

De ‘ander’ in beeld: liminaal denken in fotografie

De representatie van de Roma in het werk van Jan Yoors, Josef Koudelka, Gianni Berengo Gardin en Ljalja Kuznetsova

Mona Bogaert (20042475)
Master Kunstwetenschappen
Thesis aan de Faculteit Letteren en Wijsbegeerte, Vakgroep Kunst-, Muziek en
Theaterwetenschap, Optie Podium- en Mediale Kunsten.

Promotor: Prof. dr. Christel Stalpaert

Verklaring in verband met de toegankelijkheid
van de masterproef

Ondergetekende, Mona Bogaert,

afgestudeerd als master in de Kunstwetenschappen aan de Universiteit Gent in het
academiejaar 2007-2008 en auteur van de verhandeling met als titel :

De 'ander' in beeld: liminaal denken in fotografie. De representatie van de Roma in
het werk van Jan Yoors, Josef Koudelka, Gianni Berengo Gardin en Ljalja
Kuznetsova.

verklaart hierbij dat :

1° hij/zij geopteerd heeft voor de hierna aangestipte mogelijkheid in verband met de
consultatie van zijn/haar masterproef :

- 0 De masterproef mag steeds ter beschikking worden gesteld van elke
aanvrager;
- 0 De masterproef mag enkel ter beschikking worden gesteld met
uitdrukkelijke, schriftelijke goedkeuring van de auteur (maximumduur
van deze beperking : 10 jaar);
- 0 De masterproef mag ter beschikking worden gesteld van een aanvrager
na een wachttijd vanjaar (max. 10 jaar);
- 0 De masterproef mag niet ter beschikking worden gesteld van een
aanvrager (maximumduur van het embargo : 10 jaar).

2° elke aanvrager ten allen tijde gehouden is aan een correcte en volledige
bronverwijzing.

Gent,.....

Handtekening.....

WOORD VOORAF

Het schrijven van een thesis gaat gepaard met het opwerpen van allerlei vragen die op het eerste zicht onbeantwoordbaar lijken. Gelukkig kan je steeds beroep doen op de bereidwillige medewerking van anderen, die hun kennis willen delen bij de opbouw van het onderzoek.

Ik wil hier dan ook graag enkele mensen bedanken die tijdens het schrijven van deze thesis een licht in de duisternis zijn geweest.

Mijn promotor, Professor Stalpaert, wil ik bedanken voor haar ondersteuning bij het uitzoeken van een onderwerp, en bij de eerste stappen in de uitbouw van het raamwerk van deze verhandeling.

Graag zou ik ook Wolf Staf Bruggen willen bedanken, voor het interview dat ik van hem mocht afnemen.

Naar Professor Eycken richt ik een speciale dankbetuiging, voor de vele inzichten die hij mij over de Roma-cultuur bijbracht, het voorstel om mijn thesis na te lezen, en het interview dat hij mij toestond van hem af te nemen.

Tot slot wil ik ook mijn ouders bedanken, zonder wiens naleeswerk en kennis van de achterpoortjes in Word, deze thesis er niet hetzelfde zou hebben uitgezien, en voor hun steun doorheen mijn hele studieperiode.

INHOUDSTAFEL

WOORD VOORAF	3
1. Inleiding	5
2. Het theoretische veld.....	8
2.1. Over drempels en grenzen	8
2.2. Liminaliteit en kunst	13
2.3. ‘De ander’ als constructie	19
3. Representatie, beeldvorming en fotografie	25
3.1. Beeldvorming: Tussen voyeurisme en interculturele communicatie	25
3.2. Fotografie: een medium vol tegenstellingen.....	32
4. ‘De ander’ in beeld: enkele fotografische voorbeelden	45
4.1. De Roma	45
4.2. Jan Yoors: de erkenning van ‘de ander’ als gelijke	52
<i>De blik van binnenuit</i>	52
<i>Integratie en liminaliteit: verder kijken dan het cliché</i>	56
<i>De erfenis van Yoors’ beelden</i>	60
<i>Tussen antropologie en esthetiek</i>	61
4.3. Josef Koudelka: de noodzaak om te kijken.....	63
<i>Het eeuwige dwalen</i>	63
<i>De eigen esthetische visie op de realiteit</i>	67
<i>De dunne grens tussen ethiek en esthetiek</i>	69
4.4. Gianni Berengo Gardin: het fotografische engagement.....	74
<i>Beeldend plichtsbesef</i>	74
<i>Eigen engagement ten koste van de erkenning van ‘de ander’?</i>	78
<i>Een poging tot diversificatie</i>	84
4.5. Ljalja Kuznetsova: de grenzeloze ruimte	87
<i>De zoektocht naar vrijheid</i>	87
<i>De idylle doorprikt: romantisering en realisme</i>	90
5. Besluit.....	96
BIBLIOGRAFIE.....	98
AFBEELDINGEN	103
BIJLAGEN	

1. Inleiding

De manier waarop mensen worden weergegeven in kunst zegt veel over de cultuur waaruit deze beelden voortkomen. Reeds eeuwen lang verbeelden mensen zichzelf en anderen als een deel van hun identiteitsvorming. Of het hier nu gaat om de soepblikken van Warhol, de boerentaferelen van Brueghel of de maatschappelijke portretten van August Sander, alle hebben zij tenminste één ding gemeen: namelijk dat ze indicatief zijn voor de houding van hun auteur tegenover deze maatschappij en voor de tijdsgeest an sich. De vraag dient echter gesteld te worden wat er gebeurt indien een kunstenaar niet zijn eigen cultuur of maatschappij, maar die van een ‘ander’ in beeld brengt. Zijn zo’n beelden namelijk niet zeer ambigu van aard?

Worden stereotypen bevestigd of ontkracht? Vullen beelden een oordeel over mensen? In welke mate spelen zowel subject als object een actieve rol in het proces? Wat zegt het in beeld brengen van ‘de ander’ over onze eigen cultuur? En kunnen er positieve dynamieken ontstaan voor één van beide betrokkenen door deze interactie? Het is dus belangrijk om te kijken naar wie de beelden produceert, wie in beeld gebracht wordt en in welke context dit gebeurt.

In deze thesis zal ik aan de hand van een antropologisch denkkader rond liminaliteit en tussenposities de beeldvorming rond ‘de ander’ in kunstfotografie bespreken. Ik zal onderzoeken of de processen van stereotypering ook hier een rol spelen en of de fotograaf al verlost is van de ingebakken koloniale blik bij de constructie van zijn ‘andere’. Ik stel mij dan ook de vraag of foto’s en hun makers in staat zijn om een andere blik te werpen op interculturaliteit. Eén die misschien de algemeen afwerende houding tegenover het zogenaamd vreemde in vraag kan stellen en een voorstel tot constructief samenleven kan behelzen. Hierbij dient er voorbij te worden gegaan aan zowel het passieve cultuurrelativisme als aan de essentialiserende tendens omdat het interculturele een soepelere houding van continue (zelf)reflexie vereist. Het is namelijk de bewustheid van deze constructies en de ingesteldheid van zowel kunstenaar als toeschouwer die van belang zijn bij de betekenisgeving en bij het voortbestaan van deze hersenschimmen.

De voorbeelden van het weergeven van andere culturen in de kunstfotografie zijn echter overweldigend in aantal. Een vernauwing van het onderwerp op basis van een aantal

casussen is dus noodzakelijk. Het lijkt mij in het kader van het liminale denken en de beeldvorming interessanter om te focussen op een wijd verbreid verschijnsel eerder dan op een bepaald land of een bepaalde vaste bevolkingsgroep. Dat biedt namelijk de mogelijkheid om de continuïteit binnen de beeldvorming waar te nemen en tegelijkertijd de specifieke tijds- en plaatsgebondenheid in acht te nemen.

De vier casussen die ik hier zal bespreken hebben alle hun onderwerp gemeen: ze gaan namelijk allemaal over het leven en de cultuur van de Roma, in beelden verrat. De Roma zijn oorspronkelijk uit India afkomstig, maar zijn door de eeuwen heen over de gehele wereld uitgezwermd. Door hun wijde verspreiding en hun relatief “gesloten” samenleving vormen ze dan ook de ideale casus om het in beeld brengen van ‘de ander’ in fotografie te bestuderen.

Een eerste fotograaf wiens werk ik zal bespreken is Jan Yoors (1922 – 1977). Yoors was een Belgisch kunstenaar die op zijn twaalfde het ouderlijk huis verliet om zich aan te sluiten bij een zwervende zigeunerfamilie. Gedurende zowat een tiental jaar leefde hij met deze mensen samen en trok met hen de wereld rond. Over deze periode in zijn leven schreef Yoors enkele boeken en publiceerde hij ook een prachtige fotoreeks over de mensen met wie hij samenleefde. In *The Heroic Present: Life Among the Gypsies* geeft hij ons dan ook een indringende kijk ‘van binnenuit’ waarbij de notie van liminaliteit door deze positie tussen antropoloog, kunstenaar en groepslid een bijzondere plaats inneemt.

De godfather van de zigeunerfotografie, Josef Koudelka (1938), is de tweede fotograaf die ik hier onder de loep neem. Met zijn indringende beelden uit de reeks *Gitans: La fin du voyage*, was hij één van de eersten die de Roma op een positieve manier in beeld bracht door hen met een diepe menselijkheid te portretteren.

Een derde belangrijk fotograaf die de Roma als onderwerp van zijn werk nam is Gianni Berengo Gardin (1930). In zijn oeuvre weet hij de esthetische kwaliteit van zijn foto’s perfect te combineren met hun sociale inslag. Berengo Gardin is er zich van bewust dat de Roma nog steeds worden achtergesteld in de Italiaanse samenleving en probeert dit in zijn foto’s, en door hen in beeld te brengen, dan ook in zekere zin aan te klagen.

Ljalja Kuznetsova (1946), tenslotte, is een Kazachse fotografe die Centraal-Aziatische Roma in beeld brengt. Als enige in dit rijtje van vier treedt zij dus buiten de Europese grenzen, een perspectief dat in een werk over liminaliteit en culturele grensoverschrijdingen zeker niet mag ontbreken. Dit is echter niet de hoofdreden waarom haar foto’s hier worden opgenomen. Haar beelden van Russische zigeuners

raken namelijk diep het menselijke gevoel en getuigen van een diep respect voor deze mensen, hoewel zij hen toch steeds vanuit haar eigen visie bekijkt.

Bij het opzoeken van informatie over bovenstaande casussen ben ik tot de vaststelling gekomen dat er relatief weinig diepgaande literatuur rond hun werk is geschreven, en zeker niet in verband met liminaliteit en de constructie van ‘de ander’ – enkele uitzonderingen daargelaten. Het onderstaande onderzoek is dus in zekere zin terreinverkenkend en vereist zoals elke nieuwe studie een methodologisch kader. Ik heb dan ook geprobeerd om een nuttig denkkader te ontwerpen, samengesteld vanuit de antropologie, de visuele cultuurtheorie, de kunstwetenschap en vanuit een maatschappelijk perspectief; om mijn bevindingen kracht bij te zetten.

2. Het theoretische veld

Zoals ik reeds in de inleiding aanhaalde is er nood aan een begrippenapparaat om de casussen op een adequate manier te benaderen.

In wat volgt zal ik eerst en vooral enkele antropologische inzichten duiden die van belang zijn bij een studie over liminaliteit. Daarna zal ik de toepasbaarheid van deze concepten op kunst in het algemeen en op fotografische beelden in het bijzonder toelichten. Verder is het hier ook nuttig om de notie van ‘de ander’ te belichten zoals deze doorheen het theoretische discours in de antropologie en in de cultuurtheorie vaak wordt gebruikt.

2.1. Over drempels en grenzen

De notie van liminaliteit houdt in dat er bij ontmoetingen tussen verschillende culturele systemen een soort van intermediaire tussenpositie ontstaat waarin er sterk over de zogenaamde grenzen van de respectievelijke culturen heen wordt gedacht. Kenmerkend voor deze liminale situatie is dat er op een actieve manier gebruik wordt gemaakt van deze dynamische houding om verschillende mogelijkheden tot wederkerigheid te onderzoeken.¹

Liminaliteit als concept is al een eeuw oud. Het werd in 1908 voor het eerst gebruikt door Arnold Van Gennep in zijn boek *Rites de Passage* om een overgangsfase aan te duiden. Hij stelde dat het leven van een individu een reeks van overgangen is van één bepaalde positie naar een andere. Binnen deze liminale periode onderscheidde hij drie verschillende fasen: de scheiding, de overgangperiode of de liminale periode, en de incorporatie. In de liminale fase verloor het individu volgens Van Gennep elke vorm van socio-culturele identiteit en verkeerde hij in een ambigue staat van vrijheid.²

Later werd het concept verder uitgewerkt door onder andere Victor Turner, die het lostrok van zijn rituele karakter en liminaliteit – of het “liminoidal” zoals hij het zelf benoemde – toepaste op een breder veld van processen. De nadruk lag nog steeds op een overgangsfase als gevolg van de scheiding van een vertrouwde situatie, maar Turner

¹ PINXTEN, R., DE MUNTER, K., *De Culturele Eeuw*, Antwerpen, Houtekiet, 2006, p.146-147.

² RAPPORT, N., OVERING, J., *Social and Cultural Anthropology: The Key Concepts*, London, Routledge, 2003, p. 229-230.

benadrukte sterk dat deze periode een enorm creatief potentieel had.³ Volgens hem zette deze tussenpositie de mens ertoe aan zijn wereld te herdenken. Turner onderscheidt zo niet alleen liminale processen, maar ook liminale figuren die zich als dusdanig tussen verschillende (sociale en culturele) systemen begeven. Als transitioneel figuur is de mens er dan ook toe in staat om zijn eigen socio-culturele context te overstijgen en in een werkelijk verband te staan met mensen die hier anders buiten zouden vallen.⁴ De vraag is natuurlijk of deze robuuste vorm van de sociale structuur wel zo gemakkelijk te overstijgen is als Turner het hier voorstelt. Laten we dat nog even open houden.

Deze specifieke vorm van denken tussen verschillende culturen heeft heel wat navolging gekregen in het werk van verschillende antropologen en cultuurtheoretici. Homi Bhabha heeft het over “the interstitial perspective”⁵, Fernando Ortiz over “transculturatatie”⁶, Walter D. Mignolo over “border thinking”⁷, Ulf Hannerz over “creolisatie”⁸, nog anderen over syncretisme, hybridisatie, en ga zo maar door. Hoewel deze concepten alle hun eigen geldigheid hebben, en niet veralgemeend kunnen worden tot precies dezelfde inhoud, lijken ze in essentie alle over hetzelfde te gaan, namelijk over processen van culturele vermenging en de effecten hiervan. Het is echter de theorie van Homi Bhabha die het sterkst verwant is aan het liminale denken en die hier ook het meest bruikbaar is door zijn sterke nadruk op de culturele processen. We gaan hier dan ook even verder in op wat hij juist bedoelt met zijn “interstitial perspective”, of vrij vertaald: de tussenpositie.

Bij de lezing van Homi Bhabha’s *The Location of Culture* word je geconfronteerd met een oeverloos complex amalgaam van theoretische uiteenzettingen en culturele verwijzingen en insinuaties. De kern van zijn betoog luidt dat het hegemonische discours over kennis, en met name over de kennis en interpretatie van cultureel verschil, dringend gedeconstrueerd en herdacht moet worden. Volgens Bhabha is dit culturele verschil onderhevig aan enkele sterke misvattingen. Het gaat, zo zegt hij, niet om het verwerven van bijkomende culturele kennis maar om het abrupte verstoren van het

³ DU PLOOY, H., “Liminality and liminal figures in *Islands* by Dan Sleight: A novel about early Dutch colonial history in South Africa”, in: *Afrikaans in Europa*, 2007, september.

⁴ RAPPORT, N., OVERING, J., a.w., p. 232-234.

⁵ BHABHA, H., *The Location of Culture*, London, Routledge, 2004.

⁶ ORTIZ, F., *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*, Durham, Duke University Press, 1995.

⁷ MIGNOLO, W., *Local Histories, Global Designs: coloniality, subaltern knowledges, and border thinking*, Princeton, Princeton University Press, 2000.

⁸ HANNERZ, U., *Transnational Connections: Culture, people, places*, London, Routledge, 2003.

bewustzijn van de eigen cultuur om die van de ander te erkennen.⁹ Cultureel verschil wordt echter tegenwoordig nog vaak gebruikt als een middel tot macht. Met name in het koloniale discours wordt er van zogenaamde raciale, culturele en historische verschillen gebruik gemaakt om herkenning en ontkenning te ondersteunen. Via een constructie van de ander als inherent verschillend wordt hij herleid tot deze discrepanties.¹⁰ Het verschil wordt niet afgeweerd, maar net herhaald als iets verschillend, als een ambigu domein van dichotomisch denken, voortkomend uit de onmogelijkheid van culturele vertaling. Bhabha's eigen interpretatie van cultureel verschil vereist dus een andere dan de dualistische logica tussen 'wij' en 'de ander'. Het is in het tegemoet komen van elkaar dat dit verschil vorm krijgt. Vandaar dat culturele interactie volgens hem steevast verloopt vanop de grenzen van culturen, waar betekenissen worden gelezen en geïnterpreteerd. Het is dan ook hier dat Bhabha's begrip van de tussenruimte de kop op steekt. In deze "in between spaces" wordt het culturele verschil geuit en zijn er vernieuwende samenwerkingsverbanden mogelijk. Er is in deze "derde ruimte" slechts een constant wisselen van posities mogelijk en elke vorm van opgelegde hiërarchie is dan ook afwezig.¹¹ Bij deze tussenpositie kan er dus geen sprake zijn van twee tegenover elkaar staande groepen, maar gaat het om het anders-zijn van mensen als geheel. Zo is het culturele verschil niet langer het probleem veroorzaakt door 'de ander', maar is het een kwestie van de mensen in hun totaliteit. Wanneer deze tussenpositie wordt bewerkstelligd binnen één en dezelfde natie, en deze dus opsplitst binnen zichzelf, krijgt deze liminaliteit een nog meer dringende betekenis. Er is dan sprake van de constitutie van een culturele identiteit die intrinsiek liminaal is. Bhabha besluit dat het net is door te leven op deze grenzen en limieten van het bestaan, dat we in de positie komen om de zogenaamde culturele verschillen te vertalen in een soort van werkelijke wederzijdsheid.¹²

Bhabha waarschuwt in zijn betoog voor het verkeerdelijk gebruik van - het volgens hem dure modewoord - hybriditeit, omdat het een sterk ambigu karakter heeft. Hij stelt dat het aanduiden van verschil in deze benaming zit ingebakken, omdat het steevast gaat over dominantie doorheen verwerping. Toch is deze tweeslachtige houding volgens Bhabha op termijn niet houdbaar, omdat net de veelsoortige natuur van hybriditeit de

⁹ BHABHA, H., a.w., p. 179-180.

¹⁰ BHABHA, H., a.w., p. 100-101.

¹¹ BHABHA, H., a.w., p. 2.

¹² BHABHA, H., a.w., p. 212-215, 243-244.

dualiteit zelf naar beneden haalt.¹³ Het lijkt zo wel alsof Bhabha een liefde-haat-verhouding ontwikkelt met de notie hybriditeit en er dan de voorkeur aan geeft ze naar zijn hand te zetten.

De theorie van Bhabha dient gelezen te worden in het licht van zijn sterk post-koloniale inslag. Zijn essays zijn doorspekt met allerlei verwijzingen naar de koloniale situaties uit het verleden én hun weerslag in het heden, de zogenaamde “post”-koloniale toestand. Situaties waar grensposities uiteraard heel andere vormen kunnen aannemen dan de veronderstelde positieve invloed. Het gaat hierbij immers om een gedwongen samenleven van verschillende culturen binnen dezelfde ruimte. Specifieke verhoudingen van macht en onderdrukking zijn hierbij aanwezig, waardoor een mogelijks opbouwende dynamiek tussen beide reeds van in het begin gefnuikt lijkt te worden. Het is mijns inziens echter zo dat deze liminale processen niet enkel eigen zijn aan een koloniale of post-koloniale situatie, maar evengoed aan de multiculturele samenleving die vandaag in ongeveer de hele wereld een feit is. Daarom is het belangrijk dat concepten zoals liminaliteit ook hierop toegepast worden, omdat ze overall werkbaar zijn waar ‘minderheden’ met de hun omringende maatschappij worden geconfronteerd (en natuurlijk ook omgekeerd: waar de ‘meerderheid’ met de aanwezigheid van een andere cultuur wordt geconfronteerd).

Enkele kanttekeningen moeten gemaakt worden bij dit liminaliteitsdenken. Kritische stemmen stelden namelijk reeds dat er een gevaar ligt in het te sterk benadrukken van de positieve invloed van culturele ontmoetingen. De vraag stelt zich dan ook of deze impulsen er werkelijk zijn, of dat ze voornamelijk door de onderzoeker gezien worden.¹⁴ De werkelijke waarde van zo’n tussenruimte kan zo in vraag gesteld worden doordat er teveel wordt uitgegaan van een natuurlijke interactie. Als men deze kritiek op de liminale relatie verder herdenkt, kan daarenboven de vraag gesteld worden of de voorstellingen van deze ontmoetingen echt een positieve dynamiek kunnen losweken, of dat ze eerder bevestigend werken. Is het zo dat uit een interculturele ontmoeting noodzakelijkerwijs een herdenken van ‘de ander’ voortkomt, of is er toch eerder sprake van een bekrachtiging van de vooraf gevormde indrukken? De geschiedenis leert ons immers dat het vaak deze bevestiging van stereotypen is die de bovenhand haalt.

¹³ BHABHA, H., a.w., p. 159, 163-165.

¹⁴ MILLINGTON, M., “Transculturation: Contrapuntal notes to critical orthodoxy”, in: *Bulletin of Latin American Research*, 2007, vol. 26, nr. 2, p. 257.

Interactie impliceert met andere woorden niet noodzakelijk gelijkheid. Vandaar dus de aanmerking op een al te gemakkelijk bestempelen van liminaliteit als positief.

In Bhabha's uiteenzetting ligt de nadruk echter net op deze subversieve ontmoetingen waarbij krachten van kolonialiteit en macht kritisch geanalyseerd worden. In de omgekeerde richting geldt de vraag dan ook of Bhabha niet net teveel de nadruk legt op deze weerspannige ontmoetingen, en of zo de onmogelijkheid tot dialoog niet overbeklemtoond raakt. Bhabha steunt in zijn pleidooi voor een mogelijke tussenpositie grotendeels op het instorten van de macht van binnenuit. Het verbrokkelen van de koloniale verhoudingen door de wezenlijke onhoudbaarheid van de opgelegde hybriditeit van verschil is bij hem één van de kernargumenten voor een positieve liminaliteit. Maar indien er in de koloniale situatie reeds sprake was van een derde ruimte, wat kan dan nog het kritische potentieel zijn van zo een tussenruimte?¹⁵ Er is mijns inziens – en daarbij sluit ik mij aan bij de visie van Millington op het interculturaliteitsdebat – een middenweg nodig om uit deze impasse te geraken. Hoewel we rekening moeten houden met de machtsrelaties die ongetwijfeld een rol spelen bij culturele interactie, dienen we ook in acht te nemen dat niet alle culturele ontmoetingen per se dwars verlopen. Het is dus ook voor ons – als onderzoekers – noodzakelijk om een tussenpositie in te nemen waarbij culturele elementen niet in het luchtledige worden bestudeerd.

Bhabha's theoretisch kader is evenwel ook verdienstelijk omdat hij probeert te ontsnappen aan het typische dichotomische denken – genre periferie/centrum – dat veel cultuurtheorie beheerste en niettegenstaande de nadruk op bewegingen van kolonialiteit en macht toch de nadruk legt op de mogelijke constructieve aspecten van het tussenperspectief. Zo dienen zijn voorbeelden vooral begrepen te worden als een kritische analyse van de geschiedenis en een poging om deze eigen constructie van ruimte en tijd te herdenken. Het is dan ook noodzakelijk om op een diepgaande manier verschillende casussen te bestuderen om zo aan te tonen dat het niet gaat om een louter theoretisch debat, maar om een fenomeen dat ingebed is in de realiteit.

De idee van de culturele grens is binnen de antropologie een nogal omstreden begrip, omdat het een strikte scheiding impliceert tussen verschillende culturen. Het zou nogal naïef zijn om te denken dat er zoiets bestaat als een zuivere cultuur die niet beïnvloed is

¹⁵ ROSE, G., "A review essay on Homi Bhabha's *The Location of Culture*", in: *Environment and Planning D: Society and Space*, 1995, vol. 13, p. 371-372.

door impulsen van buitenaf. Toch lijkt het mij een nuttig concept om het transitionele gegeven in liminaliteit te benadrukken omdat het bij een culturele ontmoeting wel degelijk zo is dat beiden een deel van de eigen cultuur achterlaten om zich open te stellen voor een andere, en dat deze ontmoeting dus een grensoverschrijdend karakter heeft. Ondanks de negatieve connotatie beschouw ik de grensoverschrijding hier dus als cruciaal voor een liminale houding, in gedachte houdend dat deze grens niet scherp af te bakenen is en er steeds sprake is van een bepaalde fluïditeit.

Liminaliteit dient dus gezien te worden als een ergens tussenliggende situatie die specifiek is voor gebieden waar verschillende culturele systemen met elkaar in contact komen, en waar mogelijks door interactie en een grotere vrijheid positieve dynamieken kunnen ontstaan, inclusief elementen van kritiek en zelfreflexie.

2.2. Liminaliteit en kunst

Omdat liminaliteit verband houdt met de ontmoeting tussen verschillende culturen en de eventueel positieve dynamieken die hieruit kunnen voortkomen, kan dit volgens mij een interessante invalshoek zijn om kunst an sich, en specifiek gezien het medium fotografie, dat intrinsiek ver-beeldend is en dus ook voortkomt uit de ontmoeting tussen twee subjecten, te benaderen.

Uit het voorgaande blijkt dat ruimten tussen culturen de mogelijkheid tot een onverhoedse creativiteit en vrijheid kunnen bevatten. De vraag stelt zich dan ook of deze notie van liminaliteit ook toepasbaar is op kunst. Kunst is immers een creatief én cultureel proces bij uitstek. Wanneer kunstenaars zich bij hun werk expliciet begeven naar andere culturen, worden zij zo dan niet de liminale persoon bij uitstek? En kan artistieke expressie bijgevolg even legitiem en waardevol zijn in het voorstellen van andere culturen dan bijvoorbeeld antropologie of sociologie?

Er dringt zich een zekere vergelijking op tussen de antropoloog die aan veldwerk doet en de kunstenaar die via zijn medium een andere cultuur in beeld brengt. Beiden begeven zich namelijk over hun culturele grenzen heen met als doel kennis te vergaren over de cultuur van 'de ander' en over die 'ander' zelf. Ze betreden dit domein van culturele interactie natuurlijk niet zomaar, maar in hun hoedanigheid van onderzoeker of kunstenaar. Één van de mogelijke posities bij veldwerk is participerende observatie. Dit impliceert dat de onderzoeker of kunstenaar zich gedeeltelijk inwerkt in de cultuur die

hij observeert, maar tegelijk ook een zekere afstand behoudt gezien zijn eigen specifiek culturele achtergrond. In deze positie interageert en participeert hij met de hem omringende cultuur en mensen, zonder er een inbreng in te hebben, en dus zonder er iets aan te veranderen.¹⁶ Het is echter maar zeer de vraag of hetgeen wat aan onderzoek of kunstproductie uit deze ontmoeting voortkomt, niet met terugwerkende kracht werkt, en dus wel kan instaan voor veranderingen. Veldwerk houdt ook in dat de onderzoeker/kunstenaar voor een aanzienlijke tijd bij deze andere cultuur verblijft, al zien we dat dit bij kunstenaars niet steeds het geval is gezien onder andere hun sterk opdrachtgebonden tijdsschema. In een werk over fotografie als een antropologische onderzoeksmethode stellen Collier en Collier dat fotografie een middel tot het verzamelen van data kan zijn.¹⁷ Het gedrag van de fotograaf is hierbij volgens hen cruciaal. Als stelregel gaan ze er van uit dat men best eerst fotografeert waar de mensen trots op zijn, en dat men zich pas nadien kan veroorloven om elementen van kritiek in beeld te brengen. In hun nogal gedateerde visie gaan zij er echter van uit dat al wat de fotograaf vastlegt ongetwijfeld de waarheid omvat. Een genuanceerde houding is hier echter op zijn plaats, omdat men steeds in overweging moet nemen dat een foto slechts een deel is van de realiteit en dat de kunstenaar ons zijn eigen mening op de realiteit kan voorleggen. Dit is één van de belangrijkste gevaren van de zogenaamde participerende observatie, omdat de scheidingslijn tussen eigen projectie en waarheidsgetrouwheid sterker vervaagt. Een schoolvoorbeeld hiervan is de zo gelauwerde documentairefilm *Nanook of the North*¹⁸ van Robert J. Flaherty. Omdat Flaherty een vriendschappelijke relatie met de mensen die hij in beeld bracht onderhield, zagen de mensen niet dat het vooral zijn idee over de Inuit was dat hij ons via zijn film voorschotelde.¹⁹ De typische romantiserende houding tegenover ‘de ander’ als primitief en onmodern steekt hier dan ook steevast de kop op. Tobing Rony noemt deze manier van kijken naar ‘de ander’, zoals Flaherty, een taxidermische manier van kijken, omdat hij een levende cultuur als iets ‘doods’ voorstelt.²⁰ De participerende observatie werd hier dus niet zozeer gebruikt om de eigenlijke participatie te vergroten, maar eerder om de eigen blik nog beter te kunnen sturen. We moeten dus steeds de intentionaliteit en de houding van de

¹⁶ SCHNEIDER, A., “Uneasy relationships: Contemporary artists and anthropology”, in: *Journal of material culture*, 1996, vol. 1, nr. 2, p. 192, 198.

¹⁷ COLLIER, J., COLLIER, M., *Visual anthropology: photography as a research method*, Albuquerque, University of New Mexico Press, (1967) 1986, p. 19-28.

¹⁸ *Nanook of the North* (USA: Robert J. Flaherty, 1922)

¹⁹ TOBING RONY, F., *The Third Eye: Race, cinema and ethnographic spectacle*, Durham, Duke University Press, 1996, p. 101-137.

²⁰ TOBING RONY, F., p. 103.

onderzoeker/kunstenaar in rekening brengen bij het bestuderen van zijn werk. Waar Collier en Collier volgens mij echter wel terecht op wijzen, is dat er door een effectieve samenwerking met de mensen die men in beeld brengt en door bijvoorbeeld een uitwisseling van meningen over het creatieve werk tijdens het proces zelf, een heel vruchtbare wisselwerking kan ontstaan tussen beide groepen, die zich dan reflecteert in het verdere werk.²¹ Bij liminale kunst is er nog meer dan anders sprake van een wederzijdse inbreng en dit dient dus zeker in overweging genomen te worden bij het bestuderen van de manier waarop ‘de ander’ in beeld gebracht wordt.

Specifiek aan kunst in een tussenruimte is dat er een tastbaar product uit deze ontmoeting voortkomt, namelijk het kunstwerk. Dit is dan als het ware een object waar deze bijeenkomst in vervat zit en waar we dan misschien ook relevante elementen wat betreft de houding tegenover elkaar uit kunnen afleiden. Liminale kunst kan gezien worden als een visueel discours over ‘de ander’, waarbij de ontmoeting tussen beiden een centrale rol speelt.²² Elementen zoals beeldvorming en representatie spelen hierbij een grote rol, maar ook creativiteit is van groot belang. Het is echter een westers denkbeeld dat de kunstenaar volledig autonoom werkt. Zoals ik hierboven reeds aanhaalde is het zo dat een kunstwerk tot stand komt door interactie met zijn omgeving en door het geheel van uitwisseling tussen kunstenaar en subject. Creativiteit dient in dit opzicht dus gezien te worden als een proces, eerder dan als afkomstig van het genie van de kunstenaar.²³

Kunst heeft een enorm potentieel om dingen in vraag te stellen. Doorheen de creatieve en relatief vrije ruimte van de liminale positie krijgt dit kritische vermogen de kans om zich openlijk te manifesteren. Zo kunnen eeuwenoude denkbeelden over ‘de ander’ doorbroken worden en kunnen er kanttekeningen geplaatst worden bij hedendaagse beeldstrategieën.

Kunst kan op deze manier even waardevol zijn als voorwerp van kennis over andere culturen dan wetenschappelijke studies. Het is hierbij belangrijk alle elementen van wederzijdse dynamiek te incorporeren en een open en kritische geest te behouden. Het gegeven van de participerende observatie is hierbij een centrale houding die op een zelfreflexieve manier geïncorporeerd dient te worden.

²¹ COLLIER, J., COLLIER, M., a.w., p. 23-24.

²² SCHNEIDER, A., a.w., p. 192.

²³ SCHNEIDER, A., a.w., p. 189-190.

De kunstvorm die ik hier zal bespreken, fotografie, neemt volgens mij een specifieke plaats in het liminale denkkader in. Omdat fotografie in de algemene perceptie een grote realiteitswaarde lijkt te hebben is de representatie van ‘de ander’ hierbij nog veel geladener dan bij andere kunstvormen. De ambiguïteit van dit realistisch paradigma moet echter in acht genomen worden. Elk fotografisch beeld is slechts een gedeeltelijke weergave van de realiteit zoals die gezien wordt door de fotograaf. Elizabeth Edwards stelt dat fotografie hierdoor een soort paradoxale derde ruimte bewoont, omdat ze niet geheel tot het domein van de fantasie behoort, maar ook niet helemaal tot de realiteit kan gerekend worden.²⁴ Als een antropologisch en liminaal medium is fotografie in staat om een bepaalde kennis over ‘de ander’ op te bouwen, maar dan moet deze dubbelheid in het achterhoofd worden gehouden.

Bovendien veronderstelt fotografie een reële interactie tussen fotograaf en gefotografeerde, gesteld dat de fotograaf zich als dusdanig kenbaar maakt. De plaats voor de camera geldt dan als een interculturele ontmoetingsplaats waar beiden met elkaar in dialoog gaan. Deze samenkomst krijgt zijn weerslag in het fotografische beeld, waarbij de pose die voor een fractie van een seconde werd aangehouden voor de camera de toegeving aan de presentatie omvat.²⁵ Het presenteren gebeurt dus aan beide zijden van de camera en de keuze van de manier van weergave zit dan ook deels vervat in het expressieve vermogen van beiden.

Verschillende theoretici hebben beweerd dat de relatie tussen het fotografische subject en de fotograaf sterk hiërarchisch van aard is. Foucault, Baudrillard, Benjamin, Sontag, en ga zo maar door, allen stelden ze dat fotograferen zoiets is als het verzamelen van de wereld door hem aan zichzelf toe te eigenen.²⁶ Het gefotografeerde wordt buiten zijn oorspronkelijke context geplaatst en zo geïsoleerd van allerlei betekenisgevers. Het nemen van foto’s – inderdaad, nemen, niet verzoeken – wordt dan ook vaak gezien als een gewelddadig gebeuren. Toch lijkt het mij nogal gemakkelijk om te stellen dat deze relatie er onveranderlijk een van macht is. Het lijkt mij dat er op sommige momenten wel degelijk een mogelijkheid is tot wederzijdsheid, zoals ik hierboven reeds aanhaalde. Bovendien lijkt het mij behoorlijk naïef om uit te gaan van de passiviteit van ‘de ander’

²⁴ EDWARDS, E., “Beyond the Boundary: A consideration of the expressive in photography and anthropology”, in: BANKS, M., MORPHY, H. (ed.), *Rethinking Visual Anthropology*, New Haven, Yale University Press, 1997, p. 56.

²⁵ PAAKSPUU, K., “Winning or losing the west: The photographic act”, in: *Bulletin of Science, Technology and Society*, 2007, vol. 27, nr. 1, p. 55.

²⁶ PAAKSPUU, K., a.w., p. 48-49.

en voorbij te gaan aan enige mogelijkheid van eigen representatie of verzet. Het is dan ook een noodzaak om naast deze repressieve dynamiek oog te hebben voor de manier waarop ‘de ander’ zich al dan niet conformeert in de liminale ruimte.

Wanneer we er dan van uit gaan dat elke foto subjectief van aard is, kunnen we stellen dat ook elke foto getuigt van een bepaalde blik op de wereld. Deze blik is vaak indicatief voor een specifieke visie op de maatschappelijke werkelijkheid, en we zien deze perceptieparadigma’s dan ook geregeld verschuiven doorheen de tijd. Hans Belting stelt dat sinds het baanbrekende werk *The Americans* van Robert Frank deze blik in de fotografie voorgoed veranderde. Hij poneert dat deze blik van Frank een subversieve blik is, die de voorgaande sturende blik omverwerpt.²⁷ Het werd onmogelijk om nog langer deze andere blik én zijn onderwerpen te ontkennen. Robert Frank fotografeerde de desolate Amerikaanse subcultuur van armoede en menselijke eenzaamheid zonder de gangbare neerbuigende houding, en werd zo misschien wel een van de eerste fotografen die in zijn werk een expliciet liminale positie innam. Het is dan ook niet enkel het kunnen kijken, maar ook het willen zien van bepaalde dingen, dat bij fotografie een grote rol speelt.

Verder mag de invloed van vooropgestelde beelden niet onderschat worden bij de fotografische constructie. Wanneer een fotograaf de ruimte tussen culturen betreedt, komt hij nooit volledig los van zijn eigen culturele achtergrond. Zijn visuele discours over ‘de ander’ is dus steeds ook gekleurd door deze eigen culturele bagage. Deze representatie wordt problematisch wanneer bepaalde hardnekkige stereotypen vervat zitten in dit culturele denken. Men slaagt er dan niet in om verder te kijken dan het vooraf gevormde beeld dat men heeft over ‘de ander’, en vervalt zo in een clichématige voorstelling. Het is dus zaak om te onderzoeken in welke mate deze vooroordelen meespelen in het fotografische werk, en wat de gevolgen hiervan zijn.

Wat we hier ook zullen proberen nagaan is of liminaliteit in fotografie kan leiden tot een verandering van de traditionele verhoudingen tussen verschillende culturen. Wanneer we er namelijk van uit gaan dat in de tussenruimte een creatieve en vrije dynamiek kan ontstaan, dan zou deze situatie ook de mogelijkheid kunnen inhouden om voorbij deze ruimte een gedragswijziging aan te brengen. Of deze kritische capaciteiten van zowel de

²⁷ BELTING, H., *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004, p. 292-297.

fotografie als de liminale ruimte hiervoor volstaan, zullen we verkennen in onze verdere analyse.

Enkele kritische bedenkingen kunnen gemaakt worden bij deze link tussen liminaliteit en kunst. Een veelgehoorde beschouwing is dat het toepassen van een term als liminaliteit op een breed veld van praktijken een soort van verval van de term zou kunnen inhouden.²⁸ Men vreest dat door een te algemeen gebruik van de benaming, de inhoud verloren zal gaan. Dit is mijns inziens eerder een termendiscussie die de essentie van het debat, namelijk over de mogelijkheden in een creatieve ruimte tussen verschillende culturen, niet mag overschaduwen. Ik sluit mij aan bij de idee dat indien een term te vrijblijvend wordt, ze geen echte betekenis meer kan hebben, maar het is dan aan het onderzoek om aan te tonen dat een concept op verschillende terreinen inzetbaar kan zijn. Zonder onrecht te doen aan de originele betekenis kan men liminaliteit evengoed toepassen op een ander onderzoeksdomein dan antropologie of cultuurwetenschappen, net zoals men fotografie kan inzetten als een onderzoeksinstrument op andere terreinen dan de kunst zelf. Het lijkt mij daarom beter om een reeds bestaand concept toepasbaar te maken en uit te diepen voor een nieuw veld, dan om nogmaals een nieuwe term te introduceren wat enkel zou leiden tot het vergroten van de opaciteit van het onderwerp.

Men zou verder ook de bedenking kunnen maken of kunst niet sowieso voornamelijk wordt bedreven in relatief rustige ruimten, waardoor het bewieroken van de positieve factoren bij liminaliteit een wrange nasmaak zou krijgen. Want gaan we zo niet voorbij aan de essentie van de zaak, namelijk dat het voor verschillende culturen vaak nog steeds onmogelijk lijkt om met elkaar samen te leven. Het scheppen van liminale ruimten lijkt hierbij dan veraf te staan van de realiteit. Toch lijkt het mij een hoopvolle manier om tegen intercultureel contact aan te kijken, en kan er misschien vertrouwen geput worden uit de voorbeelden die wel positief zijn uitgedraaid.

Ook de wisselwerking tussen fotograaf en gefotografeerde kan in twijfel getrokken worden. Verschillende studies tonen namelijk aan dat foto's, en bij uitbreiding alle beeldend materiaal, in verschillende culturen anders gepercipieerd worden. In zijn essay duidt Tobias Wendl er bijvoorbeeld op dat er verschillende factoren zoals bekendheid met het materiaal, ervaring met de westerse afbeeldingsgewoonten (zoals bijvoorbeeld

²⁸ MILLINGTON, M., a.w., p. 256.

centraalperspectief) en kennis van specifieke beeldwaarnemingsstrategieën nodig zijn om een foto en zijn inhoud als dusdanig te herkennen.²⁹ Het bekijken van foto's is dus zeer cultuurspecifiek. Ook Robert J. Miller wijst op hetzelfde feit, namelijk dat de waarneming van foto's berust op een serie van aangeleerde conventies.³⁰ Vandaar dat we misschien niet zondermeer mogen veronderstellen dat de perceptie van een foto door de gefotografeerde dezelfde is als de waarneming van de fotograaf. Ook al worden deze foto's geconcipieerd in de liminale ruimte, toch blijven de beelden een groot deel van de oorspronkelijke cultuur van de maker met zich meedragen. Ze zijn daarom niet enkel uitingen van interculturaliteit, maar ook van een zeer cultuurspecifieke manier van kijken. Dit schipperen tussen een open geest en een aangeleerde manier van kijken is volgens mij dan ook cruciaal bij liminale fotografie.

Tot slot moeten we ook beseffen dat dit positief samenwerken niet zo vanzelfsprekend is als het lijkt. Uit een interculturele ontmoeting komt dus niet gegarandeerd een bekwaamheid in deze ontmoetingen voort.

Liminaliteit kan zodoende een bruikbaar concept zijn om in de analyse van kunst te hanteren mits enkele kanttekeningen in het achterhoofd gehouden worden.

2.3. 'De ander' als constructie

Wanneer we het hebben over 'de ander' houdt dit een specifieke connotatie in. Er wordt meestal uitgegaan van de veronderstelling dat er iets significant anders moet zijn aan deze 'andere' om hem als dusdanig te beschouwen. We dichten hem allerlei eigenschappen toe waarmee we ons van hem onderscheiden en kijken veelal naar de uiterlijke verschillen, eerder dan naar de inwendige gelijkenissen. Toch is dit anders-zijn doorgaans een constructie waarbij de eigen culturele veronderstellingen geprojecteerd worden op 'de ander' om deze grotendeels ingebeelde verschillen te bestendigen. Wanneer we een vreemdeling ontmoeten, worden we namelijk evenzeer met onszelf geconfronteerd en beschouwen we hem in verhouding tot ons.³¹

²⁹ WENDL, T., "Warum sie nicht sehen, was sie sehen könnten: Zur Perzeption von Fotografien im Kulturvergleich", in: *Anthropos*, 1996, vol. 91, nr. 1-3, p. 169-181.

³⁰ MILLER, R.J., "Cross-cultural research in the perception of pictorial materials", in: *Psychological bulletin*, 1973, vol. 80, nr. 2, p. 135-150.

³¹ JANS, E., *Interculturele Intoxicaties: Over Kunst, Cultuur en Verschil*, Berchem, Epo, 2006, p. 35.

Deze ‘andere’ wordt veelal afgebeeld als passief, onveranderlijk en redeloos. Deze hardnekkige clichés zijn het gevolg van de superieure houding die het Westen lange tijd heeft aangenomen – en vaak nog steeds aanneemt – tegenover alles wat niet-westers was. Wat verschilde van de zogeheten verlichte, moderne mens, dat moest wel minderwaardig zijn. Het loskomen van deze starre visie op ‘de ander’ gebeurt echter maar moeizaam, en de rigide stereotypen zijn tot op de dag van vandaag nog steeds geen voltooid verleden tijd. De noodzaak om deze oogkleppen af te leggen is echter groter dan ooit in onze multiculturele samenleving. Het lijkt echter onverwacht moeilijk voor de westerling om ‘de ander’ los van zichzelf te denken, en de dichotome houding gekenmerkt door verschil af te leggen.

Stuart Hall wijst er in zijn boek *Representations: cultural representations and signifying practices* niettemin op dat verschil constitutief is voor betekenis.³² Hij haalt vier verschillende motieven aan die deze stelling ondersteunen. Een eerste reden put hij uit de linguïstiek van De Saussure. Er wordt gesteld dat betekenis relationeel is en dus voor haar inhoud afhangt van tegenstellingen. Om dit aan te tonen haalt hij aan dat we bijvoorbeeld weten wat ‘zwart’ betekent, omdat we het kunnen vergelijken met zijn tegengestelde, namelijk wit.³³ Het gaat hier dus over een verklaring van de noodzaak tot verschil op linguïstisch niveau. Net zo gaat het dan ook met de constitutie van ‘het zelf’ tegenover ‘de ander’. Het denken in binaire tegenstellingen is echter nogal een zwart-wit versie van de overwegend grijze wereld. Betekenis kan zo wel aangeduid worden, maar het is ook mogelijk om verschillende betekenissen tegelijkertijd te incorporeren in één persoon. Eerder dan door een of/of denken, wordt de mens dus bepaald door een en/en verhouding. Verder zijn er ook weinig neutrale tegenstellingen. Zo merkt Derrida op dat er in eender welke tegenstelling een bepaalde machtsverhouding verborgen zit, waarbij één van beide elementen dominant is.³⁴ De tweede stelling is sterk verwant aan de eerste, omdat zij ook afkomstig is uit de taaltheorie. Hierbij gaat men er van uit dat betekenis gevormd en ondersteund wordt doorheen dialoog.³⁵ In het gebruik van woorden die door beide deelnemers begrepen worden, zit betekenis vervat. Ook Charles Taylor wijst op hetzelfde feit, en stelt dat betekenis niet uit een individu kan ontstaan,

³² HALL, S., “The Spectacle of the ‘Other’”, in: HALL, S. (ed.), *Representations: cultural representations and signifying practices*, London, Sage, 1997, p. 234-239.

³³ HALL, S., a.w., p. 235.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Ibidem.

omdat het dan geen relevantie zou hebben.³⁶ De stelling heeft dus betrekking op de onvermijdelijkheid van verschil op sociaal niveau. Het voordeel van deze houding is dat betekenis zo een zekere fluiditeit krijgt, en nooit beheerst kan worden door één persoon omdat er steeds interactie vereist is. Een derde these over verschil en betekenis komt volgens Hall uit de antropologie. Hierin wordt gesteld dat betekenis wordt voortgebracht doordat er een plaats wordt aan toegekend in een classificatiesysteem. Het aanduiden van verschil is dus de basis van een soort symbolische orde, namelijk de cultuur. Wanneer er dan vreemdsoortige elementen in dit systeem opduiken worden ze veelal afgeweerd om de orde te bewaren.³⁷ Hier gaat het dan om een gebruiken van verschil op cultureel niveau. Een laatste principe haalt Hall uit de psychoanalyse, en is het veelgehoorde argument dat ‘de ander’ een centraal gegeven is voor de eigen identiteitsvorming.³⁸ De onontkoombaarheid van verschil is hier gesitueerd op het psychische vlak. We leren uit deze korte schets vooral dat de constitutie van verschil voor de creatie van betekenis een zeer ambivalent gegeven is, dat steeds verschillende positieve en negatieve kanten lijkt te hebben.

Laten we nog even doorgaan op het feit dat verschil onmisbaar lijkt te zijn voor de eigen identiteit. Net zoals bij de linguïstische theorie die ik hierboven reeds heb beschreven, vormt de mens een beeld van zichzelf doorheen de confrontatie en het contrast met ‘de ander’. Het probleem hierbij is dat ‘de ander’ nooit echt als zichzelf gezien wordt, maar steeds wordt bekeken in relatie tot het westerse zelf. ‘De ander’ belichaamt dus tegelijkertijd zowel een onoverkomelijk verschil, als een volledig kenbaar, want relationeel zichtbaar, persoon. We zien, met andere woorden, onszelf steeds als “datgene wat aan de andere ontbreekt”.³⁹ ‘De ander’ wordt zo een vervormbaar subject van verschil dat wel een gelijkenis vertoont met ons, maar toch niet helemaal hetzelfde is. Homi Bhabha heeft het in dit opzicht over “the mimic man”.⁴⁰ Dit is de (gekoloniseerde) ‘andere’, die zijn best doet om zich aan te passen, maar hier nooit volledig in slaagt of in kan slagen. Terwijl men dus de eigen identiteit construeert, ontkent men de werkelijke identiteit van ‘de ander’.

De tegenbeweging hierop vanuit het Westen, wanneer het doordrong dat dit een zeer dominante houding was tegenover ‘de ander’, wordt door theoretici vaak dubieus gezien

³⁶ JANS, E., a.w., p. 36.

³⁷ HALL, S., a.w., p. 236.

³⁸ HALL, S., a.w., p. 237.

³⁹ JANS, E., a.w., p. 41.

⁴⁰ BHABHA, H., a.w., p. 123.

als “de cultus van een schuld bewust Westen”.⁴¹ Het opgeven van het superioriteitsdenken doorheen de ervaring van hybriditeit is eigenlijk niet meer dan een reactie uit eigenliefde, gezien ‘de ander’ slechts gedacht werd vanuit het zelf. Het gaat er echter niet om zichzelf volledig weg te cijferen ten gunste van ‘de ander’, maar wel om hem te laten meetellen, hem toe te laten. Erwin Jans drukt het mooi uit in de woorden van Rudi Visker: “Liever nog wil men de Ander beschouwen als datgene wat aan onszelf ontbreekt.”⁴² Visker verzet zich echter tegen een benadering van de problematiek wij-zij die gebaseerd is op het wegcijferen van de subjectiviteit. Hij stelt dat het tekort dat wij ervaren in onze identiteit niet kan gecompenseerd worden door een aanvulling met ‘de ander’, noch kan ‘de ander’ worden vervolledigd met ons, maar dat dit gemis een wezenlijk deel is van elke identiteit. Het zijn die elementen van ons wezen die we nooit ten volle zullen begrijpen, maar die wel bepalen wie we zijn. Hieronder vallen bijvoorbeeld genderidentiteit, culturele waarden, etnische elementen, enzovoort.⁴³ Visker redeneert: “Ik respecteer de humaniteit van de ander pas wanneer ik aanvaard dat hij, net als ik, de drager is van een tekort. Niet een tekort dat ik kan aanvullen of dat het mijne zou aanvullen en niet een tekort dat het mijne veroorzaakt. Maar een tekort dat ik laat zijn.”⁴⁴

In het beeld dat men zich vormt rond ‘de ander’ is er vaak sprake van een machtsrelatie. Het gaat hier echter niet steeds om fysiek geweld of economische exploitatie, maar om symbolische dominantie.⁴⁵ Het is deze culturele vorm van macht die bij de beeldbepaling rond ‘de ander’ een grote rol speelt. Het discours van macht produceert als het ware de “juiste” kennis over ‘de ander’. De discours theorie zoals die door Foucault ontwikkeld werd steekt hier de kop op. Het denkpatroon is hierbij stevast gemodelleerd naar een dichotomie tussen de overheerser en de onderdrukten, een relatie die bij Foucault echter een fluïde vorm aanneemt die constant doorstroomt. Het Oriëntalisme, zoals het werd beschreven door Edward Said is hier een voorbeeld van. Hierbij worden de Oriënt en de Occident aan elkaar tegengesteld, waarbij de Oriënt vooral bestaat in de verbeelding van de westerling.⁴⁶ In het Westen ligt dus de macht om ‘de ander’ voor te stellen, zonder enige rekening te moeten houden met de realiteit.

⁴¹ JANS, E., a.w., p. 39.

⁴² JANS, E., a.w., p. 41.

⁴³ JANS, E., a.w., p. 42.

⁴⁴ Geciteerd in: JANS, E., a.w., p. 44.

⁴⁵ HALL, S., a.w., p. 259.

⁴⁶ SAID, E., *Oriëntalist*, Antwerpen, Standaard Uitgeverij, 2005, p. 25-29.

Said stelt ook, zich baserend op Gramsci's begrip van hegemonie, dat het voornamelijk doorheen deze culturele processen is, dat de dominantie wordt bewerkstelligd. De strategie van positionele superioriteit is de sleutel tot het westerse machtsdiscours.⁴⁷ Bij de studie van culturen en culturele producten dienen we dus steeds rekening te houden met deze machtsrelaties en de manier waarop ze ingebed zitten in een samenleving. Het is namelijk zo dat denkbeelden hier niet enkel gecontroleerd worden, maar ook worden geproduceerd.⁴⁸ We moeten dan misschien ook focussen op die culturele producten, zoals kunstproductie of fotografie, waarin deze opvattingen zowel bewust als onbewust gereproduceerd kunnen worden.

De vraag stelt zich nu of het concept van 'de ander' zoals we het hierboven reeds bespraken, niet op zich een dichotomie inhoudt. Doorheen het impliceren dat er een 'ander' zou zijn, maken we meteen het onderscheid tussen ons en deze 'andere'. Dit proces van naamgeving of benoeming is iets wat centraal staat in de westerse houding van de voorbije eeuwen tegenover de rest van de wereld. Steeds wordt er een eigen verhaal geconcipieerd rond wat vreemd is, zodat de macht van de voorstelling in westerse handen blijft. Analooq aan de idee van Bhabha over hybriditeit, namelijk dat er door de aanduiding 'hybride' reeds een verschil wordt geïnsinueerd, kunnen we hier misschien stellen dat ook in het gebruik van 'de ander' als begrip zijn projectie van 'andersheid' verborgen ligt.⁴⁹ Het ontsnappen aan deze inwendige tegenstelling blijkt overigens zeer moeilijk te zijn. Ook bij Said's benadrukken van de machtsrelatie tussen Oriënt en Occident ligt eigenlijk een onderliggende tweedracht aan de basis. Zowel Bhabha als Jans merken op dat terwijl Said het uniforme discours over "de Oriënt" wil tegengaan, hij ook een identiek discours over de Occident als overheersend en schofterig installeert.⁵⁰ Bhabha stelt zelfs dat zijn gebruik van de discoursstheorie van Foucault verkeerd is, omdat deze net gebaseerd is op het tegengaan van zulke dichotome verschillen en de nadruk legt op de circulatie van macht.⁵¹ Toch lijkt het mij dat we 'de ander' als begrip dienen te behouden, om dit specifieke discours aan te duiden. De interne verhoudingen van de notie en de veronderstellingen die het concept

⁴⁷ SAID, E., a.w., p. 31-32.

⁴⁸ JANS, E., a.w., p. 77.

⁴⁹ BHABHA, H., a.w., p. 159.

⁵⁰ JANS, E., a.w., p. 79.

⁵¹ BHABHA, H., a.w., p. 103.

met zich meebrengt zijn daarbij van belang, omdat ze de bewustheid van de complexiteit van dit uitsluitende denken onderstrepen.

Het gevaarlijkste punt binnen de constitutie van ‘de ander’ is wanneer de zogenaamde verschillen niet langer als geschiedkundig worden verdedigd, maar op een biologische basis worden gevestigd.⁵² ‘De ander’ wordt dan niet langer gezien als zijnde inferieur omwille van culturele kenmerken, maar omdat hij als van een andere en minderwaardige ‘soort’ wordt aanzien, waarbij ergens in de biologische evolutie iets moet foutgelopen zijn. Gelukkig is dit biologische racisme al grotendeels aan zijn neergang toe, hoewel er natuurlijk extreme groeperingen zijn die hiermee blijven heulen.

De relatie tussen de liminale ruimte en deze ‘andere’ is logisch. Het is namelijk in deze tussenruimte dat wij ‘de ander’ ontmoeten en er een moment van mogelijkheid tot werkelijke communicatie ontstaat. Hoewel het de oude kolonialen wellicht een doorn in het oog zal zijn, is deze ‘andere’ volgens Homi Bhabha nooit volledig stemloos geweest. Het is stevast in deze derde ruimte, deze grensoverschrijding, dat zijn stem werd gehoord.⁵³ Zoals we hierboven hebben uiteengezet kan deze ontmoeting zowel in een positieve als in een negatieve sfeer verlopen. Feit is dat ze de poging tot het herdenken van de grenzen en de ideeën over elkaar inhoudt. De verschillende denkbeelden over ‘de ander’ dienen grondig te worden herzien. Verschillende strategieën zijn hiervoor mogelijk: zoals bijvoorbeeld inversie of het uitdrukkelijk blootleggen van de strategie. Het is “de ruimte van het nomadisme”, zoals Bhabha ze noemt, waarin deze mogelijkheden liggen.⁵⁴ En laat dat nu net hetgene zijn waarover wij het hier willen hebben.

⁵² JANS, E., a.w., p. 67.

⁵³ Geciteerd in: JANS, E., a.w., p. 92.

⁵⁴ Ibidem.

3. Representatie, beeldvorming en fotografie

Laat ons nog even verder ingaan op de gevolgen van deze opvattingen over ‘de ander’, namelijk de beeldvormende en representatieve processen die hieruit voortkomen. We willen het hier hebben over beeldvorming in de letterlijke betekenis van het woord, namelijk hoe ‘de ander’ in een beeld wordt gevat, en niet zozeer hoe ‘de ander’ wordt gedacht, hoewel beide natuurlijk intens met elkaar verstrengeld zijn.

Verder zullen we hier ook het medium fotografie aan een nadere blik onderwerpen en bekijken welke mediums specifieke eigenschappen belangrijk zijn bij een analyse van foto’s van ‘de ander’.

3.1. Beeldvorming: Tussen voyeurisme en interculturele communicatie

Kortweg is representatie de productie van betekenis doorheen taal. Taal wordt hierbij gezien als een zeer brede term, die zowel geschreven en gesproken als visuele vormen kan aannemen. Volgens de constructionistische benadering, die gangbaar is binnen de culturele studies, zijn het niet de dingen an sich die betekenis bevatten, noch zijn het individuen die de inhoud verzinnen. Betekenis wordt samengesteld doorheen het gebruik van een systeem van concepten en tekens. Met deze concepten wordt gedoeld op een amalgaam van gedeelde informatie over elementen uit de realiteit die in relatie staan tot elkaar en zo een bepaalde betekenis dragen. De tekens zijn datgene waarmee de concepten worden uitgewisseld of gecommuniceerd tussen verschillende personen, namelijk de gemeenschappelijke taal. Het is bijgevolg door interactie dat betekenis geconstrueerd wordt en dat de inhoud na een tijd als ongekunsteld wordt ervaren.⁵⁵ Zoals reeds eerder aangehaald is betekenis relationeel, berust ze op een geheel van sociale conventies en is ze dus cultuurspecifiek. Hieruit volgt dan ook dat het toewijzen van betekenis afhankelijk is van de culturele en historische omstandigheden, en ook steevast onderhevig is aan verandering. Geen enkele betekenis is inhoudelijk statisch maar verglijdt continu met kleine stapjes. Stuart Hall wijst in dit opzicht op het feit dat de ‘lezer’ dus even belangrijk is als de ‘schrijver’ in de productie van betekenis.⁵⁶ Wat betreft beeldvorming volgt hier dan ook uit dat de betekenis die uit een afbeelding

⁵⁵ HALL, S., “The work of representation”, in: HALL, S. (ed.), *Representations: cultural representations and signifying practices*, London, Sage, 1997, p. 15-30.

⁵⁶ HALL, S., a.w., p. 33.

wordt afgeleid zeer cultuurspecifiek is. Beelden zijn samengesteld uit een geconcentreerd web van allerlei tekens die op een specifieke manier gelezen worden door de kijker, en ook op een onmiskenbare manier zijn geconstrueerd door de maker. Elke representatie en de ontleding ervan is dan ook subjectief, en elk beeld wordt geïnterpreteerd doorheen de eigen kennis over de wereld en de maatschappij. Op deze beeldanalyse is Roland Barthes verder doorgegaan via een semiotisch model, maar daar komen we later op terug.

Zoals we eerder al aanhaalden is elke vorm van representatie steeds verbonden met macht. Uit de theorie van Foucault leren we dat het niet enkel via talige processen is dat iets betekenis krijgt, maar dat ook vanuit het discours dat over iets gevoerd wordt een inhoud voortvloeit. Met de term discours doelt Foucault op een groep van stellingen die over een bepaald onderwerp worden gedaan op een specifiek moment in de geschiedenis. Belangrijk hierbij is dus dat hij sterk de nadruk legt op de historische ingebedheid van elk discours in zijn maatschappelijke en culturele context. Alles wat buiten het discours valt is bijgevolg betekenisloos en kan geen aanspraak maken op waarheid. Hierin ligt het belang van Foucault's theorie, omdat alles wat een aanspraak op waarheid en dus echtheid wou maken, in een discours gegoten moest worden.⁵⁷ Elk discours reguleert zo de gangbare ideeën over eender welk gegeven, en uitgaande van de stelling "kennis is macht" kunnen we dan ook veronderstellen dat in elk discours een vorm van macht en autoriteit verweven zit. Het is hier met het oog op Foucault's discours theorie belangrijk om de noties van het discours, de historische inbedding van zowel ideeën als subject en de inbreng van macht bij representatie te onthouden. Om de werking van macht aan te tonen wanneer deze het visuele domein binnentreedt gebruikt Foucault het panoptische model. Het centrale gegeven uit dit gevangenisconcept van Jeremy Bentham is dat er een voyeuristische relatie bestaat tussen kijker en bekeken. De kijker kan namelijk ongestoord gadeslaan zonder zelf gezien te worden, terwijl de bekeken zich onderhevig voelt aan een continu gegluur.

Net zo een strategie bestaat er ook in alle afbeeldingen, waarbij de toeschouwer in staat is ongestoord het subject op de foto te bekijken.⁵⁸ Anne Friedberg duidt er evenwel op dat de positie van de toeschouwer in het geval van het kijken naar beelden niet geheel

⁵⁷ HALL, S., a.w., p. 41-51.

⁵⁸ FRIEDBERG, A., "The mobilized and virtual gaze in modernity: Flâneur/Flâneuse", in: MIRZOEFF, N. (ed.), *The Visual Culture Reader*, Londen, Routledge, 1999, p. 253-262.

dezelfde is als de plaats van de torenwacht in het panopticon. Er wordt op een beeld namelijk slechts een deel van de realiteit getoond, en niet de gehele omgeving is onbeperkt zichtbaar zoals dat bij het panopticon wel het geval is.⁵⁹ In ieder geval is het inderdaad zo dat er bij afbeeldingen sprake is van een vaak onevenwichtige relatie tussen kijker en bekekenen.

Hoe fotografie dan kan dienen om deze machtsrelatie om te zetten in een rationaliseringsproces over 'de ander' toont Allan Sekula ons in zijn essay *The Body and the Archive*.⁶⁰ Hoewel Sekula het in zijn uiteenzetting heeft over de pogingen van 19^{de} eeuwse wetenschappers om een classificatie van schurken te maken aan de hand van foto's, zijn deze processen van verwetenschappelijking evengoed toepasbaar op het rationaliseren van 'de ander' volgens toegewezen kenmerken. Ook hier speelt namelijk het vermogen om in beeld te brengen en te representeren een grote rol.

Deze voyeuristische relatie die tussen toeschouwer en onderwerp mogelijk is, is reeds sterk bekritiseerd in de fotografietheorie. Met name Susan Sontag fulmineert tegen de objectivering en esthetisering waarvoor het fotografische medium volgens haar verantwoordelijk is. Steunend op een stelling van Walter Benjamin, dat een foto zelfs de ergste dingen, zoals armoede, in een object van genot kan veranderen, stelt ze dat de foto een intrinsiek voyeuristische blik invoert door contextuele elementen weg te laten.⁶¹ Hierbij bekleedt de toeschouwer een passieve houding waarbij hij vervreemd wordt van het afgebeelde onderwerp dat dient als een surrogaat voor de realiteit. Zijn blik wordt gestructureerd door verschillende culturele elementen, door persoonlijke interesses en door historische achtergronden. Enerzijds laat een foto een vorm van participatie toe doorheen een plaatsvervangende manier van kijken, anderzijds distantieert deze blik de toeschouwer van het gebeurde omdat ze steeds partieel blijft en het afgebeelde tot object wordt gemaakt. De blik van de toeschouwer is echter niet de enige die zich in een foto voltrekt. We onderscheiden de blik van de fotograaf, de blik van de lezer en de blik van de gefotografeerde, die op zijn beurt nog eens in verschillende vormen kan voorkomen.⁶² In hun artikel analyseren Catherine Lutz en Jane Collins al deze soorten van kijken en komen tot de vaststelling dat de blik in een foto heel betekenisvol kan zijn. Ze maken het onderscheid tussen verschillende types

⁵⁹ FRIEDBERG, A., a.w., p. 256.

⁶⁰ SEKULA, A., "The body and the archive", in: *October*, 1986, vol. 39, winter, p. 3-64.

⁶¹ SONTAG, S., *Over Fotografie*, Utrecht/Antwerpen, Bruna, 1980, p. 15, 88.

⁶² LUTZ, C., COLLINS, J., "The photograph as an intersection of gazes: The example of National Geographic", in: WELLS, L. (ed.), *The photography reader*, New York, Routledge, 2003, p. 354-374.

van kijken bij het gefotografeerde subject. Hierbij focussen ze op het in beeld brengen van niet-westerse onderwerpen, door een westerse fotograaf. Ze onderkennen enerzijds de confrontationele blik, ofwel de blik van het gefotografeerde subject in direct contact met de cameralens. Zowel fotograaf als lezer worden hierdoor erkend en een illusie van communicatie wordt bewerkstelligd. De vraag stelt zich anderzijds echter of in deze blik het voyeurisme wordt ontkracht of net in een meer openlijke vorm vrij spel krijgt. De gefotografeerde persoon is namelijk nog steeds het subject van een onderugkeerbare blik. Het recht om te kijken wordt niet in vraag gesteld, maar eerder bevestigd.⁶³ Verder kan de gefotografeerde persoon ook binnen het kader naar iemand of iets anders kijken, wat een indicatie van interesse kan zijn. Daarnaast onderscheiden we nog de blik buiten het kader en de niet-zichtbare blik. Interculturele relaties worden het meest expliciet uitgedrukt wanneer zowel een westerling als een niet-westerling samen gefotografeerd worden. De onderlinge blikken tussen beiden zeggen veel over de relaties die tussen hen gelden. Deze incorporatie van beide polen is dan ook tegengesteld aan het voyeurisme.⁶⁴ Een oplossing voor dit voyeurisme kan misschien gevonden worden in fotografische zelfreflectie, waarbij ‘de ander’ zelf de camera ter hand neemt en zichzelf fotografeert.

Bij representatie is er dus steeds sprake van een fotograaf die een voorstelling van iets of iemand geeft. Zo een weergave is nooit waardenvrij, en de vraag stelt zich nu of dit in beeld brengen van ‘de ander’ eerder normbevestigend dan wel bevragend werkt. Franz Boas stelde dat wij nooit in staat zullen zijn andermans cultuur even sterk te waarderen als onze eigen cultuur omdat we er niet in zijn opgegroeid, ondanks het feit dat deze andere culturen misschien van even grote waarde kunnen zijn.⁶⁵ Het insider/outsider-debat steekt hier de kop op. Zijn we in staat om op een zinnige manier over een andere cultuur te praten, laat staan te oordelen?

Als model voor het vermijden van de ethnocentrische valkuilen stelt Wassif Shadid de interculturele communicatie voor.⁶⁶ Hierbij is het van belang een grondige kennis te hebben van elkaars cultuur en te beseffen dat ‘de ander’ niet te herleiden valt tot deze louter culturele kenmerken (en dus naast een cultureel persoon ook een individu is). Shadid stelt namelijk vast dat bij de beeldvorming over een bepaalde cultuur vooraf

⁶³ LUTZ, C., COLLINS, J., a.w., p. 358-361.

⁶⁴ LUTZ, C., COLLINS, J., a.w., p. 361-365.

⁶⁵ SHADID, W.A.R., *Beeldvorming: een verborgen dimensie bij interculturele communicatie*, Tilburg, Tilburg University Press, 1994, p. 1.

⁶⁶ SHADID, W.A.R., a.w.

opgestelde ideeën vaak een grote rol spelen. Hij noemt dit de schaduwcultuur; het beeld van een cultuur dat berust op vooroordelen en stereotypen.⁶⁷ Het toeschrijven van bepaalde kenmerken is het gevolg van het feit dat men bij ‘de ander’ een zekere groepssamenhang meent waar te nemen die gekenmerkt wordt door een aantal karakteristieke eigenschappen. ‘De ander’ en zijn cultuur worden meestal gezien als zijnde statisch en bijgevolg ook onveranderlijk. Stereotypering berust dus op een overgesimplificeerde conceptie van een groep mensen waarbij bepaalde eigenschappen worden geprojecteerd op een veralgemenende manier. De eigen waarden worden als algemeengeldend beschouwd en alles wat ervan afwijkt wordt dan ook gezien als negatief en verkeerd. Stuart Hall wijst er echter terecht op dat er een belangrijk verschil is tussen typering en stereotypering.⁶⁸ Net zoals verschil essentieel is voor betekenis, is ook typering onontbeerlijk om zin te geven aan de ons omringende wereld. We verstaan het particuliere aan de hand van het typische. Bij stereotypen gaat het daarentegen om overdreven reductie, essentialisatie en naturalisatie. Doordat stereotypen als waar worden aanvaard vormen ze een zeer uitsluitend mechanisme en leggen ze de sociale integratie van de geviseerden lam.⁶⁹ Homi Bhabha gaat hierin zelfs nog wat verder. Hij stelt dat stereotypering niet enkel het ophangen van een vals beeld van ‘de ander’ is waardoor deze wordt gediscrimineerd, maar eigenlijk ook een identificatiestrategie is van diegene die het stereotype creëert.⁷⁰ Bhabha linkt deze vooroordelen aan fetisjisme en stelt dat met de creatie van stereotypen een ambigu soort fantasie gemoeid is. Stereotypen zijn dan misschien primair innerlijk en moeten dan bestudeerd worden vanuit het subject die ze concipieert, eerder dan vanuit het subject waarop ze zinspelen. Bovendien staan stereotypen ook nooit op zichzelf, maar maken ze deel uit van een breder denkkader.⁷¹ Uit het nog steeds veelvuldig voorkomen van stereotypen in de beeldcultuur kunnen we dan ook besluiten dat de interculturele communicatie die Shadid voorstaat - zoals hij zelf overigens aangeeft - niet noodzakelijk ook betekent dat beide partijen ook een vermogen tot het begrijpen van elkaar ontwikkelen.⁷² Een interculturele ontmoeting draait dus niet sowieso positief uit, en bekend maakt niet noodzakelijk bemind. Het zichtbaar maken van deze constructies kan evenwel bijdragen tot een beter begrip en een herdenking van de interculturele relaties. Mijns inziens

⁶⁷ SHADID, W.A.R., a.w., p. 15.

⁶⁸ HALL, S., a.w., p. 257.

⁶⁹ RAPPORT, N., OVERING, J., a.w., p. 343-349.

⁷⁰ BHABHA, H., a.w., p. 99-100, 117.

⁷¹ RAPPORT, N., OVERING, J., a.w., p. 345-346.

⁷² SHADID, W.A.R., a.w., p. 13.

moeten zowel de oorzaken van deze denkbeelden als de gevolgen ervan bestudeerd worden voor de groep of de personen in kwestie.

Enkele antwoorden op stereotypering vanuit de beeldcultuur werden door Stuart Hall onderscheiden. Een van de mogelijke reacties op stereotypering is het omkeren van het stereotype.⁷³ Omkering geeft echter niet de garantie dat hierdoor het oude stereotype weggewerkt wordt, en er bestaat zelfs een gevaar om in een nieuw stereotype verzeild te geraken. Als voorbeeld geeft Hall de kanteling in de film van het stereotype van de arme zwarte boef naar de succesvolle zwarte schurk die de blanke te kijk zet. Het ene sluit echter het andere niet uit, en de kans om opnieuw te vervallen in een stereotype is des te groter. Een tweede strategie is het negatieve beeld te proberen vervangen door een positief.⁷⁴ Als basis hiervoor geldt dat de diversiteit van het anders vlak en volledig beschouwde beeld benadrukt wordt. Door een positief tegenbeeld in te voeren wordt het negatieve echter niet teniet gedaan. Ook hierin ligt dus slechts een gedeeltelijke soelaas. Een laatste concept is gelegen binnen de representatie zelf. De focus ligt hier op de vorm van beeldvorming, eerder dan op de inhoud.⁷⁵ Door een expliciet benadrukken van de stereotypen wordt er een bewustmaking gecreëerd. Het is waarschijnlijk in deze vorm dat de grootste verwachting ligt voor een herdenking van stereotypen en beeldvorming in het algemeen. Toch is het niet zo gemakkelijk als het lijkt om aan deze vorm van iconiciteit te ontsnappen. Het werk van veel erkende fotografen, zoals Josef Koudelka – die wij hieronder zullen bespreken –, is net gebaseerd op het beseft en het laten zien van de specifieke en individuele hoedanigheid van een onderwerp. Toch zijn het ironisch genoeg vaak deze beelden die tot icoon verheven zijn.⁷⁶ Wanneer we naar de foto's van Koudelka kijken, lijkt het alsof we oog in oog staan met een typische weergave van de zigeuner, terwijl dit in de foto's eigenlijk net hetgeen is wat hij wil vermijden. Het blijft dus belangrijk om oog te hebben voor de details die een beeld maken tot wat het is, en de verschillende lagen ervan af te pellen.

We dienen ons in het kader van beeldvorming, interculturele communicatie en het eerder vernoemde liminaliteitsconcept af te vragen of de beelden, die in situaties van intercultureel contact ontstaan, de afstand tussen 'wij' en 'hen' vergroten of verkleinen.

⁷³ HALL, S., a.w., p. 271.

⁷⁴ HALL, S., a.w., p. 272.

⁷⁵ HALL, S., a.w., p. 274.

⁷⁶ HUMAN, B., "Kodachrome icons: Photography and the theft of identity", in: *International Journal of Contemporary Hospitality Management*, 1999, vol. 11, nr. 2/3, p. 81-82.

Het eerder vernoemde voyeuristische element doet ons het eerste vermoeden. Maar indien er in de liminale ruimte een effectieve interculturele communicatie tot stand komt, waarbij beide partijen elkaar erkennen, kan dit vanzelfsprekend exotisch kijken misschien teniet gedaan worden. Dit reflecteert zich uiteraard in het karakter van de beelden en mijn stelling is hier dan ook dat in fotografische beelden een groot deel van de houding tegenover 'de ander' vervat zit en gelezen kan worden. Hierbij moet natuurlijk, naast de wederzijdse dynamieken, ook aandacht besteed worden aan de intentionaliteit van de fotograaf. In een foto gaat het namelijk ook altijd om het blootleggen van iets, het zichtbaar maken van een intentie.⁷⁷ Op een zekere manier zit er in elke foto dan ook steeds een deel zelf-expressie vervat. Analooq aan de idee van de projectie is wat wij waarnemen op een foto indirect de maker, en niet zozeer het afgebeelde subject.⁷⁸ De doelmatigheid van een foto zit vervat in enerzijds zijn vormelijkheid, en anderzijds in hetgeen waarvoor deze vorm ingezet wordt. Zonder dat de fotograaf dit zelf uitdrukkelijk aangeeft, kunnen we echter nooit zeker zijn van het toekennen van een bepaalde intentie. We hebben er als recensent maar het gissen naar. Enige voorzichtigheid is hierbij dus geboden, maar dat mag het geoefende oog niet tegenhouden om een kritische analyse van een beeld te maken.

Zoals eerder vermeld is een interpretatie ook steeds zeer cultuurspecifiek. Iedereen benadert beelden vanuit zijn eigen persoonlijke, culturele, sociale, historische en politieke achtergrond. We moeten er dan ook niet van versted staan dat beelden verschillend geïnterpreteerd worden in diverse culturen. Een beeld, en bij uitbreiding een beeldanalyse, kan dan ook nooit als algemeen geldend doorgaan en bevat niet ontegensprekelijk de waarheid.

Om van representatie te spreken hebben we dus steeds twee groepen nodig. Afsluitend kunnen we hier misschien stellen dat oprechte representatie faalt wanneer men het bestaan van de gerepresenteerde naast het beeld ontkent.⁷⁹ Het besef dat zowel de fotograaf als het subject een inbreng hebben in de beeldvorming is cruciaal bij het analyseren van beelden vanuit een liminaal perspectief. Beeldvorming is een zeer problematisch gegeven, waarbij elke kleinigheid een waarde heeft. Het is dan ook een noodzaak om bij de analyse van representaties oog te hebben voor alle elementen die

⁷⁷ MAYNARD, P., "Portraits as displays", in: *Philisophical Studies*, 2007, vol. 135, nr. 1, p. 111-121.

⁷⁸ MAYNARD, P., a.w., p. 120.

⁷⁹ EDWARDS, S., "Photography and the representation of the other: a discussion inspired by the work of Sebastiao Salgado", in: *Third-text*, 1991, nr. 16-17, p. 164.

hierboven werden vernoemd. Een ontleding is immers pas bruikbaar wanneer er van een diepgaande basis wordt uitgegaan.

3.2. Fotografie: een medium vol tegenstellingen

In elke fotografische reproductie is er sprake van een weergave van een bepaalde realiteit. In hoeverre we een werkelijkheidswaarde kunnen toekennen aan een foto is echter nog maar zeer de vraag. De elementen die uit de realiteit worden gelicht en op een foto worden weergegeven berusten namelijk steeds op de keuze van de fotograaf. Een foto is dus met andere woorden steeds subjectief. Toch worden foto's vaak nog aanzien als trouwe en analoge representaties van de realiteit. Een theoreticus die deze dubieuze aard van het fotografische medium goed onder woorden heeft gebracht is Roland Barthes.

In zijn essay uit 1961, "Le Message Photographique"⁸⁰, ontwikkelt Barthes zijn theorie over de fotografische beeldtaal. Zijn premisse is dat het beeld sterk geconnoteerd is, en dus niet als loutere weerspiegeling van de realiteit mag aanzien worden. Hij vertrekt hierbij van de journalistieke- en reclamefotografie, wat op zich niet zo verbazingwekkend is, gezien dit beide fotografiegenres zijn waarbij het duidelijkst met betekenissen gewerkt en gespeeld wordt. Dit mag ons echter niet beletten om deze theorie open te trekken naar fotografie in het algemeen, zij het met de kennis in ons achterhoofd dat Barthes zich oorspronkelijk beperkte tot deze twee genres. Centraal bij Roland Barthes staat de idee dat een foto vol cultureel bepaalde tekens zit, ondanks de zogenaamde realiteitswaarde die aan een foto wordt toegedicht. Hij vertrekt hierbij van een dichotomie tussen beeld en taal. Beide treden wel in wisselwerking met elkaar, bijvoorbeeld door het plaatsen van tekstuele uitleg bij een foto, maar zijn toch sterk verschillend. Het problematische element is namelijk dat de taal zoals ze weergegeven wordt in woorden en tekst algemeen gekend is maar dat dit bij de beeldtaal allerm minst het geval is. Barthes benadert de fotografie dus vanuit een duidelijk semiotisch standpunt, waarbij een foto net zoals taal berust op een tekensysteem. Dit stelsel is gebaseerd op een gedeelde kennis van codes en een gedeelde opvatting over de werkelijkheid. In de semiotische analyse is het dus van belang om al deze codes van

⁸⁰ BARTHES, R., *Œuvres Complètes, volume* □ □942 - □965, Paris, Editions du Seuil, 1993, p. 938-948.

elkaar te onderscheiden. Typisch voor een structuralistische benadering, die eigen is aan de semiotiek, is dat deze verschillende codes fungeren in een groter geheel of een grotere structuur. Ze zijn dan ook representatief voor de cultuur waaruit ze voortkomen. Barthes onderscheidt bij een beeld – en daarmee bedoelt hij in eerste instantie alle reproducties die analoog zijn aan de realiteit – een denotatie en een connotatie. Onder denotatie verstaat hij de pure analogie van een beeld met de werkelijkheid. De connotatie is dan de onderliggende boodschap, of wat de toeschouwer door toedoen van culturele factoren in het beeld ziet. Het is net hierin dat de paradox van de fotografie verscholen ligt, namelijk dat deze beide boodschappen naast elkaar bestaan in een kunstvorm die lijkt te berusten op de pure weergave van de realiteit – of het ‘beeld zonder code’ zoals Barthes dit noemt – door een mechanisch toestel. De fotografie zit als het ware gevangen in de strijd tussen haar twee hoofdkenmerken, namelijk de aanspraak op echtheid en het intrinsiek illusoire karakter van elke foto.⁸¹ Verder in zijn uiteenzetting gaat Barthes dieper in op de verschillende connotatieprocessen die bij een foto een rol kunnen spelen. Hij onderscheidt er zes: de trucage, de pose, de objecten, het fotogenieke, esthetiscisme en syntaxis. Bij trucage draait het om het denotatief laten ogen van een zwaar geconnoteerd beeld. Er wordt hier dan ook gebruik gemaakt van de geloofwaardigheid van het fotografische medium om een beeld als ‘beeld zonder code’ te laten doorgaan. De pose omvat een aantal stereotype houdingen die een bepaalde betekenis met zich meedragen en zo inhoud geven aan een beeld. Wanneer men specifieke objecten gebruikt in een foto doet men beroep op het associatievermogen van de mens om bepaalde voorwerpen te linken aan een bepaalde eigenschap. Bij het fotogenieke heeft Barthes het over technische elementen die een bepaalde betekenis kunnen aanbrengen. Esthetiscisme is dan het proces waardoor fotografie een kunstwaarde krijgt doorheen het gebruik van realiteitsverminderende technieken. Van syntaxis tot slot, is sprake wanneer beelden elkaar opvolgen, en door de weergave in een reeks een connotatie krijgen. Het is volgens Barthes echter niet enkel het beeld zelf dat betekenis aanreikt aan zijn toeschouwer, maar ook de wisselwerking tussen woord en beeld die bepaalt wat men in een foto terugvindt. Hij stelt dat hoe dichter de tekst bij een beeld staat, hoe minder het lijkt dat deze een connotatieve functie heeft. De legende die bij een foto staat (plaats, datum, enzovoort) lijkt immers denotatiever en dus puur beschrijvend dan bijvoorbeeld een titel of een bijschrift. Niets is echter minder waar.

⁸¹ BARTHES, R., a.w., p. 1236.

Door het aangeven van tijd en ruimte wordt de foto immers in zijn context geplaatst. Alle begeleidende tekst die bij een beeld staat is dus an sich connotatief, omdat ze buiten het beeld valt. Tekst kan volgens Barthes echter onmogelijk evenveel waarde hebben ten opzichte van het beeld, als het beeld zelf. De tekst kan een nadruk leggen, of zelfs een betekenis toevoegen of tegenspreken, maar kan nooit even omvattend zijn als de foto an sich. In een latere verhandeling uit 1964, “Rhetorique de l’image”⁸², gaat Roland Barthes uitvoeriger in op deze relatie tussen tekst en beeld. Hij stelt hier dat de functie van het plaatsen van tekst enerzijds de verankering van het beeld is. Betekenis wordt zo onomkeerbaar vastgelegd. Een andere functie is de complementaire relatie die tussen tekst en beeld kan voorkomen. Hierbij kunnen beide zonder elkaar niet correct fungeren. De meest voorkomende band is volgens Barthes deze van de verankering. Hij stelt dat de tekst in dit opzicht enigszins beperkend is, omdat de kijker zo gestuurd wordt in zijn lezing. Hierbij worden de heersende ideologie en de morele waarden van een maatschappij dan ook vaak geïncorporeerd. Barthes concludeert dat de lezing van een beeld steeds afhankelijk is van de culturele bewustheid en de situatie waarin de lezing plaatsvindt. Hoewel iedere interpretatie van een beeld dus deels persoonlijk is, zit zij ook ingebed in de bredere maatschappelijke context die elke toeschouwer omgeeft. Barthes maakt in “Le message photographique” tot slot nog onderscheid tussen de perceptieve, de cognitieve en de ideologische of ethische connotatie. Met de perceptieve connotatie doelt hij op hetgeen wij een betekenis geven omdat we het zien. De cognitieve connotatie is het toekennen van betekenis op basis van wat wij kennen en op basis van onze cultuur. De ideologische of ethische connotatie is afhankelijk van onze rede en onze waarden. Al deze verschillende connotaties spelen een rol bij het kijken naar een fotografisch beeld. Barthes stelt zich afsluitend de vraag of een pure denotatie mogelijk is bij een beeld. Hij stelt dat hetgeen wat hier het dichtste bijkomt traumatische beelden zijn, omdat hierbij de betekenis wordt afgeweerd doorheen de directe confrontatie. Susan Edwards plaatst hierbij terecht de opmerking dat bij vele hedendaagse foto’s – zoals bijvoorbeeld in veel documentairefotografie – gebruik wordt gemaakt van de traumatische impact van een beeld, waardoor het beeld los komt te staan van tekst.⁸³ Het traumatische potentieel ligt hier echter niet in het zien van ‘de ander’, maar in de onmacht die zo’n beeld bij de kijker teweeg brengt.

⁸² BARTHES, R., “Rhetoric of the Image”, in: WELLS, L. (ed.), *The Photography Reader*, New York, Routledge, 2003, p. 114-125.

⁸³ EDWARDS, S., a.w., p. 170.

In zijn laatste werk, “La Chambre Claire” uit 1980, keert Roland Barthes zich af van zijn zo gelauwerde semiotische benadering, ten voordele van een meer fenomenologisch getinte aanpak.⁸⁴ Hij gaat hierin op een zeer existentiële manier op zoek naar het wezen van de fotografie. We stippen hier enkele kernbegrippen aan die van belang zijn geweest in de verdere theorievorming rond fotografie. In zijn zoektocht naar de essentie van een foto maakt Barthes een onderscheid tussen het studium en het punctum. Met het begrip studium duidt hij op de algemene interesse in een beeld vanuit een eigen culturele en historische achtergrond. Dit valt dan ook min of meer samen met wat hij in zijn vroegere werk aanduidde als de connotatie. Onder punctum verstaat hij datgene in een foto waardoor de toeschouwer abrupt getroffen wordt. Vaak gaat het hier over een detail waardoor de toeschouwer wordt aangezet om te reflecteren en te fantaseren over het afgebeelde. Dit is een stap verder dan het studium, gezien het hier geen logische analyse van het beeld betreft, maar om een onmiddellijk erdoor worden aangegrepen gaat. Barthes stelt dat het punctum ligt in het feit dat de foto steeds een getuige is van iets dat reeds verleden tijd is, en nooit meer kan terugkeren – hij spreekt in dit opzicht over het punctum temporalis. De foto is steeds een “ça-a-été”, een bewijs van de vergankelijkheid van het leven. Dit is de noodlottige kern van fotografie die Barthes gretig verbindt met de dood. Een foto geeft dus de zekerheid dat hetgeen erop wordt afgebeeld er geweest is, maar levert ons tevens het bewijs dat dit er naar alle waarschijnlijkheid reeds niet meer is. De theorie van Roland Barthes kan gelden als een centraal theorema rond hetwelke veel van de latere theorie rond fotografie is opgebouwd.

Rond dezelfde periode dat Barthes zijn laatste werk schrijft, is ook Susan Sontag drukdoende haar ideeën over fotografie op papier te vereeuwigen. Haar gekende boek “On Photography”⁸⁵ bundelt enkele van haar meest ophefmakende essays. Net zoals Roland Barthes ontwikkelt zij de visie dat hoewel elke foto een spoor is van de realiteit, de foto ook steeds een interpretatie van diezelfde werkelijkheid is. Fotografie heeft volgens haar de manier van kijken definitief veranderd. Fotografie bepaalt wat bekeken mag worden, en bij uitbreiding wat het waard is bekeken te worden en wordt zo een soort schaalmodel van de werkelijkheid. Sontag gaat hierin zelfs nog verder, door te stellen dat fotografie het meest surrealistische medium bij uitstek is. Het gaat op een

⁸⁴ ELIAS, W., SWINNEN, J., *Fotografie in dialoog*, Kortrijk, Groeninghe, 1999, p. 51-60.

⁸⁵ SONTAG, S., a.w.

latente manier voorbij aan de realiteit en brengt zo een kloof aan op sociaal en temporeel vlak. Zo overstijgt fotografie telkens de realiteit en is zij intrinsiek surrealistisch. Pure denotatie lijkt bij Sontag dus niet langer mogelijk, zelfs niet in traumatische beelden die hoe dan ook de realiteit overstijgen omdat het afbeeldingen zijn. Voor Sontag reflecteert elke foto ook de willekeurigheid van het geselecteerde beeld, omdat de fotografie in haar beperktheid nooit de schandvlek van het oppervlakige detail kan overtreffen. Onze identificatie met een subject op een foto is bijgevolg dan ook afhankelijk van onze kennis. Ook hier vertoont de theorie van Sontag grote gelijkenissen met die van Barthes. Ze nemen namelijk beiden aan dat onze culturele bagage een grote rol speelt in het beoordelen van een beeld. Sontag legt echter veel sterker de nadruk op het feit dat ook de fotograaf een grote rol speelt in het bepalen van de connotatie, en dat dit bepalen van betekenis dus niet enkel in het kamp van de toeschouwer ligt en niet slechts resideert in het beeld an sich. Verder stelt Susan Sontag dat een foto steeds in zijn specifieke context bekeken moet worden, maar dat dit contextueel gebruik van fotografie altijd resulteert in het minder relevant worden van de betekenis, omdat na verloop van tijd de context vergeten wordt, en het beeld tot een tijdloos element wordt gemaakt, totaal losgerukt van zijn oorspronkelijk kader. Het hoofdeffect van fotografie is volgens haar dan ook dat alles tot een object voor esthetische appreciatie wordt herleid eerder dan dat het een begrip van de werkelijkheid of een emotionele betrokkenheid aanmoedigt. In die zin is fotografie een sterk reductief medium omdat elk beeld uiteindelijk onderhevig is aan een puur esthetisch effect. Het doel van fotografie, en bij uitbreiding van de betekenisgeving, is zoals Barthes het reeds stelde een geruststellen van de mens. Bij Sontag krijgt dit besef echter een wrange nasmaak; geruststellen berust voor haar eerder op distantiëring en een sussen van het geweten van de westerse mens.

Naast dit conflict tussen waarheid en illusie wordt fotografie nog door een andere strijd gedomineerd, namelijk de aanspraak op kunst of niet. Deze twee tendenzen vertonen een zekere samenhang. Het is namelijk net omdat fotografie aanzien wordt als primair descriptief en dus realistisch, dat de notie van kunst hierbij als vreemd ervaren wordt. Bovendien wordt fotografie vaak aanzien als een mechanisch massamedium waarbij het creatieve niveau en het genie van de kunstenaar geen al te grote rol spelen. Er heerst dus een zekere spanning tussen de foto als puur document en de expressieve elementen die aan kunst worden toegedicht. Vaak wordt fotografie dan ook pas als kunst aanzien

wanneer ze wordt tentoongesteld in musea en galerijen, en wanneer ze gepubliceerd wordt in vaktijdschriften. Het is echter ook zo dat foto's die voor andere dan puur esthetische redenen gemaakt werden, zoals mode- of documentairefotografie, ook vaak als kunst worden beschouwd.⁸⁶ We dienen ons dan ook de vraag te stellen of de kwestie of fotografie kunst kan zijn wel de essentie van de zaak is. Gaat het niet eerder om de vraag of fotografie meer kan zijn dan een louter beschrijvend medium, en of de ethische consequenties dit wel toelaten? De analyticus Ernst Gombrich lost deze opgave als volgt op: geen enkele kunstvorm is in staat om iedereen op dezelfde manier te behagen; analoog hieraan moeten we ons dus niet afvragen of een bepaalde foto kunst is, maar of een foto in staat is om iemand te laten reflecteren over de werkelijkheid.⁸⁷ Pas wanneer men het illusoire en geconstrueerde karakter van elke foto inziet, en begint te overdenken welke achterliggende gedachten er in het beeld verscholen zitten, kan men spreken over kunstfotografie. Ook Susan Sontag merkt in haar essay "Fotografische Evangelies" de twijfels over de graad van bewustheid in fotografie op.⁸⁸ Ze stelt dat pas wanneer fotografie algemeen werd aanvaard als kunstvorm, de fotografen zich begonnen te buigen over de diepere betekenis hiervan. Verder kan volgens Sontag de discussie over kunst/niet-kunst beschouwd worden als een gekibbel over de invulling van het kunstbegrip, eerder dan als een in vraag stellen van de esthetische capaciteit van fotografie zelf. Als fotografie tot slot als kunst aanzien wil worden, moet men vooreerst beginnen met de fotograaf als kunstenaar en auteur van zijn werk te zien, en zijn werk te beschouwen als een omvattend oeuvre. Wat de esthetische appreciatie van fotografie betreft, kunnen we concluderen dat die zoals bij iedere kunstvorm subjectief en relatief is en de discussie over smaak hier dus niet relevant is. Wel staat vast dat het fotografische medium een aparte manier van fotografisch kijken heeft geïnstalleerd die noodzakelijk aanwezig is bij elke analyse van een beeld.

Ook het authenticiteitsdenken van Walter Benjamin is opzienbarend geweest in het debat rond kunstfotografie.⁸⁹ Hij stelde dat een foto geen aura kon bevatten en dus ook geen kunst kon zijn. Doorheen de reproduceerbaarheid van elke foto verliest de fotografie zijn aura en dus ook haar aanspraak op kunst. Deze kritiek is nauw verwant aan de idee dat fotografie als mechanisch medium onmogelijk dezelfde standaard als

⁸⁶ WELLS, L., "On and beyond the white walls. Photography as art.", in: WELLS, L. (ed.), *Photography: a critical introduction*, New York, Routledge, 2004, p. 248.

⁸⁷ ELIAS, W., SWINNEN, J., a.w., p. 26.

⁸⁸ SONTAG, S., a.w., p. 93-120.

⁸⁹ ELIAS, W., SWINNEN, J., a.w., p. 11-18.

andere kunsten, waar ‘vakmanschap’ vereist was, kon behalen. De uniciteit van het kunstwerk wordt doorheen de fotografische reproduceerbaarheid volledig teniet gedaan. Een laatste opmerking die we hier met betrekking tot fotografie als kunst willen maken is dat fotografie kan gezien worden als een middel om kunst te maken, maar dat het geen kunst op zich is. Wat een foto tot kunstwerk maakt is de creativiteit die erin ligt. Een foto ontspruit namelijk steeds aan de verbeelding van haar maker.⁹⁰ Dit is wat Walter Benjamin over het hoofd zag in zijn afkeuren van fotografie omwille van haar reproduceerbaarheid. Wat fotografie maakt tot wat ze is berust niet louter in de mechaniek van de camera, maar is ook afhankelijk van de inventiviteit van de fotograaf. Susan Sontag redeneert dat fotografie onze relatie tot de wereld depersonaliseert.⁹¹ Enerzijds zorgt ze ervoor dat we een zekere kennis kunnen vergaren over bepaalde dingen uit de wereld zonder er effectief bij geweest te zijn; er is dus geen noodzaak tot participatie aan verbonden. Zo zorgt fotografie er dan ook voor dat wij vervreemden van de wereld die ons omringt. Bovendien is fotografie vaak verontrustender dan de werkelijkheid, omdat we in de realiteit een eigen keuze zouden maken van waarnaar te kijken en voor hoelang. Daarenboven worden op een foto enkel de meest interessante elementen weergegeven en is het dus een uiterst gefragmenteerde weergave van de realiteit. Wanneer Sontag dan ook stelt dat fotografie net zoveel heeft bijgedragen tot de demoralisering van ons geweten als aan de ontwikkeling ervan, moeten wij dit in dit licht begrijpen.

De fotografievormen die wellicht het meest begaan zijn met het tonen van de zorgwekkende kant van de wereld zijn de documentairefotografie en de fotojournalistiek. In de jaren dertig van de twintigste eeuw ontstond er een tendens om allerlei niet-fictionele elementen uit het dagelijkse leven te fotograferen. De veronderstelling dat de camera zonder meer een waarheidsgetrouwe weergave van de realiteit bood vierde toen nog hoogtij en de idee dat de fotograaf een neutrale observator was werd algemeen aanvaard.⁹² Als basis zochten de fotografen heil in de documentaire-filmtheorie die reeds met Vertov een aanvang had genomen. Opvallend genoeg kozen beide disciplines een eerder romantiserende grondlegger voor hun vakgebied. De reeds eerder vernoemde Robert J. Flaherty voor de film en Eugene Atget

⁹⁰ SWINNEN, J., *De Lichte Kamer: De onverborgen fotografie*, Antwerpen, Garant, 2005, p. 27.

⁹¹ SONTAG, S., a.w., p. 121-142.

⁹² WARNER MARIEN, M., *Photography: a cultural history*, London, Laurence King Publishing, 2002, p. 280-281.

voor de fotografie.⁹³ De vroege sociale documentairefotografie kan echter gekenmerkt worden door een relatief neerbuigende houding tegenover de gefotografeerde subjecten. In deze beginperiode creëerden de meeste documentairefotografen hun werk niet met het oog op sociale verandering. Het documentairegenre werd gezien als een fotografisch-esthetische stijl, die totaal geen affiniteit had met welk sociaal engagement dan ook.⁹⁴ Onder invloed van het cultureel relativisme dat in de na-oorlogse periode resulteerde in de Verklaring van de Rechten van de Mens sloeg de fotografie een meer cultureel-etnisch getinte weg in, waarbij andere culturen in beeld werden gebracht op een zogezegd evenwaardige manier. Deze houding culmineerde tenslotte in 1955 in de enorme *Family of Man* tentoonstelling die Edward Steichen cureerde.⁹⁵ Hierin werden alle ‘volkeren’ van de wereld, zoals de titel reeds doet vermoeden, gepresenteerd als één grote familie, waarbij iedereen werd voorgesteld als gelijk aan elkaar. Toch is er ook in deze tentoonstelling een duidelijke zweem van westers ethnocentrisme op te merken. Ook het bekende fotoagentschap Magnum is een relict uit deze na-oorlogse periode.⁹⁶ In 1947 werd de befaamde coöperative opgericht door Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, David “Chim” Seymour en George Rodger. Getekend door de oorlog besloten ze de documentairefotografie op hun eigen manier verder te zetten en er een persoonlijkere toets aan mee te geven, zonder het hoofddoel van registratie uit het oog te verliezen. De foto’s van de Magnum-fotografen worden dan ook gekenmerkt door een schipperen tussen een soort visuele journalistiek en een artistieke visie. Hiermee gaven zij het startschot voor een heel andere houding tegenover documentairefotografie en fotografie in het algemeen. De documentairefotografie begon haar zogenaamd onpartijdige blik in vraag te stellen en de idee van een objectieve kijk op de werkelijkheid werd ingeruild voor een duidelijk subjectieve blik. De nieuwe documentairefotografie die hieruit voortkwam resulteerde dan ook in een introvertere houding tegenover de wereld. Het doel van de fotografie is niet langer het veranderen van de wereld, maar het leren kennen van deze wereld.⁹⁷ De periode van het sociale engagement lijkt dan ook definitief voorbij. Toch zijn er nog fotografen die in dit

⁹³ LUGON, O., “‘Documentaire’: gezag en meerduidigheid”, in: CHEVRIER, J.F., SCHOLTEN, H., LUGON, O. (e.a.), *Documentaire nul: hedendaagse strategieën in fotografie, film en beeldende kunst*, Rotterdam, Nai, 2005, p. 66.

⁹⁴ WARNER MARIEN, a.w., p. 290.

⁹⁵ WARNER MARIEN, a.w., p. 314-315.

⁹⁶ UYTTERHAEGEN, C., *De bijsluiter: documentaire fotografie en fotojournalistiek*, Gent, Academia Press, 1999, p. 171-177.

⁹⁷ GEVERS, I., “Beelden die om voltooiing vragen: Postdocumentaire fotografie, beeldende kunst en ethiek”, in: CHEVRIER, J.F., SCHOLTEN, H., LUGON, O. (e.a.), a.w., p. 98.

postdocumentaire klimaat - zoals Ine Gevers het noemt - hun bijdrage proberen te leveren aan een soort van betrokken fotografie.

Laat ons eerst even verder ingaan op wat het begrip documentairefotografie juist inhoudt. Reeds vanaf het begin van de conceptie van deze notie is het centrale punt de rol van de fotograaf als ooggetuige geweest. Deze fotograaf legt bepaalde gebeurtenissen vast vanuit zijn persoonlijke positie en levert zo bepaalde visueel-historische documenten af. In deze foto's vinden we meestal een bepaalde boodschap of stelling terug, een specifieke compositorische samenhang en een historische of actuele context.⁹⁸ Vaak wordt er gebruik gemaakt van bepaalde contextuele aanduidingen of schetsen om de beelden te kaderen. Deze sociale vorm van fotografie heeft als doel de mensen bewust te maken van bepaalde situaties in de wereld en eventueel een verandering op gang te brengen. Deze beelden nemen vaak de vorm aan van beschouwingen of reflecties en pretenderen dus geen venster op de wereld te zijn. Ze klagen bepaalde omstandigheden aan via hun eigen subjectieve vorm en kijk. Het verschil tussen documentairefotografie en fotojournalistiek zit in het uitgebreide tekstuele element. Bij een fotojournalistieke reportage wordt er immers uitvoerig gebruik gemaakt van tekst om de foto's in hun context te plaatsen, waar dit bij de documentairefotografie eerder beperkt blijft.⁹⁹

De documentairefotografie en fotojournalistiek zijn al vaak onderwerp geweest van hevige kritiek, omdat ze beide het gevoelige punt van kijken naar anderen, en bij uitbreiding kijken naar het leed van anderen, als onderwerp hebben. De bezwaren die we reeds bij Susan Sontag observeerden, namelijk dat fotografie in staat is om de hele wereld te esthetiseren en zelfs de grootste kommer en kwel tot iets moois om te vormen, steken hier andermaal de kop op. Terwijl de documentairefotografie erop gericht is de mens een geweten te schoppen, heeft deze beeldvorming namelijk vaak het omgekeerde effect. Doorheen het tonen van zulke beelden, die worden bekeken op een passieve manier, wordt er immers geen noodzaak tot actie opgewekt.¹⁰⁰ De voorbijglijdende beelden worden zo een ver-van-mijn-bed-show en lijken te behoren tot de dagdagelijkse realiteit die ons door de media wordt voorgeschoteld. Martha Rosler gaat hierin nog verder.¹⁰¹ Zij stelt dat de documentairefotografie ervoor zorgt dat de rijke westerling in

⁹⁸ UYTTERHAEGEN, C., a.w., p. 20.

⁹⁹ UYTTERHAEGEN, C., a.w., p. 45.

¹⁰⁰ GOLDBERG, V., *Light Matters: Writings on photography*, New York, Aperture, 2005, p. 177-182.

¹⁰¹ ROSLER, M., "In, around and afterthoughts (on documentary photography)", in: WELLS, L. (ed.), *The photography reader*, New York, Routledge, 2003, p. 261-274.

zijn positie van comfort en sociale overvloed wordt bevestigd. Wat er op de foto's getoond wordt is volgens haar dan ook niet hetgeen er effectief op staat, maar de achterliggende idee van de fotograaf als onversaagde held. De zwakte van de documentairefotografie ligt dus volgens Rosler, zoals ook Sontag reeds stelde, in de esthetische tendens. Goldberg merkt in dit opzicht scherp op dat als we bovenstaande visie volgen foto's niet in staat zijn om actie teweeg te brengen, maar erger nog, ze misschien als substituut voor deze actie kunnen dienen.¹⁰² Vele fotografen zijn de laatste jaren echter in de tegenaanval gegaan en zoeken naarstig naar alternatieve middelen om de waarde van de documentairefotografie te propageren. De vele critici die het genre veroordeeld hebben beweerden echter niet dat er geen potentieel in de documentairefotografie zat. Ze bekritiseerden enkel de huidige vorm en sloten daarbij uitzonderingen niet uit. Martha Rosler pleit in haar essay voor een radicalere vorm van documentairefotografie waarbij er een expliciete en doordringende analyse van de maatschappij gemaakt wordt. De sociale documentaire kan volgens haar de stappen tot actie en bevraging niet vooraf gaan, dan is ze reeds in haar opzet – namelijk het in vraag stellen van sociale situaties – gefaald.¹⁰³ Ine Gevers stelt dat enkel de beelden die méér laten zien dan het materiële ding an sich, het vermogen in zich hebben om de toeschouwer in ethische én esthetische zin aan te spreken.¹⁰⁴ Zo'n beelden creëren een situatie van relatieve autonomie, die de kijker in staat stelt betrokken te geraken bij het beeld. Hierin ligt misschien wat Roland Barthes het punctum noemde; het kleine detail in een foto dat aanzet tot waarneming en reflectie. Datgene wat strikt gezien buiten de grenzen van het waarneembare valt is dan ook de kern van de nieuwe documentairefotografie.

De rol van de fotograaf mag dus niet onderschat worden bij het concipiëren van foto's. Toch moeten we oppassen met het toekennen van een zekere intentionaliteit aan een fotograaf zonder dat we daar zekere bewijzen van hebben, zoals ik ook eerder al vermeldde. Hoeveel informatie er ook over de houding van een fotograaf in een foto vervat kan zitten, we mogen onze eigen veronderstellingen nooit zonder meer als waar aanzien.¹⁰⁵ We kunnen ons dan ook net zoals Roland Barthes de vraag stellen aan wie

¹⁰² GOLDBERG, V., a.w., p. 181.

¹⁰³ ROSLER, M., a.w., p. 271.

¹⁰⁴ GEVERS, I., a.w., p. 99.

¹⁰⁵ MARTIN, C., "Autobio-photography: Beauty and the "I" of the beholder", in: *Modern Fiction Studies*, 1995, vol. 40, nr. 3, p. 543-545.

een foto toebehoort.¹⁰⁶ Is het de fotograaf, die de foto nam, die zich het beeld kan toe-eigenen? Is het de gefotografeerde, die tenslotte het beeld maakt tot wat het is – maar die overigens wel met de foto heeft ingestemd door te poseren – , die de foto kan opeisen? Of is het de toeschouwer, die vrijelijk naar het beeld kan kijken, die aanspraak kan maken op een foto? Doorheen deze complexe relatie van kijken en bekeken worden is het echter nooit echt duidelijk wie het grootste deel van de foto domineert. We kunnen dan ook misschien besluiten dat het beeld in de eerste plaats zichzelf toebehoort, en pas daarna via een analyse in allerlei deelelementen kan uiteenvallen, die alle een evenwaardige positie tegenover elkaar inhouden.

Om beelden als beelden te bestuderen zijn er reeds enkele analysemodellen uitgedacht. Wij bespreken hier kort de twee voornaamste: de typologie van Terry Barrett, en de klok van Jean-Claude Lemagny. Het classificatiesysteem van Terry Barrett, zoals hij het uiteenzet in zijn boek “Criticizing Photographs: An introduction to understanding images”¹⁰⁷, is gebaseerd op enkele hieraan voorafgaande indelingen. Barrett baseert zich op het classificatiesysteem van Beaumont-Newhall, de spiegels-en-vensters theorie van John Szarkowski, de indeling die Time-Life maakte en enkele subdivisies van voorgaande categorieën die door verschillende auteurs gemaakt werden. Hij stelt dat hij het beste van deze systemen heeft samengesmolten tot een eigen indeling. In zijn ordening maakt Barrett gebruik van zes categorieën.¹⁰⁸ Hij begint met de descriptieve foto’s. Dat zijn foto’s die een uitsluitend beschrijvende waarde hebben. Zij onderscheiden zich van de uitleggende foto’s – zijn tweede categorie – doordat ze niet als doel hebben een wetenschappelijke verklaring voor een bepaald fenomeen te bieden. Een derde groep is deze van de interpretatieve foto’s. Deze foto’s geven een uitleg aan bepaalde zaken die in een beeld gevat worden, zonder daarbij een wetenschappelijke accuraatheid na te streven. Het zijn veeleer persoonlijke en subjectieve interpretaties van hetgeen de fotograaf waarneemt in de wereld. De ethisch-evaluerende foto’s zijn beelden die zowel beschrijven als een ethisch oordeel vellen. Vaak zijn zo’n foto’s politiek geëngageerd en dwingen ze hun kijkers tot actie. De vijfde categorie is deze van de esthetisch evaluerende foto’s. Hierbij staat het exploreren van de visuele vorm

¹⁰⁶ BARTHES, R., “Extracts from Camera Lucida”, in: WELLS, L. (ed.), *The Photography Reader*, Routledge, London, 2004, p. 23.

¹⁰⁷ BARRETT, T., *Criticizing Photographs : An introduction to understanding images*, Mountain View, Mayfield Publishing Company, 1990, 180p.

¹⁰⁸ BARRETT, T., a.w., p. 50-75.

centraal. Het draait hier grotendeels om hoe de dingen in beeld worden gebracht en hoe ze afgedrukt en gerepresenteerd worden. Een laatste categorie is deze van de theoretische foto's. Hierin kan men de foto's plaatsen die over het fotografische medium zelf gaan. Zij reflecteren over kunst an sich en over fotografie als medium. Barrett benadrukt dat deze zes groepen bedoeld zijn om foto's en niet fotografen in onder te delen. Hoewel het werk van fotografen vaak wel een zekere samenhang vertoont op gebied van stijl en onderwerpskeuze, dienen we iedere foto apart in een categorie onder te brengen. De categorieën zijn overigens niet gesloten van aard. Het is best mogelijk dat een foto in meerdere categorieën tegelijkertijd kan resideren. Hiermee biedt Terry Barrett ons een analysemodel voor interpretatie van foto's.

Een tweede model komt van de voormalige conservator van de fotografieafdeling van de Bibliothèque Nationale te Parijs, Jean-Claude Lemagny.¹⁰⁹ Zijn analyserooster neemt de vorm aan van een klok, waarbij op twaalf uur de theoretische foto's staan, op drie uur de reportagefoto's, op zes uur de abstracte foto's en op negen uur de vervreemdende foto's. Tussen deze categorieën ligt er telkens een overheersend aandachtsveld. Tussen twaalf en drie gaat het vooral over de inhoud, tussen drie en zes over de vorm, tussen zes en negen over het object en tussen negen en twaalf over het subject. Opvallend is dat de verticale as voornamelijk de foto's bevat die zichzelf in vraag stellen. Op de horizontale as liggen de foto's die vragen stellen over de realiteit. Ook hier zijn cross-overs tussen de verschillende delen mogelijk. Lemagny benadrukt evenwel dat zijn analysemodel, dat hij in de jaren tachtig ontwikkelde, bedoeld is om de toenmalige actuele tendensen in de fotografie te ontleden. Het model van Lemagny is ondanks zijn lichte gedateerdheid nog steeds relevant. Beide modellen bieden ons dus een mogelijkheid om foto's op een relatief rationele manier in te delen, waardoor de aanzet naar het ontplooiën van de diepere betekenislagen eenvoudiger wordt.

In de analyse van de fotografie van 'de ander' die ik hier wil maken ben ik mij er maar al te goed van bewust dat de kunstgeschiedenis en bij uitbreiding ook de fotografiegeschiedenis zoals wij die kennen zeer sterk westers getint is. De norm van "witheid" wordt verondersteld, terwijl enkel "andersheid" wordt uitgedrukt. Doorheen de canonisatie wordt de kunstgeschiedenis dus als een verstoffelijkte versie van verschil

¹⁰⁹ SWINNEN, J., *De paradox van de fotografie: Een kritische geschiedenis*, s.l., Hadewijch/Cantecler, 1992, p. 260-261.

geconcipieerd.¹¹⁰ Doorheen de keuze van mijn casussen heb ik dan ook beoogd een zo breed mogelijk perspectief aan te houden zonder fotografen puur omwille van hun afkomst te incorporeren en heb ik in zekere zin aan deze typisch westerse blik pogen te ontsnappen zowel door mijn onderwerps- als mijn casuskeuze. Hoewel ik beseft dat dit slechts deels mogelijk is, is het toch een poging om het kunstzinnige bastion van de westerse cultuur wat te milderen.

Tot slot kunnen we ons in de aanloop naar een concretere benadering van de totaliteit van dit thema de vraag stellen wat nu eigenlijk de taak is van fotografie. Ik sluit mij hier aan bij de visie van Susan Sontag, dat één van de functies van fotografie het tonen van de veelvormigheid van de wereld is.¹¹¹ Fotografie dient als beeldend medium tot het verspreiden van de enorme diversiteit van de wereld en kan hierbij, mits een kritische houding tegenover al wat het op haar weg tegenkomt, bijdragen tot het beter begrijpen van de wereld die ons omringt. Het lijkt mij wat beperkend om fotografie af te schrijven wanneer zij haar kans tot wezenlijke maatregelen mist. De kern van de zaak ligt in dit opzicht immers in haar potentie tot bewustmaking en de mogelijkheden die zij de mens biedt tot een bredere blik op de wereld.

¹¹⁰ P. BOWLES, J. (e.a.), “Art history at the limits of whiteness”, in: *Art Journal*, vol. 60, nr. 4, 2001, p. 38-67.

¹¹¹ SONTAG, S., *Waar de nadruk ligt*, Amsterdam, De Bezige Bij, 2002, p. 297.

4. ‘De ander’ in beeld: enkele fotografische voorbeelden

Om de hierboven geponeerde veronderstellingen te toetsen hebben we een aantal casussen nodig. Als vertrekpunt nemen we de diverse en wijdverspreide etnische groep van de Roma. Door de eeuwen heen zijn zij overal waar ze kwamen met wantrouwen onthaald, en werden zij steeds onderworpen aan de vooroordelen en stereotyperingen die minderheden wel vaker te beurt vallen.

Verschillende fotografen hebben geprobeerd deze diverse groep in beeld te brengen, op een manier die zij daarvoor geschikt achtten, volgens hun eigen stijl en kennis. Wij bespreken hier het werk van Jan Yoors, Josef Koudelka, Gianni Berengo Gardin en Ljalja Kuznetsova.

4.1. De Roma

Elke beschrijving van de Roma-cultuur moet beginnen met te stellen dat het hier een enorm diverse groep betreft. Er bestaat niet zoiets als één vast af te bakenen Roma-cultuur, maar eerder een gevarieerd amalgaam van verschillende interpretaties van een breder wereldbeeld, die afhankelijk zijn van de omgeving en de situatie.¹¹² Net zoals we niet kunnen spreken over ‘DE Vlaming’ of ‘DE Moslim’, omdat dit sterk veralgemenend werkt, kunnen we dus ook niet spreken over ‘DE Roma’. Als we deze verscheidenheid niet zouden benadrukken, zou ook onze uiteenzetting vervallen in een clichématig denken.

Deze diversiteit situeert zich om te beginnen reeds op terminologisch vlak. De term ‘zigeuner’, die algemeen nog vaak gebruikt wordt, is eigenlijk verkeerd en heeft een nogal pejoratieve bijklank, omdat hij meteen de gangbare stereotypen impliceert. Hij is verkeerd in die zin dat het afstamt van het Griekse woord ‘atsinganoi’, dat oorspronkelijk refereerde naar een Melchizedekische religieuze gemeenschap uit het begin van het Byzantijnse tijdperk. Net zoals de term ‘zigeuner’ is ook de courante Engelse term ‘gypsy’ onjuist. Hier gaat men namelijk uit van een Egyptische origine.¹¹³ Men geeft dan ook de voorkeur aan de term ‘Roma’ om deze groep aan te duiden, omdat dit een benaming is die uit hun eigen taal, het Romanes, stamt. Deze term is dan

¹¹² SILVERMAN, C., “Negotiating “Gypsiness”: Strategy in context”, in: *The Journal of American Folklore*, 1988, vol. 101, nr. 401, p. 273.

¹¹³ HANCOCK, I., “Introduction”, in: YOORS, J., *The Heroic Present: Life Among the Gypsies*, New York, The Monacelli Press, 2004, p. 13.

weer een verzamelnaam voor de verschillende groepen die onder de oude benaming ‘zigeuner’ zouden vallen. We rekenen hiertoe onder andere de verschillende Rom-groepen afkomstig van de drie grote migratiegolven in West-Europa, namelijk de Sinti of Manoesj, de Vlach en de Roma.¹¹⁴ Verder worden hier ook de groepen in onder gebracht die zich in het verleden onderscheidden aan de hand van hun beroep, zoals bijvoorbeeld de Kalderasha, de Lovara en de Tshurara. Tot slot wordt deze categorie ook toegepast op autochtone groepen die omwille van economische of andere redenen in eigen land zijn beginnen rondreizen, zoals bijvoorbeeld de Ierse Travellers.¹¹⁵ Deze onderlinge verscheidenheid wat betreft benaming, maakt het dus al duidelijk dat het hier niet om een eenvormige groep gaat. De verschillende groepen variëren echter niet enkel qua naam, maar ook in cultureel opzicht. Elke groep heeft zo zijn eigen specifieke kenmerken wat betreft organisatie, wetten, normen en waarden, enzovoort.

De algemeen aanvaarde stelling is dat de Roma oorspronkelijk afkomstig zijn uit Noord-India. Aan de hand van linguïstisch onderzoek is men tot de conclusie gekomen dat deze uittocht na 1000 na Christus moet hebben plaatsgevonden. De precieze reden voor de exodus heeft men echter nog steeds niet achterhaald. Eén van de meest aangehaalde hypothesen is de sterke islamisering van India vanaf deze periode.¹¹⁶ In ieder geval is het zo dat de geschiedenis van de Roma gekenmerkt wordt door het feit dat reeds van in het begin de gehele gemeenschap sterk versplinterd was en in een aantal kleinere migraties van oost naar west getrokken is. Hoewel hun roots in India liggen onderscheiden ze zich als een geheel aparte groep, die zijn identiteit naar alle waarschijnlijkheid ook heeft gevormd aan de hand van de confrontatie met de omgeving waarin ze vertoefden tijdens hun reizen.¹¹⁷ Naast de naamsverschillen tussen de verschillende groepen is deze oorspronkelijke versplintering dan ook indicatief voor hun onderlinge verscheidenheid.

Niettegenstaande de enorme diversiteit zijn er toch enkele algemene kenmerken te onderscheiden die de Roma-cultuur karakteriseren. Wij stippen hier kort enkele van de belangrijkste aan. De voornaamste manier waarop de Roma-identiteit wordt

¹¹⁴ EYCKEN, M., *Roma-zigeuners: Overleven in een industriële samenleving*, Leuven, Acco, 2006, p. 20-23.

¹¹⁵ EYCKEN, M., a.w., p. 11-12.

¹¹⁶ EYCKEN, M., a.w., p. 15-19.

¹¹⁷ HANCOCK, I., a.w., p. 17.

geconcipieerd is aan de hand van een tegenstelling tussen de Roma en de ‘gadze’ ofwel de niet-Roma. Door het constant benadrukken van deze dichotomie tussen Roma en niet-Roma, tussen insider en outsider, wordt het wereldbeeld van de Roma gevormd. Binnenin wordt de Roma-cultuur gekenmerkt door een sterk egalitaire verdeling die gebaseerd is op wederkerigheid, terwijl ze tegenover de buitenwereld een soort van hiërarchisch systeem hanteren, waarbij de ‘gadze’ steeds als anders, dom en inferieur worden afgebeeld en de Roma als diegene die de idiote ‘gadze’ steeds te slim af is.¹¹⁸ Dit onderscheid tussen Roma en ‘gadze’ wordt versterkt door de interne regels omtrent reinheid en vervuiling. Binnen een ‘kumpania’ of leefgemeenschap gelden er bijvoorbeeld sterke regels aangaande het omgaan met niet-Roma of ‘gadze’. Alles wat met de ‘gadze’ te maken heeft wordt beschouwd als vies en slecht.¹¹⁹ Ondanks deze afkerigheid tegenover de buitenwereld zijn de Roma toch genoodzaakt om met de hun omringende maatschappij te interageren. Een goed voorbeeld hiervan is de economische relatie die ze met de niet-Roma onderhouden. Enerzijds zijn de Roma economisch sterk afhankelijk van de ‘gadze’, maar anderzijds is het ook net dit contact dat een sterke bedreiging vormt voor hun eigen identiteit. De terughoudende pose tegenover de ‘gadze’ kan dan ook als een soort van overlevingsstrategie gezien worden, die is ontwikkeld doorheen het continue wantrouwen langs beide kanten.¹²⁰ Het is echter niet zo dat de relatie tussen Roma en ‘gadze’ bijgevolg statisch van aard is. Ondanks het feit dat er steeds gebruik wordt gemaakt van het contrast en verschil tussen beiden, bedienen de Roma zich steeds van de interactie om er een bepaald voordeel uit te proberen halen. Carol Silverman noemt dit in haar artikel “impression management”, en duidt hiermee op het feit dat de Roma zijn houding aanpast al naargelang hetgeen hij probeert te verwerven.¹²¹ Het is dus niet zelden het geval dat Roma zélf gebruik maken van de stereotypen die er over hen bestaan, indien zij er tijdelijk voordeel uit kunnen halen. Zo is de Roma de ‘gadze’ uiteindelijk weer te slim af, en hangt hij slechts een beeld op van zichzelf dat de niet-Roma graag zelf willen zien. Zo houdt hij in wezen zijn eigen identiteit verborgen en voelt hij zich beschermd. Dit staat dan ook zeer dicht bij de kern van de Roma-identiteitsconstructie én hun overlevingsstrategie, namelijk enerzijds de innerlijke traditionaliteit van de verschillende leefregels en anderzijds de uiterlijke

¹¹⁸ EYCKEN, M., a.w., p. 38-40.

¹¹⁹ EYCKEN, M., a.w., p. 45-65.

¹²⁰ EYCKEN, M., a.w., p. 94-95.

¹²¹ SILVERMAN, C., a.w., p. 265.

flexibiliteit en mobiliteit tegenover de ‘gadze’ in functie van het handhaven van de eigen gemeenschap.¹²²

Het zou echter naïef zijn om te denken dat door deze verwerping van de ander, de Roma-cultuur een soort van statisch onveranderlijk geheel is. Ook zij nemen ongetwijfeld vrijelijk elementen uit de hun omringende cultuur over, en maken zich die dingen eigen. Een goed voorbeeld hiervan is het Romanes, de Roma-taal. Afhankelijk van de groep en de verblijfplaats vinden we verschillende leenwoorden terug uit de hen omringende taal en cultuur. Eerder dan een echte vijand is de gadze-cultuur dus een vat vol informatie waaruit de Roma naar eigen goeddunken elementen halen.¹²³ Doorheen hun sterke mobiliteit, zowel fysisch als psychisch, zijn de Roma dus steeds in staat geweest om doorheen een proces van interpretatie hun eigen identiteit te herbevestigen. Niet enkel de origine is van belang voor het vormen van de identiteit, maar ook de hedendaagse situatie speelt een rol. De uitspraak van de rapper Rakim is in dit opzicht verhelderend: “It ain’t where you’re from, it’s where you’re at”.¹²⁴ De nadruk ligt hier op identiteitsvorming als een continu proces van her-vorming. De notie van vrijheid wordt vaak met Roma in verband gebracht, omdat ze worden gezien als een steeds rondtrekkend en vrij volk. Gezien veel Roma echter sedentair of semi-sedentair zijn geworden klopt slechts een deel van het stereotype nog. Zowel Wolf Staf Bruggen als Maurits Eycken benadrukken dat vrijheid niet enkel fysische bewegingsvrijheid is, maar ook psychologisch kan bestaan.¹²⁵ “Vrijheid zit in je hoofd”.¹²⁶ Dat raakt misschien wel de kern van de voornoemde mobiliteit aan. Vrijheid wordt hier niet gezien binnen de romantische betekenis van ongebonden te zijn, maar eerder als een manier van perceptie van de omringende wereld.

De Roma lijken nu wel het grensoverschrijdende volk bij uitstek te zijn, door hun vele tochten doorheen de hele wereld. Enerzijds zijn deze grensoverschrijdingen geografisch van aard, anderzijds cultureel, doorheen het contact met de autochtone maatschappij. Vandaar dat het ook haast vanzelfsprekend lijkt om de notie van liminaliteit hierop toe te passen. De veronderstelde tussenpositie in de intermediaire ruimte tussen beide

¹²² EYCKEN, M., a.w., p. 97.

¹²³ SILVERMAN, C., a.w., p. 267.

¹²⁴ OKELY, J., “Afterword: Cultural ingenuity and travelling autonomy: Not copying, just choosing”, in: ACTON, T., MUNDY, G. (ed.), *Romani culture and gypsy identity*, Hertfordshire, University of Hertfordshire Press, 1997, p. 191.

¹²⁵ Zie Bijlage II: Maurits Eycken. Persoonlijk interview, 1 mei 2008, p. 5.

¹²⁶ Zie Bijlage I: Wolf Staf Bruggen. Persoonlijk interview, 24 april 2008, p. 2.

culturen lijkt hier echter de kop ingedrukt te worden door de weerspannige houding tegenover elkaar. Toch lijkt mij dat een iets te simplistische voorstelling. Er zijn namelijk verschillende voorbeelden van situaties waarin beide groepen effectief met elkaar in interactie zijn getreden, en het wantrouwen – of toch een deel ervan – tegenover elkaar hebben laten varen. Het omzeilen van deze tegendraadse houding doet ons dan ook vermoeden dat er een specifieke pose of gedrag nodig is langs beide kanten, waardoor deze argwaan verlaten wordt. Net zoals bij alle confrontaties met andere culturen ligt hier de idee van basisrespect voor de ander aan ten grondslag. Een initiële houding waarbij men geen oordeel velt over de cultuur van ‘de ander’ is dan ook fundamenteel.¹²⁷ De erkenning van ‘de ander’, zoals Homi Bhabha die omschreef is cruciaal. Maar is het ook effectief zo dat net door te leven op deze grenzen van het bestaan, we de culturele verschillen kunnen omzetten in een onderling begrijpen van elkaar?¹²⁸ Of lijkt dat bij nader inzien toch iets te optimistisch? Moet er niet zoiets aanwezig zijn als een basiswil om ‘de ander’ te leren kennen? De fotografen wiens werk wij hier zullen onderzoeken zijn er allen in geslaagd de grens tussen de gadze-wereld en de Roma-cultuur toch tenminste ten dele te overschrijden. In hoeverre zij er dan in geslaagd zijn de vooroordelen te omzeilen en in een soort van wederzijdsheid met de Roma hun werk te creëren zullen we hier analyseren. We dienen ons in het licht van de kunstfotografie ook af te vragen of deze relatie een invloed heeft op de esthetische kwaliteit van het werk. Maar laten we eerst nog even verder ingaan op de algemene beeldvorming van de Roma.

In de algemene perceptie geldt rond de Roma nog steeds het sterk romantisch stereotype van de rondtrekkende donkere zigeuner op een huifkar of in een woonwagen met kleurige en zwierige rokken waaronder waarschijnlijk een hele rits gestolen goederen verborgen zitten. De Roma worden veelal gekarakteriseerd als vuil, dom, dief, vrij, muzikaal, losbandig, natuurlijk en onontwikkeld.¹²⁹ Het feit dat veel Roma vandaag hun toevlucht hebben gezocht tot de steden of de buitenwijken van de grote steden om te wonen, wordt dan ook vaak gezien als indruisend tegen hun natuurlijke en vrije aard.¹³⁰ Ook de idee dat door deze urbanisatie en door de verregaande industrialisatie, de Roma niet meer meekunnen met hun tijd en zo in de armoede verzeild geraken, is een nogal

¹²⁷ Zie Bijlage II: Maurits Eycken. Persoonlijk interview, 1 mei 2008, p. 3, 9.

¹²⁸ Zie hoger p. 8-9.

¹²⁹ Zie Bijlage I: Wolf Staf Bruggen. Persoonlijk interview, 24 april 2008, p. 4.

¹³⁰ SILVERMAN, C., a.w., p. 268.

kortzichtige opvatting die een afgeleide vormt van dat romantische stereotype.¹³¹ Feit is echter dat verschillende Roma zich net in de steden gevestigd hebben omdat dit meer economische mogelijkheden bood. Net zoals verscheidene anderen passen ook zij zich aan aan de omstandigheden waarin ze zich bevinden, en is het dus een archaische opvatting om te denken dat zij hun identiteit zouden verliezen door in een urbane omgeving te gaan wonen. Zoals we hierboven reeds vermeldden, is mobiliteit bovenal een psychologisch gegeven. Bovendien is het niet zo dat omdat Roma zich gedurende een bepaalde periode ergens vast gevestigd hebben, en ze volgens ons dus sedentair geworden zijn, dat ze niet meer even gemakkelijk als vroeger van die plaats kunnen wegtrekken als de situatie zich daartoe aandient.¹³² In ieder geval is de Roma-cultuur veel verscheidener dan wat dit stereotype doet vermoeden. Er zijn zowel rondtrekkende als sedentaire Roma, zowel armere als rijkere, zowel nog eerder ‘traditionele’ groepen als meer verwesterde groepen. Toch wordt vaak maar een eenzijdige kijk gegeven op deze etnische groep, veelal één die de vooronderstelde elementen bevestigt. Men kan echter niet geheel onterecht stellen dat het stereotype voor bepaalde mensen wel degelijk klopt, en dat dus de beeldvorming die erover bestaat niet geheel verkeerd is.¹³³ Toch moeten we benadrukken dat dit slechts een zeer specifiek en klein segment is. Net zoals je bijvoorbeeld ook een foto van een gesluierde moslimvrouw niet kan gelijkstellen aan ‘DE islam’, kan je ook de clichéafbeelding van ‘DE Roma’ niet als onveranderlijk waar aanschouwen. Dan zouden we de veelvuldigheid en complexiteit van de Roma ontkennen. Het is dus belangrijk om beelden steeds te contextualiseren. Wanneer we erkennen dat we slechts een deel van het hele verhaal tonen, dan zijn we misschien op de goede weg om los te raken uit het stereotiepe discours dat we over ‘de ander’ blijven volhouden.

Het zou echter ook foutief zijn om te stellen dat de beeldvormende relatie tussen Roma en niet-Roma er één is die puur gebaseerd is op een dominantie van deze laatsten. Zoals we hierboven reeds aanhaalden werken de Roma deze stereotypen vaak zelf in de hand om hun identiteit en cultuur af te schermen voor de ‘gadze’ en omdat ze er een bepaald tijdelijk voordeel uit halen. Net zoals ik reeds veronderstelde met betrekking tot de relatie tussen kijker en bekeken in de tussenruimte is het ook hier zo dat het beeld

¹³¹ Zie Bijlage II: Maurits Eycken. Persoonlijk interview, 1 mei 2008, p. 10.

¹³² Zie Bijlage II: Maurits Eycken. Persoonlijk interview, 1 mei 2008, p. 5.

¹³³ Zie Bijlage I: Wolf Staf Bruggen. Persoonlijk interview, 24 april 2008, p. 2, 7-9, 11-12.

Alsook Bijlage II: Maurits Eycken. Persoonlijk interview, 1 mei 2008, p. 8-10, 13-15, 17-18.

duidelijk langs beide zijden van de camera gevormd wordt.¹³⁴ De clichés worden door zowel de Roma als de niet-Roma geconstrueerd en bevestigd, en het is dan ook noodzakelijk dat beide zijden de pose laten vallen om ze teniet te doen. Het is dus slechts in dialoog met elkaar, en dus in de liminale ruimte tussen beide culturen, dat er iets constructiefs kan ontstaan.¹³⁵ En dialoog impliceert in dit geval noodzakelijkerwijs ook kennis en respect tegenover ‘de ander’. Maurits Eycken wijst er in dit opzicht terecht op dat we beter spreken over “de omringende cultuur”, wanneer we het hebben over de relatie tussen de Roma en de niet-Roma, dan over een dominantie van de ene tegenover de andere.¹³⁶ Dit doet meer recht aan de cruciale rol die beiden spelen in het construeren van een beeld van elkaar.

In het verlengde van deze representatie van Roma door niet-Roma kunnen we ons afvragen of er vanuit de Roma-gemeenschap zelf pogingen zijn ondernomen om een eigen beeldvorming te creëren. Hierover is echter relatief weinig informatie terug te vinden, waaruit ik opmaak dat zij daar misschien zelf nog niet actief mee bezig zijn. Ook Wolf Staf Bruggen bevestigt dit.¹³⁷ De creatieve en expressieve gebruiken lijken zich bij de Roma niet zozeer toe te spitsen op beelden, dan wel op muziek, dans en verhalen.¹³⁸ Ook de notie van individuele creativiteit, zoals die bij de westerse kunst gangbaar is, lijkt hier niet echt een waarde te hebben, in een gemeenschap waar alles gebaseerd is op collectiviteit.

Afsluitend kunnen we stellen dat de representatie van de Roma een enorm complexe materie is, gezien het niet enkel de westerling is die zijn eigen beeld opdringt, maar ook de Roma zelf die hier handig op inspeelt en er gebruik van maakt. De diversiteit van de Roma-cultuur an sich, in samenspraak met hun adaptatie van de westerse stereotypen, levert ingewikkelde beelden op, waarbij er niet simpelweg een lijn is te trekken tussen waarheid en pose. Contextualisatie lijkt hier meer dan ooit een noodzaak. Toch zijn er elementen, zoals de ontmoeting in de liminale ruimte, die ons wat meer inzicht kunnen geven in deze complexe stof, en die de barrière tussen beide partijen wat kunnen milderen.

¹³⁴ Zie hoger p. 30.

¹³⁵ Zie Bijlage II: Maurits Eycken. Persoonlijk interview, 1 mei 2008, p. 10.

¹³⁶ EYCKEN, M., a.w., p. 176.

¹³⁷ Zie Bijlage I: Wolf Staf Bruggen. Persoonlijk interview, 24 april 2008, p. 13.

¹³⁸ OKELY, J., a.w., p. 195.

4.2. Jan Yoors: de erkenning van ‘de ander’ als gelijke

De blik van binnenuit

Jan Yoors werd in 1922 geboren te Antwerpen in een relatief vrije en liberale familie. Zijn vader, Eugène Yoors was een bekende glasraamkunstenaar, zijn moeder Magda Peeters een vroege mensenrechtenactiviste.¹³⁹ Het milieu waarin Jan Yoors opgroeide kan op zijn minst kosmopolitisch genoemd worden. Zijn vader, die van Vlaamse origine was, bracht een groot deel van zijn jeugd door in Spanje. Het is ook onder invloed van diens verhalen over de ‘zigeuners’ van Andalusië dat Yoors’ interesse in deze mensen aangewakkerd werd. Zijn moeder was van Duits-Cubaanse oorsprong en hield zich voornamelijk bezig met sociale projecten in Rusland, India en China. Thuis sprak Jan Yoors Frans met zijn moeder, Spaans met zijn vader, Duits met de studenten die bij hen thuis verbleven tegen kost en inwoon en Vlaams met de kinderen in zijn klas.¹⁴⁰ Op zijn twaalfde kwam hem ter ore dat er een groep ‘zigeuners’ aan de rand van de stad kampeerden. Begeesterd door de verhalen die er over hen de ronde deden en de tot de verbeelding sprekende vertellingen die hij van zijn vader had gehoord, besloot hij een kijkje te nemen in het kamp. Jan Yoors besliste haast meteen dat hij van nu af aan met deze mensen mee de wereld wou doorkruisen. Voor de komende tien jaar zou hij een achttal maanden per jaar bij deze Lovara-groep verblijven, om slechts af en toe in de wintermaanden huiswaarts te keren. Na zijn eerste terugkeer naar huis gaven zijn ouders hem een brief mee waarin uitgelegd werd dat hij meereisde met de groep Lovara omwille van familie zaken, zodat de autoriteiten, die vaak wantrouwen koesterden bij het zien van een blanke jongen temidden van een groep ‘zigeuners’, hem niet meer zouden lastigvallen. Zijn ouders brachten Jan ook in contact met Frans Olbrechts, professor antropologie aan de Universiteit Gent, die hem aanraadde om zonder enige voorkennis zijn verblijf bij de Lovara voort te zetten, en later zijn ervaringen neer te pennen.¹⁴¹ Vanaf 1934 verblijft Yoors dus bij de Roma als een volwaardig lid van de Lovara-gemeenschap en trekt hij samen met hen doorheen West-Europa en het Balkangebied. Op zijn achttiende wordt er voor Yoors, zoals overigens de gewoonte is bij de Roma, een huwelijk garrangeerd. Hij beseft dat hij nu een keuze moet maken tussen de twee werelden waar hij al jaren tussen schippert, en beslist om zich terug te

¹³⁹ DRAKE, C., “A short biography of Jan Yoors”, in: YOORS, J., *The Heroic Present: Life Among the Gypsies*, New York, The Monacelli Press, 2004, p. 155.

¹⁴⁰ YOORS, J., *J'ai vécu chez les tsiganes*, Paris, Stock, 1968, p. 34-35.

¹⁴¹ DRAKE, C., a.w., p. 155.

trekken uit de Lovara-gemeenschap. Aan de vooravond van de Tweede Wereldoorlog verlaat Yoors zijn ‘zigeuner’ familie en trekt naar Engeland om zich aan te sluiten bij het Britse leger.¹⁴² Tijdens de oorlog wordt hij aangesproken door een Britse officier om als verbindingspersoon tussen de Roma en het geallieerde leger te functioneren. Door hun goede kennis van allerlei onbekende kleine wegen slaagden de Roma erin een aantal ontsnappingsroutes op te zetten vanuit het bezette gebied. In 1943 liep het echter mis. Yoors werd opgepakt door de Gestapo, verschillende maanden gemarteld en ter dood veroordeeld. Terwijl hij in de gevangenis van Antwerpen wachtte op zijn aangekondigde dood werd hij door een administratieve vergissing per ongeluk terug vrijgelaten. Na enkele maanden van onderduiken mengde Yoors zich terug in het verzet. Hij sloot zich vrijwillig, maar onder een valse naam, aan bij de Duitse dienst voor ingenieurswerken, de Organisation Todt, waardoor hij een groot aantal verlofpassen of *Urlaubscheine* kon bemachtigen. Hiermee hielp hij een groot aantal mensen met militaire treinen uit Duitsland ontsnappen. Vier maanden later werd Yoors echter weer opgepakt door de Spaanse Guardia Civil en in het Miranda-concentratiekamp opgesloten waar hij tot het einde van de oorlog in 1945 vastzat.¹⁴³ Na de oorlog trekt Jan Yoors naar Londen om er antropologie te studeren. Hij trouwt met een jeugdvriendin, Annabert van Wettum, en verhuist in 1950 samen met haar en een vriendin, Marianne Citroen, naar New York. Hier richt het drietal een ‘manufactuur’ op voor het maken van handgeweven tapijten naar eigen ontwerp. Deze onderneming, waarbij Yoors de kunstenaar en de wever samenbracht, bleek een commercieel succes te zijn, en leverde hem zelfs enkele prestigieuze opdrachten op.¹⁴⁴ In New York raakte Yoors sterk betrokken bij de kunstscène van de jaren zestig. Hij maakte een film over de etnische diversiteit van de New Yorkse samenleving, *Only One New York*, ondernam nog verschillende reizen met als doel om onder andere de ‘zigeuners’ van de hele wereld op foto vast te leggen en publiceerde zijn jeugdervaringen bij de Lovara in 1967 in het boek *The Gypsies*. In 1973 verliest Yoors zijn beide benen ten gevolge van diabetes. Van over de gehele wereld kwamen Roma-groepen de verzwakte Yoors in New York bezoeken. In 1977 sterft Jan Yoors op vijfenvijftigjarige leeftijd aan een hartaanval.

¹⁴² Ibidem.

¹⁴³ VRANCKX, J., “Jan Yoors, een Vlaamse zigeuner in New York: Een sneeuwstorm redde mijn leven”, in: *De Gazet van Antwerpen*, 3 maart 1975.

¹⁴⁴ ANDRIES, P., EELBODE, E., HENNEMAN, I. (e.a.), *Belgische fotografen: 1840-2005*, Gent, Ludion, 2005, p. 318.

De bewogen en avontuurlijke levensloop van Jan Yoors is hier van belang om zijn intense verstrengeling met de Roma-cultuur aan te geven, die zich reeds van jongs af aan voordoet. Het feit dat hij enige jaren met de Lovara heeft samengeleefd, en als één van hen werd beschouwd, zal zeker invloed gehad hebben op zijn verdere levenswijze. Kore Yoors, de zoon van Jan Yoors, stelt dat hij en zijn broer en zus werden opgevoed als Roma, maar dan zonder het leven in een kumpania of gemeenschap. Zijn vader nam volgens hem een groot deel van de wereldkijk van de Roma over.¹⁴⁵ We dienen ons dan ook af te vragen in welke mate deze overgenomen waarden en normen, en deze sterke verwevenheid met de Roma-cultuur een invloed hebben gehad op zijn artistieke werk.

In het voorwoord van het fotoboek *The Heroic Present: Life among the Gypsies* vraagt Kore Yoors zich terecht af hoe het kan dat zijn vader besloot kunstenaar te worden, nadat hij zo was ondergedompeld in een cultuur die zo weinig materieel bewijs van zichzelf heeft nagelaten.¹⁴⁶ Feit is dat Jan Yoors reeds van in het prille begin dat hij bij de Lovara leefde zijn fotoestel met zich meedroeg, en dus al vóór hij in contact kwam met de Roma en een ingewijde in hun cultuur werd, sterk geïnteresseerd was in beelden en kunst. Ik denk dan ook dat Yoors deze drang om expressief met beelden bezig te zijn steeds onbewust met zich heeft megedragen. Wanneer hij voor de keuze gesteld werd om voor de rest van zijn leven bij de Lovara te blijven, of weer zijn eigen weg te gaan, voelde hij dan ook intuïtief aan dat hij zijn eigen ontplooiing moest uitstippelen, en kwam zo als vanzelfsprekend bij de kunst terecht. Jan Yoors kan gezien worden als de ultieme insider, omdat hij door zijn integratie in de Lovara-kumpania fotografeerde vanuit het standpunt van een familielid en een vriend. Hij was zo in staat om unieke beelden van de mensen rondom hem te nemen, die getuigen van een enorm kleine afstand tussen hem en de gefotografeerde. Reeds als tiener ging Yoors aan de slag met zijn Kodak Brownie camera. Dit was een in de jaren dertig populair doosvormig cameramodel dat zeer gemakkelijk in gebruik was en bovendien zeer goedkoop. Al voor enkele dollars kon wie dat wou zich een Brownie aanschaffen.¹⁴⁷ Jan Yoors fotografeerde het dagelijkse leven van de Lovara, een groep die overigens volgens Angus Fraser toen beschouwd kon worden als de aristocraten onder de Roma, omdat ze zich onderscheidde van andere groepen door hun sterk eergevoel en een hoog

¹⁴⁵ DRAKE, C., a.w., p. 157.

¹⁴⁶ YOORS, K., "Preface", in: YOORS, J., *The Heroic Present: Life Among the Gypsies*, New York, The Monacelli Press, 2004, p. 7.

¹⁴⁷ Ibidem.

ontwikkelde morele standaard.¹⁴⁸ Maurits Eycken stelt, dat doordat Yoors na verloop van tijd als een Roma beschouwd werd, de mensen die hij fotografeerde een heel groot vertrouwen in hem en in wat hij van hen fotografeerde hadden.¹⁴⁹ Vandaar dat de beelden van Yoors een zo indringende kijk geven in deze voor de meeste ‘gadze’ gesloten gemeenschap. Bij de notie ‘gesloten’ moeten we echter een kanttekening plaatsen. Het is zo dat de Roma-gemeenschap in het algemeen nogal afwerend staat tegenover buitenstaanders. Maar dat betekent niet dat als je de bereidwilligheid toont om je te gedragen als een Roma, en je dit ook effectief doet, je niet aanvaard kan worden. Als je bereid bent om volledig op te gaan in het leven in de gemeenschap, en een groot deel van je individualiteit af te leggen, kan je geaccepteerd worden. In die zin is elke Roma-groep binnenin helemaal niet gesloten. Alles is toegespitst op het samenleven met elkaar, waarbij de gesteldheid van één persoon iedereen aangaat.¹⁵⁰ Yoors bleef in die zin steeds een deel van zijn eigen individualiteit behouden, en beseftte dan ook na een tijd dat hij niet bereid was tot de volledige integratie in de gemeenschap.¹⁵¹ Hij blijft zodoende in zijn fotografisch werk ook schipperen tussen de positie van de buitenstaander – maar dan niet in de negatieve zin van de niet-aanvaarde, maar in die zin dat hij zijn eigenheid met zich meedraagt – en een standpunt van binnenuit. Zonder een oordeel te vellen over de mensen die hij in beeld brengt, en zonder ooit voyeuristisch of opdringerig over te komen, getuigen Yoors’ foto’s van een enorme oprechtheid, en een eerlijkheid tegenover de mensen met wie hij samenleefde. We kunnen daarom haast niet anders dan bewondering hebben voor iemand die reeds op zo’n jonge leeftijd de waarde van ‘de ander’ inzag, en hen met een onnoemelijk respect in beeld bracht. Jan Yoors zelf stelde dat veel afhangt van je eigen houding, je manier van doen in het bijzijn van ‘de ander’.¹⁵² Wanneer je je weerloos en hartelijk opstelt, dan wordt de zogenaamde kloof vanzelf al wat kleiner.

Met zijn foto’s wou Yoors naar eigen zeggen de massa bereiken. Net zoals door te schrijven en te filmen wou hij hiermee “het publiek in contact brengen met milieus en

¹⁴⁸ FRASER, A., “The Gypsies by Jan Yoors”, in: *Man, New Series*, 1967, vol. 2, nr. 4, p. 657.

¹⁴⁹ Zie Bijlage II: Maurits Eycken. Persoonlijk interview, 1 mei 2008, p. 9.

¹⁵⁰ Zie Bijlage II: Maurits Eycken. Persoonlijk interview, 1 mei 2008, p. 7-8.

¹⁵¹ VRANCKX, J., “Jan Yoors, een Vlaamse zigeuner in New York: Als een twaalfjarige wat lang van huis blijft...”, in: *De Gazet van Antwerpen*, 1 maart 1975.

¹⁵² VRANCKX, J., “Jan Yoors, een Vlaamse zigeuner in New York: Een stad waarin het hart van de wereld klopt”, in: *De Gazet van Antwerpen*, 4 maart 1975.

met mensen die contact schuwen, doordringen tot de kern”.¹⁵³ We kunnen hier dan ook uit afleiden dat de intentie van Yoors het beter gekend maken van de Roma-cultuur was. Maar was dit wel reeds van in het begin zo? Het lijkt mij namelijk betwifelbaar dat hij de foto's in de jaren dertig initieel nam met de bedoeling ze te publiceren. Deze gedachte is mijns inziens pas later gekomen, toen hij beseftte dat hij eigenlijk een uniek document in handen had, en hij meer en meer gefascineerd raakte door de diversiteit van de Roma-gemeenschap. De intentie waarmee de foto's uit de jaren dertig gemaakt zijn, was waarschijnlijk het vastleggen op gevoelige plaat van mensen die hem nauw aan het hart lagen en dagdagelijkse bezigheden die hem intrigeerden. Deze verschilt dus van het doel waarmee de foto's uit latere perioden (voornamelijk de jaren zestig en zeventig) gemaakt zijn. De latere beslissing om zowel zijn herinneringen aan het samenleven met de Lovara, als zijn foto's te publiceren kan dan gezien worden in het kader van zijn project om beter inzicht te verschaffen in onbekende en onbeminde culturen. De manier waarop Yoors de Roma in beeld brengt is dan ook zoals hij hen in hun dagdagelijkse bezigheden ziet. Het lijkt mij daarom onwaarschijnlijk dat hij hen moedwillig in een bepaalde stereotype pose zou hebben gefotografeerd. Toch kan het dat bij een lezing die gespeend is van elke contextualisering bepaalde stereotypen in de foto's van Yoors gezien worden, of liever, dat er een verkeerde interpretatie gemaakt kan worden. In ieder geval dienen we in gedachten te houden dat Yoors' opzet bij de publicatie van zijn werk het vergroten van de waardering van een andere cultuur was.

Integratie en liminaliteit: verder kijken dan het cliché

Uit het voorgaande blijkt dat Jan Yoors kan gezien worden als de liminale persoon bij uitstek. Hij begaf zich namelijk naar een andere cultuur, om in dialoog met de mensen die hem omringden zijn werk tot stand te laten komen. Hij erkende 'de ander' in zijn volledigheid, en doorbrak zijn eigen culturele bewustzijn om hem te accepteren als een gelijke, eerder dan als inherent anders en verschillend. Yoors ging hierin verder dan wat we gewoon zijn bij de voornoemde participerende observatie, omdat hij niet naar de Lovara ging met als expliciet doel een studie over hen te maken of een fotoreeks over hen te af te leveren, maar in eerste instantie om met hen samen te leven. Gezien de relatief lange periode die Jan Yoors met de Lovara doorbracht (om en bij de tien jaar), is het aannemelijk dat ook hij zijn inbreng had in deze cultuur, zoals ook de mensen die hij

¹⁵³ Ibidem.

fotografeerde een invloed hadden op zijn werk. Zijn foto's zijn dan ook niet los te denken van hun intrinsieke verwevenheid met de Roma-cultuur, en hetgeen op de foto's staat getuigt van een wederzijdse inbreng.

In de foto *Belgium, 1930s*¹⁵⁴ zien we Jan Yoors, omringd door kinderen en jongeren uit de kumpania, poserend voor een geopende woonwagen. Hij kijkt ongeveer als enige met een strenge blik recht in de lens. Het jongetje op de voorgrond spreidt zijn armen en steekt zijn borst vooruit, als een kleine kordate Christus zonder kruis. Onder zijn linkervuist duikt een wazige schim snel weg. De lippen strak op elkaar geperst van inspanning probeert hij de hele foto in te nemen. Ook een ander jongetje, rechts achter de voorste, toont aarzelend zijn knuistje. Met zijn arm rond Jan Yoors' schouders geslagen, leunt de man uiterst links op één been tegen zijn vriend aan. Iedereen staat dicht tegen elkaar, leunt, steunt of raakt iemand anders aan, alsof ze bang zijn dat de foto hen anders van elkaar zal scheiden. Deze foto toont hoe enorm collectief het leven in een Roma-gemeenschap is. Je poseert niet zomaar in je eentje voor een foto, maar met iedereen die zich op dat moment rondom jou bevindt. Iedereen richt zijn blik onverdeeld naar de cameralens, en confronteert zo de kijker met zijn aanwezigheid. Gezien Jan Yoors zelf op de foto staat, is de vermoedelijke fotograaf in dit geval iemand anders van de Lovara. Doorheen hun pose stemmen alle personen op de foto impliciet met het nemen ervan in, en zij tonen doorheen hun houding hoe zij willen gezien worden. De interculturele en liminale relatie tussen Yoors en de Lovara wordt hier verstoffelijkt doorheen het beeld.

Het beeld dat Jan Yoors ons in zijn foto's van de Lovara geeft is realistisch te noemen. We mogen echter niet vergeten dat elke foto slechts een deel van de realiteit is, en ook steeds een bepaalde kijk op de realiteit. Het is namelijk niet zo dat bij het wegvallen van de stereotiepe blik, er geen andere blik in de plaats kan komen, die bijvoorbeeld net beïnvloed is door het intense contact met het subject. Wanneer we een foto die Yoors nam van een vrouw uit zijn kumpania, vergelijken met een foto die hij nam van een Tshurara-vrouw dan zijn er toch enkele opvallende verschillen te zien. In de foto *Lovara woman, 1934*¹⁵⁵ zien we een vrouw die bezig is met huishoudelijke taken, en die de zorg voor haar gezin op zich neemt. Met opgerolde mouwen giet zij water uit een kookpot in een grote teil. Schuin achter haar zien we haar woonwagen, waarin zich het hele hebben en houden van de familie bevindt. Maurits Eycken wijst erop dat deze foto niet zomaar

¹⁵⁴ Zie Afbeelding 1.

¹⁵⁵ Zie Afbeelding 2.

een foto is van een vrouw, maar dat ze ook een gehele gemeenschap impliceert.¹⁵⁶ Haar woonwagen staat vermoedelijk in een hele kring van woonwagens, en rond de teil die zij met water vult, staan misschien nog wel een heleboel andere mensen. De zachte grijstinten geven het beeld een mild karakter. Yoors heeft de foto bewerkt met een soort retoucheertechniek. Met zwarte en witte strepen – vermoedelijk in verf – heeft hij bepaalde lijnen in de foto benadrukt. Zo zijn bijvoorbeeld de wenkbrauwen van de vrouw in het zwart aangezet, en de randen van de kookpot die ze in haar handen heeft met wit en zwart. Dit retoucheren is een techniek die reeds in de negentiende eeuw gebruikt werd, maar dan vooral om zwart-wit foto's met verf in te kleuren. Hier lijkt het dat Yoors voornamelijk van dit procédé gebruik maakt om bepaalde accenten in de foto te leggen. Uit de foto straalt een zekere eerbied voor de vrouw die er op staat. Wanneer we dit beeld nu even naast een foto van een Tshurara-vrouw leggen, die Yoors ook in de jaren dertig fotografeerde, is er een verschil merkbaar. In de foto *Liza, a Tshurara woman, Belgium, 1930s*¹⁵⁷ staat een vrouw met haar rug naar de camera. Haar hoofd draait zij naar rechts. Terwijl zij iemand buiten beeld iets lijkt toe te roepen houdt zij een sigaret in haar half geopende mond. Met haar armen duwt ze haar dikke jas naar achteren, haar handen steekt ze in de zakken van haar rok. Deze foto is veel contrastrijker dan deze van de Lovara-vrouw. Doorheen het gebruik van deze hardere zwart-wit-tegenstellingen alsook door haar houding oogt de vrouw op de foto veel groezeliger en ruwer dan deze op de eerste foto. Uit het relaas van Yoors' verblijf bij de Lovara leren we dat zij op een bepaald moment een Tshurara-groep tegenkwamen. Uit zijn verslag kunnen we duidelijk opmaken dat ze de Tshurara maar een boers gezelschap vonden waar ze niet graag mee samenleefden, en zeker niet graag mee gezien werden, omdat hen dat een slechte naam bezorgde.¹⁵⁸ De manier waarop Yoors Liza, de Tshurara-vrouw, afbeeldt is dan ook in zekere zin een reflectie van hoe zij de Tshurara zagen. Ondanks het feit dat Yoors zo sterk in de Roma-gemeenschap ingeburgerd was, dienen we dus elk beeld in zijn specifieke context te plaatsen. Vaak wordt er bij de foto's van Yoors slechts een vermelding gemaakt van plaats en jaartal, wat het dikwijls bemoeilijkt om een foto juist te kaderen. Maar het boek dat Yoors schreef over zijn ervaringen bij de Lovara is in dat opzicht zeer verhelderend. Ook in het fotoboek *The Heroic Present: Life among the Gypsies* zijn fragmenten van deze

¹⁵⁶ Zie Bijlage II: Maurits Eycken. Persoonlijk interview, 1 mei 2008, p. 8.

¹⁵⁷ Zie Afbeelding 3.

¹⁵⁸ YOORS, J., a.w., p. 84 e.v.

tekst opgenomen, hoewel het mij niet lijkt dat de tekstfragmenten specifiek bij een bepaalde foto geplaatst zijn, maar eerder algemeen illustratief fungeren.¹⁵⁹ Het lijkt ook dat doorheen de vele tekst die bij de beelden wordt geplaatst, de foto's verankerd worden, en de betekenis van het beeld wordt vastgelegd, net zoals Roland Barthes dat beschreef. De manier waarop wij deze beelden interpreteren is dus beïnvloed doorheen de wisselwerking tussen tekst en beeld. Barthes stelde dat het plaatsen van tekst bij een beeld vaak zeer beperkend is wat betreft de lezing van het beeld. Toch denk ik dat de tekst in dit opzicht verrijkend werkt, omdat ze direct afkomstig is van de maker van het beeld en ons informatie verschaft die wij louter uit het beeld niet zouden kunnen afleiden. Het is met andere woorden doorheen deze contextualisering dat wij in staat zijn het beeld correct te begrijpen.

De vraag stelt zich nu of in Yoors' foto's het bekende Roma-stereotype terug te vinden is, en bij uitbreiding of de Roma zelf hun pose aanhouden. Deze tweeledige vraag vereist een tweeledig antwoord. In de foto *New York, 1963*¹⁶⁰ fotografeert Yoors een samenzijn waarbij er, naar wat traditioneel de gewoonte is, gezongen en gemusiceerd wordt. Deze foto kan enerzijds gelezen worden als een stereotiepe weergave van de Roma als goede muzikanten, die in hun ouderwetse klederdracht – inclusief hoeden en kleurige rokken – klaagzangen aanheffen. Wanneer we de foto echter aan een nadere blik onderwerpen, en de uitdrukkingen op het gezicht van de gefotografeerden bestuderen, dan merkt men al gauw dat het hier niet zomaar een foto van een groepje zigeunermuzikanten betreft. Zoals Maurits Eycken aangeeft, is dit geen pose die aangehouden wordt, maar is het de manier waarop de Roma in hun collectief samenzijn hun gevoelens uiten.¹⁶¹ De smartelijke uitdrukking op het gezicht van de vrouw, de manier waarop zij met haar handen naar haar hart en keel grijpt, en haar hoofd licht naar achteren kantelt. De man die zijn ogen sluit om de herinnering van vroeger te herbeleven, en de jongens die dit ophalen van geschiedenissen op hun instrumenten begeleiden. Dit is een kijk in een intense identiteitsbeleving zoals enkel iemand die met een oeverloze eerbied naar deze mensen kijkt dat kan weergeven. Er wordt hier uitdrukkelijk voorbijgegaan aan de pose. Binnen de representatie zelf wordt het cliché van de Roma omvergeworpen doorheen de diepe menselijkheid die uit het beeld

¹⁵⁹ YOORS, J., *The Heroic Present: Life among the Gypsies*, New York, The Monacelli Press, 2004.

¹⁶⁰ Zie Afbeelding 4.

¹⁶¹ Zie Bijlage II: Maurits Eycken. Persoonlijk interview, 1 mei 2008, p. 12.

spreekt. Niet de uiterlijke stereotypen, namelijk de Roma als muzikant, worden omvergeworpen, maar wel de eenzijdige kijk die ze met zich meebrengen, namelijk de Roma als louter muzikant. Dit beeld heeft dan ook eerder de Roma-identiteit als onderwerp, dan het effectief afgebeelde, de Roma-muzikant.

De erfenis van Yoors' beelden

Het doel dat Jan Yoors met zijn foto's voor ogen had was het naar voren brengen van een genuanceerd beeld van de Roma-cultuur. Maurits Eycken stelt dat hij daar ook effectief in geslaagd is, en Yoors dus heeft bijgedragen tot een diversificatie van het beeld dat wij algemeen hebben van de Roma. Het is echter niet zo dat omdat Yoors hierin geslaagd is, iedereen dat ook als vanzelfsprekend inziet en begrijpt. Eycken stelt vast dat Yoors vaak verkeerd begrepen wordt, maar betoogt dat zijn beelden en zijn bijdrage daarom niet aan waarde inboeten.¹⁶² Ook Ian Hancock haalt in zijn inleiding bij het fotoboek van Jan Yoors aan dat volgens Diane Tong de boeken en beelden van Yoors net hebben bijgedragen tot het romantische clichébeeld van de Roma.¹⁶³ De mensen lazen deze dingen namelijk hoe zij dat wilden, en zagen er eerder hun vooropgestelde idee in bevestigd dan in vraag gesteld. Dat is de vreemde dualiteit van elk werk dat rond de Roma geschreven wordt, namelijk dat je er slechts adequaat mee kan omgaan als je een zekere kennis hebt van hun cultuur, omdat indien je de kleine nuances mist, je slechts een bevestiging van je eigen ideeën vindt. Volgens Maurits Eycken moet je echt in de Roma-cultuur geleefd hebben om ze te verstaan.¹⁶⁴ Toch ben ik er van overtuigd dat iemand zoals Jan Yoors, die een waarheidsgetrouw beeld van de Roma scheidt, kan bijdragen tot een meer verscheiden beeld mits een zekere achtergrondkennis wordt aangebracht. We moeten bij het bekijken van de foto's van Yoors overigens in gedachten houden dat deze beelden dateren van een periode tussen de jaren dertig en de jaren zeventig. Het geeft dus een bepaald beeld van hoe de Roma in die periode waren, maar het zou al te gek zijn om deze beschrijving zonder meer te transponeren naar vandaag. Dan zouden we de dynamiek en evolutie van 'de ander' ontkennen. Of het werk van Yoors effectief een positieve stimulans heeft teweeg gebracht tegenover de Roma-cultuur, daar is geen tastbaar bewijs van. Maar de bestsellerstatus van zijn boek in het algemeen, en de ruime gekendheid van zijn werk binnen

¹⁶² Zie Bijlage II: Maurits Eycken. Persoonlijk interview, 1 mei 2008, p. 18.

¹⁶³ HANCOCK, I., a.w., p. 11.

¹⁶⁴ Zie Bijlage II: Maurits Eycken. Persoonlijk interview, 1 mei 2008, p. 8.

de Roma-gemeenschap zelf is in dit opzicht veelzeggend.¹⁶⁵ Foto's zoals deze van Yoors, die kijken en beschrijven zonder een oordeel te vellen en die met achting met hun subject omgaan, zijn dan misschien ook in staat om ons een andere visie op interculturaliteit voor te leggen dan de gangbare "clash of civilisations" die door vele cultuurzwartkijkers gepredikt wordt.

Tussen antropologie en esthetiek

Laat ons tot slot nog even focussen op de esthetische kwaliteit van Yoors' foto's. Het is opvallend dat zijn latere beelden van een betere kwaliteit zijn dan deze uit de jaren dertig. Enerzijds is dat natuurlijk toe te schrijven aan het verbeterde materiaal, maar anderzijds ook aan Yoors' evolutie als fotograaf. Zijn beeldcomposities komen minder statisch over, de tonale contrasten zijn beter uitgebalanceerd, kortom de fotografische techniek wordt beter beheerst. In de foto *Rudari girl, Porumbacu, Romania*, 1961¹⁶⁶ zit een meisje met warme donkere ogen op een stoeltje tegen een muur. Haar voeten laat zij rusten op de zijkanten van een mandje waarin een baby ligt, alsof zij het kind wiegt door het met haar benen te schommelen. Het mandje lijkt meer wollen deken dan kind, en met een gebald knuistje kijkt de baby ons met grote ogen aan. Hoe klein hij of zij ook nog is, de aanwezigheid van de fotograaf werd reeds opgemerkt. Rond de mand ligt een hoop stro en een tapijt met een oosters motief. Het licht valt links schuin op het tafereel in en werpt zo een bescheiden schaduw op de rechterhelft van het gezicht van het meisje. De geknikte beentjes van het meisje vormen een echo van de poten van het stoeltje. Als een kleine moeder waakt zij over het kind.

Met een peinzende blik kijkt de vrouw ons in de foto *Istanbul, Turkey*, 1961¹⁶⁷ aan. De rook van de sigaret die zij in haar hand houdt kringelt langzaam omhoog. De grove korrel van de foto benadrukt de verweerde rimpels in haar gezicht, die in de lijnen van haar trui op haar schouder lijken door te lopen. De vrouw kijkt recht in de camera, als wil ze ons deelgenoot maken van haar hersenschimmen, die ze in de vorm van een rookgordijn naar buiten blaast. Haar zwarte hoofddoek tekent zich scherp af tegen de wazige achtergrond. Deze vrouw kijkt ons vanuit het verleden aan.

Vele van Yoors' foto's lijken op het eerste zicht een puur beschrijvende functie te hebben. De warme menselijkheid waarmee hij de Roma die hij fotografeert weergeeft

¹⁶⁵ HANCOCK, I., a.w., p. 12.

¹⁶⁶ Zie Afbeelding 5.

¹⁶⁷ Zie Afbeelding 6.

overstijgt echter deze pure descriptiviteit. Er is in zijn werk een vreemdsoortige correlatie tussen een puur beschrijvende en een eigen esthetische stijl merkbaar.

De waarde van Yoors' fotografische werk ligt in het feit dat het een relaas is van een onomstotelijke kijk van binnenuit. De manier waarop Yoors de Roma in zijn vaak zeer descriptieve foto's op een wezenlijk humane manier in beeld brengt geeft de beelden een uniek karakter. Doorheen deze erkenning van 'de ander' als gelijke werpt hij de algemeen gangbare blik op de Roma als intrinsiek verschillend en vreemd omver, en legt hij de weg open naar een nieuwe interpretatiemethodiek.

4.3. Josef Koudelka: de noodzaak om te kijken

Het eeuwige dwalen

Josef Koudelka werd in 1938 geboren in Boskovice, een kleine stad in het voormalige Tsjechoslowakije (nu Tsjechië), in het zuiden van Moravië. Reeds vanaf zijn veertiende had hij het idee opgevat om vliegtuigontwerper te worden. Hij voegde de daad bij het woord: in 1961 studeerde hij af aan de Technische Universiteit in Praag en ging werken als luchtvaartingenieur. Tijdens zijn opleiding kocht hij een Rolleiflex camera waarmee hij meteen verwoed begint te fotograferen. Tot dan toe had Koudelka enkel wat foto's van familie, vrienden en omgeving genomen met een kleine bakelieten 6x6 camera. Koudelka is een autodidact, die zonder enige opleiding in fotografie of een grondige kennis van de fotografiëgeschiedenis zich het medium eigen maakte. In 1961 stelt hij – onder aanmoediging van de criticus Jiří Jeníček – in het Semafor theater zijn eerste fotografische werk tentoon. Gedurende de komende zeven jaar combineert Koudelka zijn vaste job als luchtvaartingenieur met zijn hobby, fotografie. Hij werkt aanvankelijk als freelance-fotograaf voor het avant-gardistische theatermagazine Divadlo. Daarna wordt hij door Otomar Krejča aangenomen als huisfotograaf van Divadlo Za Branou, een theaterhuis in Praag. Gedurende deze periode krijgt ook zijn project over 'zigeuners' vorm. Reeds vanaf 1961 fotografeert hij de Roma in Tsjechoslowakije. Een serie die hij voor het eerst tentoonstelt in 1967.¹⁶⁸ In datzelfde jaar neemt hij ontslag als ingenieur om zich volledig toe te leggen op de fotografie. Naar eigen zeggen had hij zijn limiet in het ingenieursvak bereikt en wou hij niet al op zijn dertigste uitgeblust achter een bureautje zitten.¹⁶⁹ Een jaar nadien, in 1968, vielen de Russische troepen Tsjechoslowakije binnen. Josef Koudelka fotografeerde deze gebeurtenissen en zijn foto's kwamen viavia bij Elliot Erwitt, de toenmalige voorzitter van Magnum, terecht. De beelden werden anoniem – uit angst voor represailles - met de initialen P.P. (Prague Photographer) in haast alle kranten en tijdschriften gepubliceerd. In 1970 verlaat Koudelka Tsjechoslowakije met een beurs van Magnum om de Roma in het Westen te fotograferen, maar hij keert na het vervallen van zijn visum niet terug. Dit is het begin van een lange zwerftocht die hem door ongeveer de hele wereld zal leiden. In 1971 treedt Koudelka toe tot het Magnum-agentschap waarvan hij tot op de dag van vandaag

¹⁶⁸ ALEXANDER, S., "Chronology", in: DELPIRE, R. (ed.), *Koudelka*, London, Thames & Hudson, 2006, p. 268.

¹⁶⁹ KOUDELKA, J., "Josef Koudelka", in: BOOT, C. (ed.), *Magnum Stories*, London, Phaidon, 2004, p. 258.

lid is. Enkele jaren later, in 1975, wordt het boek dat hem bekend zal maken, *Gitans: La fin du voyage*, gepubliceerd. In de jaren tachtig en negentig publiceert Koudelka onder meer nog zijn boek *Exils*; maakt hij een fotoreeks over de Zwarte Driehoek, een oud mijngebied in het noorden van Tsjechië, en begint hij met zijn panoramische werk.¹⁷⁰ Overall waar Koudelka werkte, van het Divadlo-theater tot het Magnum-gezelschap, kreeg hij de toestemming om vrij te werken, zonder enige restrictie. Dat heeft ongetwijfeld enorm bijgedragen tot de ontwikkeling van zijn eigen stijl en aanpak, die zijn foto's zo herkenbaar maken. Doorheen de jaren heeft Koudelka ook de oude levensstijl van zijn favoriete onderwerp, de Roma, aangenomen. Hij trekt doorheen de hele wereld met – zo wil de mythe het – enkel een slaapzak, wat kleren, en zijn fotoapparatuur onder de arm. Hij heeft als het ware het ronddolen tot zijn levensstijl gemaakt, en stelt dat hij verkiest te leven zoals de mensen die hij fotografeert.¹⁷¹ Voor een periode van ongeveer acht jaar (van pakweg 1961 tot 1969) woonde hij sporadisch bij de Roma in Tsjechoslowakije. Op het moment dat hij bij hen verbleef, ondergingen de Roma een doorgedreven poging tot assimilatie vanuit de Tsjechoslowaakse overheid. De Roma van Tsjechoslowakije waren reeds van in de achttiende eeuw grotendeels sedentair als boeren, maar nu wou de regering ook de laatste nomadische groepen laten verdwijnen. Hun paarden werden afgenomen en geslacht, en de verschillende kumpania's werden uiteengedreven naar ver uit elkaar gelegen gebieden, om groepsvorming tegen te gaan.¹⁷² Het klimaat dat tegenover de zogenaamde 'zigeuners' heerste was dus op zijn minst oppressief te noemen. Tijdens de periode dat hij bij de Roma verbleef, werd Koudelka opgenomen in hun gemeenschap. Hij had een aantal families waar hij steeds jaar na jaar naar terugkeerde. Hij vertelt dat wanneer hij zich in hun midden ophield hij ervan hield om buiten te slapen, zodat hij de lucht kon zien. Wanneer hij dit deed waren er altijd enkele anderen die bij hem kwamen liggen, om er zeker van te zijn dat hij zich veilig voelde.¹⁷³ Koudelka heeft het waarschijnlijk te danken aan zijn onopvallendheid en aan de natuurlijke aanpassing van zijn eigen levensgewoonten aan die van hen, dat hij zo goed in hun gemeenschap werd opgenomen.¹⁷⁴ Koudelka's werk blijkt overigens relatief goed gekend te zijn binnen de Roma-gemeenschap zelf. Hij vertelt dat hij tijdens een pelgrimstocht van

¹⁷⁰ ALEXANDER, S., a.w., p. 268-269.

¹⁷¹ GOLDBERG, V., "A vagabond who sees the world starkly", in: *The New York Times*, 2002, 18 augustus.

¹⁷² HAMILTON, P., "The Wanderer", in: *British Journal of Photography*, 1996, nr. 7065, p. 11.

¹⁷³ GOLDBERG, V., a.w.

¹⁷⁴ CUAU, B., (ed.), *Josef Koudelka*, Paris, Centre National de la Photographie, 1984, s.p.

Joegoeslavische Roma in Italië tijdens een gesprek herkend werd als de auteur van het boek *Gitans: La fin du voyage*. Zijn gesprekspartners vertelden hem dat ze er een exemplaar van in hun bezit hadden en de foto's hadden uitgeknipt en aan de muur van een kapelletje gehangen. Op elke foto schreven ze de namen van andere Roma die ze zelf kenden. "We kennen je goed, we noemen je Iconar", zeiden ze.¹⁷⁵ Ook een andere anekdote is in dit opzicht treffend. Koudelka vertelt in een gesprek met Peter Hamilton dat tijdens een tentoonstelling van zijn werk in Frankrijk, een Roma naar hem toekwam en zei dat "hij er zeker van was dat Koudelka een zigeuner was, omdat enkel een zigeuner in staat zou zijn deze dingen te fotograferen".¹⁷⁶ Voor Koudelka was dit de ultieme eer die aan zijn foto's gegeven zou kunnen worden, namelijk het erkennen van hun noodzakelijkheid. Hij fotografeerde de Roma-gemeenschap van binnenuit, en leefde hiervoor met deze mensen samen. Een parallel tussen het werk en de werkwijze van Josef Koudelka en van Jan Yoors is hier dus te trekken. Toch is het al snel duidelijk dat de foto's van Koudelka in esthetisch opzicht enorm van die van Yoors verschillen. Koudelka lijkt veel meer te kijken vanuit een ietwat zwaarmoedig oogpunt, terwijl Yoors' foto's lijken te getuigen van een eeuwig optimisme. De context waarin het werk van beide fotografen geconcipieerd werd en de intentie waarmee het gemaakt werd is dan ook verschillend.

Zoals John Szarkowski terecht opmerkt lijkt het pure antropologische beschrijven van een andere cultuur niet het hoofddoel van Koudelka's foto's.¹⁷⁷ De visuele stijl van zijn beelden verraadt een ander, minder expliciet doel. Wat hem aanvankelijk zo aantrok in de Roma-cultuur was hun muziek. Koudelka, die zelf ook doedelzak, viool en accordeon speelt, zegt daarover: "Mijn eerste doel was om hun muziek voor de toekomst te bewaren, daarbij kwam het haast vanzelf dat ik ze begon te fotograferen. Toen ik eenmaal geaccepteerd was, ging dat vanzelf. Ze voerden voor mijn ogen een ongelooflijk theater op: zigeuners zijn echte acteurs."¹⁷⁸ Koudelka vergelijkt het fotograferen van de Roma vaak met zijn werk als theaterfotograaf. Het enige verschil lag in het feit dat het hier om het echte leven ging, en dat er geen script was, er waren enkel de acteurs. Alles was echter aanwezig om goede foto's te maken, en het enige wat

¹⁷⁵ HORVAT, F., *Entre Vues*, Paris, Nathan, 1990, p. 77.

¹⁷⁶ HAMILTON, P., a.w., p. 12.

¹⁷⁷ SZARKOWSKI, J., *Looking at photographs*, Paris, Idea Books International, 1976, p. 202.

¹⁷⁸ Geciteerd in: ROMBOUTS, X., Josef Koudelka: fotografie op de rand van de afgrond", in: *Foto*, 1991, nr. 1/2, p. 28.

Koudelka naar eigen zeggen moest doen was op de juiste manier reageren op hetgeen gebeurde.¹⁷⁹ Net zoals bij het theater was Koudelka ook bij zijn Roma-reeks niet geïnteresseerd in het louter vastleggen van iets. Hij wilde van elke initiële realiteit iets anders maken. Elke foto van Koudelka behelst dus zijn eigen specifieke visie op de realiteit. Dat is ook waarom Koudelka foto's maakt. Niet met een reportage- of documentair doel voor ogen, maar omdat hij een zekere noodzakelijkheid voelt om bepaalde dingen vast te leggen, te vereeuwigen. Analooq hieraan vindt hij het ook maar bijzaak dat zijn foto's gepubliceerd worden, het belangrijkste is dat ze bestaan.¹⁸⁰ Koudelka werkt, zo zegt hij zelf, steeds in het verleden. Niet uit een soort van nostalgie, maar vanuit de drang om dingen die langzamerhand verdwijnen vast te leggen, om het beste ervan te bewaren.¹⁸¹ Het zou dan ook gemakkelijk zijn om Koudelka's werk een romantiserend karakter toe te schrijven. Maar zijn foto's ontsnappen hier mijns inziens net aan. Koudelka benadert zijn onderwerp namelijk met een zekere bewondering, wetende dat de eigenheid van hun cultuur door allerlei factoren van buitenaf bedreigd wordt. Het is dan ook niet zijn bedoeling om hun cultuur als statisch af te schrijven, maar hen te tonen in deze periode waarin hun identiteit als een zwaar gewicht op hun schouders drukt, en ze er toch in slagen om hun cultuur staande te houden. De vraag is slechts hoe lang dit nog het geval zal zijn. Wanneer we de bredere context van de assimilatie door de Tsjechoslowaakse overheid, die elke vorm van vreemdheid nivelleerde, incorporeren, kunnen we het volledige gewicht van zijn foto's begrijpen. Hij nam ze niet omdat hij hen een evolutie ontkende, want Koudelka weet best dat het niet is omdat de Roma bijvoorbeeld in huizen gaan wonen dat ze hun identiteit volledig verliezen, maar omdat hij zag dat een deel ervan aan het verdwijnen was, en hij een drang voelde dat vast te leggen. Een zekere vorm van theatraliteit, van tragiek, zit dan ook in zijn beelden verweven. Koudelka fotografeert niet om te begrijpen, of om te veranderen, maar enkel om te zien. Hij zei: "I want to see everything. To look at everything. I want to be the view itself."¹⁸² Het is niet zijn bedoeling om met zijn werk de wereld of de mens te veranderen. Hij weigert een soort van geweten van de wereld te zijn, omdat dat klinkt alsof hij over anderen oordeelt. Dat is, zo zegt hij zelf, wel het

¹⁷⁹ KOUDELKA, J., a.w., p. 258.

¹⁸⁰ HORVAT, F., a.w., p. 74.

¹⁸¹ HAMILTON, P., a.w., p. 12.

¹⁸² DELPIRE, R., "Josef Koudelka", in : ARTE VIDEO, *DVD Contacts* □ *La grande tradition du photo-reportage*, 2000.

laatste wat hij zou willen doen.¹⁸³ De intentie van Koudelka's werk is dus in de eerste plaats innerlijk. Hij wil slechts de dingen die hij ziet intensiveren door ze vast te leggen. Hierbij is het voor hem belangrijk dat hij het maximum van zichzelf en van de situatie in de foto legt. Anders mist het beeld hevigheid, en dat is volgens hem nodig om een goede foto te maken.¹⁸⁴ Wat betreft contextuele elementen blijven we bij Koudelka op onze honger zitten. Hij weigert ostentatief om enige uitleg of commentaar bij zijn foto's te geven. Volgens hem is hij net fotograaf geworden omdat hij niet wist hoe hij moest spreken. Voor elke betekenisgeving verwijst hij dan ook rechtstreeks naar zijn beelden zelf.¹⁸⁵ Bij zijn foto's vinden we niet meer dan de vermelding van tijd en plaats. De kern van Koudelka's fotografie ligt dus in de noodzakelijkheid om te kijken en te fotograferen, eerder dan in een strikte doelmatigheid.

De eigen esthetische visie op de realiteit

In een liminale situatie komt kunst steeds tot stand door samen te werken of wederzijds te creëren. Het visuele discours dat zo over 'de ander' wordt opgezet is dan ook vaak indicatief voor hoe men zich ten opzichte van elkaar verhoudt. Koudelka's werk is echter eerder introvert van aard en moet dan ook gezien worden als zijn eigen reflectie op de dingen die hij fotografeert, eerder dan vanuit een gemedieerd standpunt tussen zichzelf en de gefotografeerde. De plaats voor de camera geldt nog steeds als interculturele ontmoetingsplaats, maar het resultaat ervan, namelijk de foto, heeft een beschouwende functie, die niet noodzakelijk strikt vanuit de ontmoeting met 'de ander' gedacht wordt, maar vanuit de overdenkingen die dit voor de fotograaf impliceert. De blik in de foto's is onmiskenbaar Koudelka's blik, die ons op een gestage manier doorheen de broze wereld van de Roma leidt. Betekent dit dan dat Koudelka de positie van een voyeur inneemt? Waarschijnlijk niet. We mogen niet vergeten dat hij verschillende jaren sporadisch bij de Roma die hij fotografeerde geleefd heeft, en ook door hen werd aanvaard. Hij is dus geen voyeur, noch louter observator, maar participant.¹⁸⁶ Het is slechts opmerkelijk dat bij Koudelka de individuele blik is blijven overheersen.

¹⁸³ HORVAT, F., a.w., p. 78.

¹⁸⁴ HORVAT, F., a.w., p. 76, 80

¹⁸⁵ DELPIRE, R., a.w.

¹⁸⁶ PORTER, A., "Josef Koudelka: A monograph", in: *Camera*, 1979, nr. 8, p. 5, 42.

Een beeld: *Okres Nove Zamky*. □967¹⁸⁷. Twee vrouwen en hun kinderen. Even krijgt de foto iets onrustwekkends, iets dreigends; de jongen in de rechterbenedenhoek, die naar het groepje vrouwen en kinderen toeloopt, heeft een pistool in zijn hand. Zijn schaduw werpt een tenger silhouet op de grote kiezelstenen op de grond. De ene vrouw lijkt in paniek haar handen voor haar ogen te houden, de kinderen kijken verdwaasd voor zich uit, niet wetende wat er gaande is. Gelukkig, het is slechts een speelgoedgeweertje. De vrouw houdt enkel haar handen voor haar ogen tegen het felle zonlicht dat haar verblindt. Het desolate landschap, waar de schaduwen vrij spel krijgen, het felle licht dat de figuren doet aftekenen tegen de achtergrond, de diagonale lijnen van het landschap die kruisen met de tegengestelde diagonalen van de figuren en hun schaduwen, het enorme dynamische potentieel van de foto; alles valt compositorisch zoals een puzzel in elkaar. In de linkerbenedenhoek ligt een klein bleek poppenlijfje, de armen en benen afgerukt, het plasticen speeltje tot schroot herleid. Er is iets bevreemdends aan deze foto. Al was het maar omdat het kind op de arm van zijn moeder een veel te lang been lijkt te hebben, of omdat de zevende persoon slechts in de vorm van zijn schaduw aanwezig is. De mensen lijken verloren te lopen in deze verlaten omgeving, waar de telefoonmasten het enige spoor van menselijke aanwezigheid zijn. Doorheen de sterke contrasten en de grove korrel van zijn foto's creëert Koudelka een tragische sfeer in zijn beelden. Zijn foto's zijn wijds (Koudelka gebruikte een 25mm-breedhoeklens sinds '62)¹⁸⁸, ze suggereren een uitgestrekte omgeving, en tonen steeds de relatie die de mensen met hun omgeving onderhouden. De Roma die steeds onderweg is, wegen en paden bewandelend. Of zoals in de foto *Velka Lomnica*. □966¹⁸⁹ hoe deze man en vrouw zich verhouden tot het huis waarin ze wonen, waar slechts een klein ovaal schilderijtje de muren siert. De barsten in de muren en de groezelige kledij van de man geven de foto een troosteloze sfeer. De vrouw slaat snel nog een sjaal om haar hoofd, waardoor haar schaduw het silhouet van een biddende vrouw op de muur lijkt te werpen. Beide mensen kijken de fotograaf recht aan, hun blik is confronterend. De man wijst naar zichzelf en kijkt Koudelka vragend aan, alsof hij zich erover verbaast dat hij gefotografeerd wordt. Hij, een oude man in een grauw huis, waar het licht als een aureool op de twee mensen lijkt binnen te vallen. Hij reageert op de aanwezigheid van

¹⁸⁷ Zie Afbeelding 7.

¹⁸⁸ FRIZOT, M., "Gypsies: The Other within", in: DELPIRE, R., *Koudelka*, London, Thames & Hudson, 2006, p. 67.

¹⁸⁹ Zie Afbeelding 8.

de fotograaf, net zoals in vele van Koudelka's andere foto's. In *Bardejov*. □967¹⁹⁰ kijkt een oude vrouw triest in de lens van de camera. Tussen haar handen houdt ze het gezicht van een jong meisje. Ze ligt in een doodskist, omfloerst door een wolk mistige witte stof. Op haar ene oog ligt een muntstuk, om Charon, de veerman van het dodenrijk, te betalen. De donker geklede oude vrouw vormt een sterke tegenstelling met de witte doodskist en het felle licht uit het raam achter haar. De rollen lijken omgedraaid, oud en jong in een vreemdsoortige omgekeerde verhouding. De mensen op zijn foto's aanvaarden Koudelka's aanwezigheid, ze staan hem toe dat hij hun wereld binnentreedt.¹⁹¹ Toch is zijn indringende blik nooit onrespectvol. Hij maakt de kijker daarentegen bewust van zijn eigen blik. Doorheen het bekijken van de foto's van Koudelka word je je bewust van je eigen situatie en stel je deze in vraag in verhouding tot deze van de gefotografeerde.¹⁹² Koudelka zelf stelde dat het kijken naar foto's hetzelfde is als voor de eerste keer door een kamer wandelen: het kan spannend zijn, maar het kan ook ongemakkelijk en verkeerd aanvoelen.¹⁹³ Zijn foto's laten wat interpretatie betreft heel veel over aan de toeschouwer zelf. Zoals het beeldvorming betaamt is de lezer dan ook even belangrijk als de kunstenaar in de productie van betekenis, en dat is bij de foto's van Koudelka zeker niet anders. Koudelka velst geen oordeel over de mensen die hij fotografeert, hij poogt niet hen of hun cultuur te definiëren, maar geeft er slechts zijn eigen reflectie op. Zijn persoonlijke houding is voelbaar in elke foto. De Roma die Koudelka fotografeert kunnen gezien worden als de ultieme 'andere'; uitgesloten van de maatschappij en levend in een grenzeloze tristesse. Maar in het licht van zijn eigen reflexieve houding, kunnen we ons af vragen wie de echte balling, de ware 'ander' is. Projecteert Koudelka zichzelf in zijn foto's van 'zigeuners', en fotografeert hij dan uiteindelijk slechts zijn eigen verhouding tot deze mensen?¹⁹⁴ En is zijn fotografie dan gebaseerd op de ervaring van het onnoembare tekort?

De dunne grens tussen ethiek en esthetiek

¹⁹⁰ Zie Afbeelding 9.

¹⁹¹ CHALIFOUR, B., "Modern Sublime: The world of Josef Koudelka at the Rencontres d'Arles", in: *Afterimage*, 2003, vol. 30, nr. 5, p. 10.

¹⁹² CARL, K., "Uprootedness and reception in the photographs of Josef Koudelka", in: *Art Criticism*, 1998, vol. 13, nr. 2, p. 33.

¹⁹³ CARL, K., a.w., p. 30.

¹⁹⁴ FRIZOT, M., a.w., p. 68.

In de beeldvorming is één van de hardnekkigste vormen van stereotypering het voortdurend denken van ‘de ander’ vanuit het zelf. Hierdoor wordt het beeld dat men vooropstelt van deze ‘andere’ niet meer dan een weerschijn van de eigen ideeën. Uit bovenstaande reflectie op het werk van Josef Koudelka zouden we kunnen opmaken dat ook zijn werk, dat primair innerlijk is, zich bezondigt aan stereotypering. Toch is er een krachtig argument dat deze stelling in één ruk kan ontcrachten: Koudelka benadrukt zelf dat zijn foto’s slechts zijn eigen visie op de realiteit zijn, en ze dus door niemand als waar, laat staan als evaluerend mogen aanzien worden. Hoewel Koudelka dus vanuit een inwendige noodzaak fotografeert, maakt hij nooit opzettelijk een stereotiep beeld van ‘de Roma’. Meer nog, hij ontkent de aanspraak die zijn beelden lijken te maken op algemeenheid. Het is echter enigszins problematisch dat in het werk van Koudelka van geen enkel van zijn beelden de feitelijke context gekend is. Hoewel het geoefende oog snel de empathie en het ontzag in zijn beelden zal waarnemen, is het hierdoor ook gemakkelijk om Koudelka’s foto’s op een vlakke manier te interpreteren. Zo worden de muzikanten in de foto *Straznice*. □965¹⁹⁵ al gauw het prototype van de zigeunermuzikant, die voor enkele munten wat gekwelde deuntjes uit zijn instrumenten perst. Ware het niet door de vermoeide blik van de contrabassist, de gegroefde ogen van de linker violist, de sombere glimlach van de rechtse violist, en de totale negatie vanuit het publiek van de drie muzikanten, dan zou deze foto inderdaad gemakkelijk als een cliché gelezen kunnen worden. Moet de hierboven vernoemde uitspraak van de Roma, die Koudelka op één van zijn tentoonstellingen aansprak en zei: “jij moet wel een zigeuner zijn, want enkel een zigeuner zou in staat zijn deze dingen te fotograferen”¹⁹⁶, dan begrepen worden als een pose? Leverde deze man ons een mooi staaltje van het zogenaamde ‘impression management’ en bevestigde hij louter het door ons opgestelde, en door hemzelf gretig gebruikte, stereotype van ‘de Roma’?¹⁹⁷ Dat lijkt nogal absurd. Toch is het denk ik moeilijker om de foto’s van Koudelka op een juiste manier te interpreteren dan bijvoorbeeld die van Jan Yoors. Gezien de eigen visie van Koudelka sterk verweven zit in zijn werk, en er dus weinig contextuele informatie beschikbaar is, is het vaak moeilijker om de beelden correct te lezen. Wanneer ik in een interview de fotoboeken van de hier besproken fotografen aan Maurits Eycken voorlegde, kwam hij tot de vaststelling dat hij heel weinig affiniteit voelde met Koudelka’s foto’s. Alsof hij

¹⁹⁵ Zie Afbeelding 10.

¹⁹⁶ HAMILTON, P., a.w., p. 12.

¹⁹⁷ Zie hoger p. 46.

reeds aanvoelde dat deze foto's eerder vanuit de visie van de fotograaf werden gemaakt, dan vanuit een standpunt expliciet binnen de samenleving van de Roma.¹⁹⁸ Over de foto *Jarabina*. □963¹⁹⁹ maakte hij de opmerking dat zij niet goed weergeeft hoe de zigeuners zouden reageren op een dergelijke gebeurtenis. We zien een gehandboeide man die veroordeeld is wegens moord en uit het dorp wordt weggeleid.²⁰⁰ Achter hem staan de dorpsbewoners, en dus vermoedelijk de Roma uit zijn kumpania op een rij het tafereel te overzien. Aan de linkerzijde houdt de arm der wet toezicht op de gebeurtenis. Eén van hen houdt zelf een fototoestel vast om de scène op foto vast te leggen, net zoals Koudelka ook doet, zij het vanuit een ander gezichtspunt. Het perspectief van de politiemann geeft weer hoe zij de man naar zijn executieplaats leiden, hoe gerechtigheid zagezegd geschiedt. Het standpunt van Koudelka toont ons de man zelf, en de wereld en de mensen uit wiens midden hij zonet is weggerukt. Eycken stelt dat de Roma veel gevoelsmatiger op deze gebeurtenis zouden reageren, en dat de foto bijgevolg de essentie van hun cultuur niet zo goed omvat.²⁰¹ Dit is echter niet waar Koudelka naar streeft. De foto is bewust vanuit zijn perspectief genomen, en niet vanuit dat van de Roma die achter in de foto bij elkaar staan. Indien hij daartussen had gestaan, had hij ongetwijfeld een emotionele foto kunnen nemen. Maar het draait niet om het zoeken naar de kern van een cultuur, of om het zo realistisch mogelijk beschrijven van een ervaring, maar om een eigen interpretatie van het moment zoals hij dat beleeft. Niet op een manier waarop hij de mensen die hem omringen afweert, maar vanuit een noodzakelijkheid om te kijken. Koudelka lijkt door het zien van zijn beelden als voorbeelden van 'de Roma-cultuur' overigens het slachtoffer te worden van zijn eigen foto's. Zoals we eerder al vermeldden is Koudelka's zigeuner-reeks tot een icoon in de fotografie verworden.²⁰² Maar zoals hij zelf aangaf is het nooit zijn bedoeling geweest om met zijn beelden een cultuur te definiëren. Ondanks de weinige contextuele uitleg die hij bij zijn beelden verschaft, had hij dus gehoopt dat ze vanzelf op de juiste manier zouden geïnterpreteerd worden, als zijnde zijn eigen kijk op de realiteit.

De foto's die Koudelka nam zijn tableau uit het dagelijkse leven van de Slovaakse Roma uit de jaren zestig. We zien hun bouwvallige huizen, hun groezelige kleren, hun

¹⁹⁸ Zie Bijlage II: Maurits Eycken. Persoonlijk interview, 1 mei 2008, p. 19.

¹⁹⁹ Zie Afbeelding 11.

²⁰⁰ SZARKOWSKI, J., a.w., p. 202.

²⁰¹ Zie Bijlage II: Maurits Eycken. Persoonlijk interview, 1 mei 2008, p. 19.

²⁰² Zie hoger p. 29.

rituelen, hun feesten en hun dynamiek. Er valt steeds een soort van tragische zweem over de beelden, versterkt door de harde contrasten en de grove korrel van de film. Koudelka's composities zijn uitgebalanceerd en getuigen van een esthetische blik. Ergens lijkt dit niet overeen te stemmen met het onderwerp, namelijk de in armoede levende Roma. De stelling van Walter Benjamin, dat fotografie zelfs de ergste dingen, zoals armoede, in een object van genot kan veranderen, lijkt hier dan ook niet ver van te staan.²⁰³ Had Susan Sontag gelijk, en is elk beeld uiteindelijk onderhevig aan de esthetische tendens? Als onze interpretatie van foto's enkel afhankelijk is van onze culturele bagage, dan lijkt het bij een onderwerp als de Roma, waar de meeste mensen eigenlijk weinig meer van weten dan hun eigen stereotiep beeld, al een verloren zaak. De mannen die in de foto *Cierny Balog*. □967²⁰⁴ hun roes liggen uit te slapen na een groot feest van de dag ervoor worden dan al gauw herleid tot slechts dronkaards. De gloed van de nieuwe dag stroomt overvloedig door de ramen naar binnen, maar de mannen houden vermoeid hun ogen gesloten. Twee kinderen komen de overblijfselen van het feest inspecteren, en kijken of de flessen tot de laatste druppel leeg zijn. Deze foto heeft iets schrijnends, iets tragisch, maar ook iets schoon. Gaat de esthetisering hier ten koste van het onderwerp, en balanceert deze foto hierdoor op de dunne rand tussen esthetiek en ethiek? We kunnen hier ook de aantekening maken dat het misschien net is doordat Koudelka zo dicht in de buurt van zijn onderwerpen kan en mag komen, hij in staat is met een esthetisch oog naar hen te kijken. Een onderwerp esthetiseren is dan misschien slechts mogelijk wanneer men de vrijheid krijgt om zich ongedwongen in de gemeenschap te bewegen, en wanneer men dus de outsider-status voorbij is. De dichtheid waarmee Koudelka haast tegen de huid van zijn onderwerp zit suggereert deze wederzijdse instemming.

Op de vraag of Koudelka in zijn beelden dus heeft bijgedragen tot de stereotypering van de Roma kunnen we waarschijnlijk deels instemmend antwoorden. Deze stereotypering lijkt echter eerder te liggen bij de lezer van de beelden, hoewel Koudelka's eigen afkeer van contextuele informatie zeker ook een rol speelt. De iconiciteit die Koudelka's beelden ten deel valt werkt overigens misschien ook in de andere richting; namelijk dat door hun bekendheid de condities waarin de Roma leven en hun positie in de samenleving wordt bevraagd.

²⁰³ Zie hoger p. 26.

²⁰⁴ Zie Afbeelding 12.

De kern van Koudelka's fotografie ligt dus in de noodzaak tot reflectie op de wereld. Een eigen contextuele kennis over de Roma lijkt hier meer dan anders noodzakelijk, om de weinige informatie die bij de beelden wordt verschaft te compenseren. Deze kennis is nodig om de beelden op een adequate manier te kunnen lezen. Afsluitend kunnen we stellen dat Koudelka's beelden veertig jaar nadat ze gemaakt zijn, nog steeds dezelfde krachtige blik uitstralen, en nog steeds in staat zijn om reflectief denken te stimuleren.

4.4. Gianni Berengo Gardin: het fotografische engagement

Beeldend plichtsbesef

Gianni Berengo Gardin kan met zekerheid één van de belangrijkste naoorlogse Italiaanse fotografen worden genoemd. Zijn oeuvre is een tijdsdocument van haast een halve eeuw Italiaanse én wereldgeschiedenis. Berengo Gardin werd in 1930 geboren in Santa Margherita Ligure, een kleine Italiaanse gemeente nabij Genua.²⁰⁵ Na de oorlog besloot de familie Berengo Gardin om van Rome, waar ze toen woonden, te verhuizen naar Venetië om daar de verzwakking die de oorlog had veroorzaakt wat te boven te komen. Het is tijdens de oorlog dat Gianni Berengo Gardin voor het eerst in aanraking komt met het medium fotografie. Zijn moeder had een oude vouwcamera, en ondanks het verbod dat de Duitsers hadden uitgevaardigd tegen het gebruik van camera's, trok Gianni Berengo Gardin erop uit om foto's te maken. Het resultaat was dat hij de camera moest inleveren en hij hem pas terugkreeg bij het einde van de oorlog. Deze zelfde camera gebruikte hij evenwel bij het begin van zijn carrière als fotograaf rond 1954. In Venetië kwam hij al snel de groep 'La Gondola' op het spoor, opgericht door de fotograaf Paolo Monti en zijn vrienden. Berengo Gardin had geen enkele opleiding in fotografie genoten, maar via een Joodse oom, die tijdens de oorlog naar Amerika was gevlucht en die goed bevriend was met Cornell Capa, wist hij enkele boeken van toonaangevende fotografen te bemachtigen. Het is toen dat hij beseftte dat hij geen kunstfotograaf wou worden, zoals hij aanvankelijk dacht, maar dat het de documentairefotografie was die hem het meeste aansprak. Het is echter pas in de jaren zestig, wanneer hij verhuist naar Milaan, dat Berengo Gardin de stap zet naar een loopbaan als professioneel fotograaf. Sinds 1962 werkte hij voor Pirelli, Alfa Romeo en Olivetti. Het is volgens Berengo Gardin ook in deze periode dat zijn politieke ideeën vorm kregen, beïnvloed door verschillende schrijvers en door het fotograferen van arbeiders in de fabrieken van voornoemde bedrijven. Tot 1965 werkte Gianni Berengo Gardin ook voor *Il Mondo*, een links georiënteerde krant met een zetel in Rome, waar Mario Pannunzio toen het hoofd van de redactie was.²⁰⁶ Berengo Gardin is een veel-fotograaf. Getuige daarvan de meer dan honderdvijftig boeken die hij sinds het begin

²⁰⁵ ZANNIER, I., "Berengo Gardin, Gianni", *Grove Art Online*, Internet, 12 november 2007, URL: <http://www.groveart.com/shared/views/article.html?section=art.008043>.

²⁰⁶ FOFLI, G., "A diary of Italy: Half a century of photographs", in: KOCH, R., MAURO, A. (ed.), *Gianni Berengo Gardin : Photographer*, London, Thames & Hudson, 2005, p. 7-9.

van zijn carrière gepubliceerd heeft.²⁰⁷ Naar eigen zeggen houdt hij zo van het publiceren van boeken omdat ze je in staat stellen op een gedetailleerde manier een verhaal te vertellen.²⁰⁸ Van '66 tot '83 werkte hij samen met Touring Club Italiano, waarvoor hij verschillende boeken samenstelde. De focus ligt in Gianni Berengo Gardin's foto's op het documentaire, het zijn veelal beelden met een sociale inslag. Naast deze thema's wijdde hij zich ook aan architectuurfotografie en het maken van foto's met het milieu en het klimaat als onderwerp (onder andere in opdracht van het Istituto Geografico De Agostini).²⁰⁹ Berengo Gardin, die vaak de Italiaanse Cartier Bresson wordt genoemd, stelt zelf dat hij vooral beïnvloed is door Willy Ronis en door enkele mijlpalen uit de documentairefotografie zoals de Farm Security Administration fotografen, de Family of Man tentoonstelling en de fotografie zoals deze in het Life magazine getoond werd.²¹⁰ Hoewel de stijl van Berengo Gardin's foto's inderdaad misschien wel wat weg heeft van Cartier Bresson's beslissende moment, is er tussen beide fotografen toch ook een groot verschil. De foto's van Berengo Gardin getuigen namelijk steeds van een onmiskenbare sociale inslag, terwijl bij Cartier Bresson de esthetiek misschien toch iets meer overheerst. Berengo Gardin is overigens doorheen zijn hele leven steeds actief bezig geweest met fotografie (en is dat nu nog steeds), terwijl Cartier Bresson zich op latere leeftijd van het medium heeft afgekeerd. Desondanks is Gianni Berengo Gardin's fotografie onterecht veel minder bekend dan die van Henri Cartier Bresson.

Bij Gianni Berengo Gardin zijn het politieke engagement en de foto's die hij maakt onlosmakelijk met elkaar verbonden. In haast al zijn foto's zit een sociale, linkse ondertoon. Hierbij moeten we er wel op wijzen dat wanneer Berengo Gardin bijvoorbeeld in opdracht van de Touring Club Italiano foto's maakte voor één van hun reisgidsen, hij hiervoor niet noodzakelijk sterk links getinte foto's afleverde. Hij probeert echter bij elke opdracht die hij krijgt, naast de foto's waar om gevraagd werd, ook foto's voor zichzelf te maken waar hij dan meer zijn eigen visie in legt.²¹¹

De reeks waar we hier op focussen dateert uit 1994, en is een inzage in de periode die Gianni Berengo Gardin doorbracht bij de 'zigeuners' van Firenze. In 1995 won hij met

²⁰⁷ X, "Biographical Note", in: BERENGO GARDIN, G., *La Disperata Allegrìa: Vivere da Zingari a Firenze*, Firenze, Centro Di, 1994, p. 17.

²⁰⁸ FOFL, G., a.w., p. 20.

²⁰⁹ X, "Biography", in: KOCH, R., MAURO, A. (ed.), a.w., p. 433.

²¹⁰ FOFL, G., a.w., p. 11.

²¹¹ FOFL, G., a.w., p. 10.

deze serie de Leica Oskar Barnack Award die jaarlijks wordt toegekend aan een reeks sterke reportagefoto's op de Recontres Internationales de la Photographie in Arles.²¹² Berengo Gardin bracht samen met Bianca Maria La Penna, de voorzitter van de Association for the Defense of the Rights of Minorities (ADM), een jaar door in het Romakamp nabij Firenze.²¹³ Berengo Gardin vertelt dat hij enorm veel geluk heeft gehad dat hij door iemand die de Roma kende naar hun kamp is gebracht, omdat ze in het algemeen zeer wantrouwig staan tegenover journalisten en fotografen, die veelal enkel de negatieve aspecten van hun gemeenschap in beeld brengen.²¹⁴ De eerste vier dagen van zijn bezoek had hij zijn camera niet mee. Hij deed dit om de Roma eerst gerust te stellen, om te tonen dat hij hen goedgezind was en om hen gewoon als mensen te leren kennen. Wanneer hij dan na enige tijd met zijn camera door het kamp trok, was hij niet langer een fotograaf die hen als objecten in beeld wou brengen, maar een vriend die hen met gevoel voor hun eigenheid op een menselijke manier wou fotograferen. Voor een later werk over de Roma in Palermo, waar hij in 1997 ging fotograferen, kreeg hij dan ook van de Roma in Firenze een aanbeveling of goedkeuring mee.²¹⁵ Dit wijst op het feit dat de Roma een groot vertrouwen hadden in Berengo Gardin als fotograaf en als persoon. Hij leefde doorheen de periode van een heel jaar, doorheen de verschillende seizoenen, met deze mensen mee, en fotografeerde verschillende aspecten van hun leven. Het dagelijkse leven, de huisvesting, de hete zomer en de ijskoude winter, festiviteiten en treurnis, problemen met de overheid en de oplossingen die gezocht worden. Berengo Gardin ontpopt zich tot een intensieve participant in de Roma-cultuur, die op een zorgvuldige manier de gebruiken weergeeft, zonder daarbij taboes te schuwen en zonder over een cultuur die niet de zijne is te oordelen.

De reeks die Berengo Gardin over de Roma maakte, concipieerde hij vanuit een zeker plichtsbef, vanuit een soort noodzaak.²¹⁶ Zijn progressieve geest voelde de drang om de omstandigheden waarin deze mensen leefden op gevoelige plaat vast te leggen, en hun cultuur verstaanbaarder te maken voor de mensen die er enkel op basis van hun eigen clichés over oordeelden. Om dezelfde reden heeft hij ook nooit geld gevraagd

²¹² X, "Biography", in: KOCH, R., MAURO, A. (ed.), a.w., p. 433.

²¹³ LA PENNA, B.M., "The 'desperate cheerfulness'", in: BERENGO GARDIN, G., a.w., p. 14.

²¹⁴ PAGANO, F., "The Books", in: KOCH, R., MAURO, A. (ed.), a.w., p. 430.

²¹⁵ Ibidem.

²¹⁶ FOFL, G., a.w., p. 10.

voor de foto's die hij toen maakte.²¹⁷ Berengo Gardin is een typische documentairefotograaf, in die zin dat hij er van overtuigd is dat een foto een document is dat toont wat je ziet. Hij stelt dat hij steeds op een eerlijke manier zijn onderwerp probeert te benaderen. Hoewel hij altijd een bepaalde linkse kijk op de realiteit geeft, is dat volgens Berengo Gardin daarom niet minder waar. Hij vindt geen dingen uit, hij zet niets in scène, hij fotografeert slechts wat er is.²¹⁸ Berengo Gardin probeert daarom ook steeds een bepaalde graad van afstandelijkheid tegenover de mensen die hij in beeld brengt te behouden, omdat hij vreest dat de foto's anders vervallen in een veel te emotioneel geladen retoriek. Bij de serie foto's die hij bijvoorbeeld maakte over psychiatrische instellingen heeft hij geprobeerd om de condities waarin deze mensen moesten leven te fotograferen, eerder dan de ziektes waaraan deze mensen leden.²¹⁹ Hij fotografeert dus deze mensen in hun omgeving, eerder dan het individu an sich. Volgens mij is deze werkwijze ook door te trekken naar de serie over de Roma. Ook hier legt Berengo Gardin eerder de nadruk op de manier waarop deze mensen proberen te overleven aan de rand van een grootstad als Firenze en onderwijl hun culturele eigenheid proberen te behouden, dan te pogen om een bepaalde essentie van de Romacultuur in beeld te brengen. De manier waarop het boek zelf is ingedeeld is hierbij treffend. Berengo Gardin ordende het boek *La Disperata Allegria: Vivere da Zingari a Firenze* in verschillende hoofdstukken.²²⁰ Beginnende bij een luchtzicht op de kampen, gaat hij zo verder naar foto's van het kamp zelf, een deel over de ingang van het kamp, een stuk over het leven in het kamp, dan over het leven in de huizen, enzovoort. Berengo Gardin gaat dus stapsgewijs steeds dieper in op de leefomstandigheden van de Roma in het kamp nabij Firenze. In zijn reeks kunnen we dan ook een zekere narratieve lijn onderscheiden, die de verschillende aspecten van het leven in zo'n kamp naar voren brengt, en daarbij ook de overlevingsstrategieën van de Roma incorporeert. Berengo Gardin geeft zelf aan dat hij dit de logische manier vindt om een stad, een gemeenschap, een cultuur, te benaderen. Beginnend van buitenaf en zo langzaam tot het middelpunt doordringen, dat is volgens hem een goede manier om de mensheid te begrijpen.²²¹ Ook in haar inleiding geeft Bianca Maria La Penna aan dat ze met deze fotoreeks en de bijhorende contextualisering, de niet-Roma wilden laten zien wat het betekent om als

²¹⁷ Ibidem.

²¹⁸ FOFI, G., a.w., p. 14-15.

²¹⁹ FOFI, G., a.w., p. 10.

²²⁰ BERENGO GARDIN, G, *La Disperata Allegria: Vivere da Zingari a Firenze*, Firenze, Centro Di, 1994.

²²¹ FOFI, G., a.w., p. 18-19.

Roma in Firenze te leven.²²² Vanuit de vaststelling dat er heel wat onwetendheid en vooroordelen over de Roma-cultuur heersen, maakten Berengo Gardin en La Penna deze reeks dan ook in de hoop dat ze zou bijdragen tot een grotere tolerantie en een groter respect tegenover de Roma.

Eigen engagement ten koste van de erkenning van 'de ander'?

Doordat Berengo Gardin op een sociaal geëngageerde manier fotografeert, ziet zijn werk er ook anders uit dan de doorsnee documentairefotografie. Zijn oeuvre is doordrongen van een intens soort humanisme, dat hij ontwikkelde doorheen de naoorlogse jaren in Europa. Ook Berengo Gardin treedt in interactie met de mensen die hij fotografeert, en begeeft zich zo expliciet in de liminale ruimte. Hij schuift daarbij een deel van zijn eigen culturele bagage naar de achtergrond, maar heeft wel duidelijk voor ogen wat hij wil afbeelden; namelijk de mensonwaardige omstandigheden waarin deze mensen volgens hem leven, en het aankaarten van de positie die de Roma in de maatschappij wordt toebedeeld, namelijk deze van de eeuwige buitenstaander. Berengo Gardin legt dan ook veel sterker de nadruk op de dingen die voor westerse ogen onaanvaardbaar zijn qua leefomstandigheden, dan op bijvoorbeeld de positieve elementen binnenin de cultuur zelf zoals de interne solidariteit die in de gemeenschap heerst. In zekere zin fotografeert hij dus vanuit een sterk westerse blik, en zijn de foto's dan ook veelzeggend wat betreft onze eigen culturele waarden. Berengo Gardin benadrukt echter dat zijn foto's een reflectie zijn van zijn eigen visie op de realiteit, en dat wanneer iemand anders ze bekijkt, hij of zij daar dan ook altijd de achtergrond van zijn standpunt moet bijnemen.²²³ Doorheen de beelden hoopt Berengo Gardin dat de toeschouwer zich betrokken voelt en een besef krijgt van wat er in de eigen maatschappij gaande is. Hij is een sterke voorstander van het contextualiseren van beelden. Berengo Gardin stelt dat het principe dat één foto meer kan zeggen dan duizend woorden onjuist is. Volgens hem dienen foto's steeds uitgelegd te worden door op zijn minst twee of drie geschreven woorden. Vanuit een verschillend cultureel perspectief worden beelden immers anders begrepen, en wanneer foto's niet in hun context geplaatst worden dan is de kans op een verkeerde interpretatie veel groter.²²⁴ In zijn boek over de Roma van Firenze maakt hij dan ook uitgebreid gebruik van captaties

²²² LA PENNA, B.M., a.w., p. 9.

²²³ FOFL, G., a.w., p. 21.

²²⁴ FOFL, G., a.w., p. 21-22.

bij zijn beelden. Achteraan in het boek is er een lijst opgenomen met bij elke foto een zinnetje uitleg, en vooraan vinden we enkele essays terug die het werk breder kaderen. Vooral het stuk van Bianca Maria La Penna is hierbij belangrijk.²²⁵ Zij geeft de bredere context van de Roma-cultuur aan en geeft wat uitleg over wie de Roma in Firenze juist zijn. Hier komen we te weten dat de Florentijnse Roma voornamelijk afkomstig zijn uit ex-Joegoeslavië, en omwille van armoede, werkloosheid en oorlog naar Italië zijn gevlucht. De meerderheid van de Roma die in het Olmatello-kamp en de drie Poderaccio-kampen (zo noemen de kampen aan de rand van Firenze) wonen is moslim; een kleine minderheid is christelijk-orthodox. La Penna stelt dat de Roma in Firenze voornamelijk leven van bedelen, elke vorm van handel in bijvoorbeeld handgemaakte goederen of het recycleren van materialen, en stelen. Ze roept op het einde de mensen op om de Roma op te nemen in de samenleving en hen te helpen leven als de mensen die ze zijn, namelijk Roma. Hiermee levert La Penna onrechtstreeks kritiek op het integratiebeleid dat in vele West-Europese landen steeds strakker afgemeten wordt. Doorheen deze gerichte contextualisering hoopt Berengo Gardin wellicht dat zijn beelden een bredere draagkracht zullen hebben, en effectief iets aan de toestand kunnen verhelpen.

Hoewel Berengo Gardin vanuit zijn eigen visie fotografeert, doet hij dat met een open geest. Op een foto van de ingang van het kamp kijkt een kind, dat zijn handen in de denkbeeldige zakken van zijn jeansjas stopt, de fotograaf met nieuwsgierige ogen verwachtingsvol aan.²²⁶ Achter hem bengelt een meisje aan de driehoekige hefboom die de ingang van het kamp afsluit. Met de mouwen van haar trui heeft ze een schommel gemaakt rond de arm van de zwenkel. Rechts vangen we een glimp op van het ellenlange afsluitingshek dat het kamp omringt. Er zijn schijnbaar kleren aan opgehangen. Achter de hefboom zien we het begin van wat een oneindig aantal woonwagens moet zijn, die op elkaar gepakt staan in het kamp. Het kleine kindje in de linkerbenedenhoek lijkt met een bedrukt gezicht en een fikse tred op zijn doel af te stappen. Over het beeld hangt er een soort slaperige waas. Het licht dat van linksachter op het tafereel binnenvalt werpt met zijn lange stralen zachte schaduwen op het voorplan van de foto. Uit het bijschrift leren we dat het hier om de ingang van het Olmatello-kamp gaat, waar de kinderen vaak spelletjes spelen aan de hefboom en er aan

²²⁵ LA PENNA, B.M., a.w.

²²⁶ Zie Afbeelding 13.

het hek kleren worden verkocht. Het beeld hoort thuis in het deel over de ingang van de kampen. De jongen en de jongeman die bovenaan in beeld staan kijken de nieuw aangekomen fotograaf ietwat meewarig aan. Berengo Gardin fotografeert vaak de omgeving waarin zijn onderwerpen zich bevinden. Daarom maakt hij ook dikwijls gebruik van een breedhoeklens, omdat hij zo in staat is veel meer elementen in zijn beeld in te sluiten.²²⁷ In een foto uit de reeks over het leven in de kampen zelf zit een oudere man met een baby op een houten laadbord aan de ingang van zijn woonwagen.²²⁸ Rondom hen slingeren allerlei half-beschadigde voorwerpen in het rond. Het kindje, dat zijn schoenen heeft uitgeschopt, staart met een afwezige blik voor zich uit. De grootvader kijkt met een zachte glimlach naar het kind. Uit het bijschrift leren we dat de grootvader de meest belangrijke figuur is, omdat hij continuïteit, autoriteit en ervaring in zich draagt. Slechts het witte schaap en de zwarte hond in de voorgrond hebben de aanwezigheid van de fotograaf opgemerkt en kijken hem direct aan. De vreemde tegenstelling tussen deze twee dieren beheerst de hele foto. Zij staan daar alsof de fotograaf hen even een halt heeft toegeroepen in hun jacht op elkaar. In smalle pieken valt het zonlicht links op de foto binnen. Het lijkt alsof uit het kapotte fietsje vooraan merkwaardig genoeg een vloeistof lekt, die in een brede baan in de aarde is getrokken. Ook hier worden de mensen in hun omgeving weergegeven, waardoor ze in een bepaalde context worden geplaatst. Wanneer we op zoek gaan naar de connotatieve code in de beelden, worden we geconfronteerd met het feit dat Berengo Gardin in de eerste foto de scheiding tussen de wereld van de Roma en deze van de ‘gadze’ benadrukt. Door een bareel en een lang ijzeren hek worden beide groepen van elkaar afgezonderd. Vanuit de Roma-cultuur zelf kan dit als beschermend beschouwd worden. Zoals we eerder al vermeldden baseren zij hun culturele eigenheid sterk op de scheiding tussen de Roma en de ‘gadze’.²²⁹ Vanuit de westerse maatschappij kan dit afschermen als een afwerend gebaar worden gezien, waardoor de Roma alle banden met de omringende maatschappij ontzegd worden, en ze worden opgesloten in een verloederde enclave waarin de westerling zich niet zou verwaardigen gezien te worden. Ook het tweede beeld is zeer ambigu van aard. De foto zit vol tegenstellingen: jong en oud, wit en zwart, licht en donker, leven en dood. Stefano Francolini merkt in zijn essay terecht op dat de foto’s van Berengo Gardin aanvankelijk zeer subjectief en idealistisch getint

²²⁷ FOFI, G., a.w., p. 18.

²²⁸ Zie Afbeelding 14.

²²⁹ Zie hoger p. 45.

lijken, maar dat ze wanneer we ze beter bekijken een universele toets krijgen.²³⁰ De foto's zijn te extrapoleren naar onze houding tegenover het vreemde in het algemeen. Ons gedrag wordt algemeen gekenmerkt door een sterke afwerendheid tegenover 'de ander' en wij karakteriseren deze 'ander' steeds aan de hand van tegenstellingen met onszelf. Ik wil hier niet beweren dat Berengo Gardin zijn foto's van de Roma nam om onze algemene houding tegenover het vreemde aan te klagen. Zijn hoofddoel is wel degelijk het kweken van een tolerantere houding ten opzichte van de Roma-cultuur doorheen een beter beeld en een betere kennis ervan, maar gezien zijn algemeen engagement denk ik toch dat dit een correcte lezing is van deze beelden. Deze tendens om ons te wijzen op onze afwerende houding tegenover andere culturen is vaak onderhuids in zijn werk aanwezig.

Gianni Berengo Gardin stelt in een interview met Frank Horvat dat hij niet geïnteresseerd is in artistieke foto's, maar des te meer in documentaire beelden.²³¹ Toch getuigen ook zijn beelden van een onmiskenbare esthetische stijl. Voor Berengo Gardin berust de artistieke van fotografie echter in het onderwerp, en niet in de manier waarop iets in beeld wordt gebracht. In het verlengde hiervan erkent hij dat iemand zijn foto's wel zo danig goed kan vinden dat hij ze beschouwt als een kunstwerk, maar dat betekent niet dat ze om deze reden gemaakt werden.²³² Op de opmerking dat zijn foto's toch vaak een esthetische waarde hebben antwoordt Berengo Gardin dan ook dat deze schoonheid enkel kan bijdragen tot het gemakkelijker verstaanbaar maken van het onderwerp. Volgens hem moedigt de schoonheid van een foto ons aan om hem te interpreteren.²³³ Deze visie op de esthetische tendens in fotografie staat haaks op deze die Susan Sontag in haar werk ontwikkelde, waarin zij stelde dat de esthetisering van beelden bijdroeg tot het tijdloos maken ervan, en dat zij doordat ze uit hun context werden weggehaald betekenisloos werden.²³⁴ De schoonheid van foto's met een aangrijpend onderwerp is volgens Berengo Gardin dus niet reductief, maar net waardevol. In één van zijn foto's over de koude herfst- en winterperiodes in de kampen zien we een meisje in veel te grote hakschoenen door een modderige plas schuiven.²³⁵ Rondom haar staan enkele

²³⁰ FRANCOLINI, S., "Gianni Berengo Gardin or the narration of reality", in: BERENGO GARDIN, G., a.w., p. 8.

²³¹ HORVAT, F., "Five, ten, twenty-five photographs", in: KOCH, R., MAURO, A. (ed.), a.w., p. 412.

²³² Ibidem.

²³³ FOFI, G., a.w., p. 15.

²³⁴ Zie hoger p. 35.

²³⁵ Zie Afbeelding 15.

auto's en woonwagens dicht tegen de kant aan. Was er niet de vrouw in de achtergrond, dan zou dit meisje lijken rond te zwerven in een verlaten kamp. Zij kijkt gefascineerd naar de blinkende modderpoel onder haar voeten. De meest banale spelletjes zijn vaak ook de leukste, en het meisje lijkt dan ook helemaal op te gaan in het pure genoegen van met de schoenen door het slijk te glijden, daardoor de wereld rondom haar vergetend. De foto krijgt zo iets dromerigs doorheen de zachte grijstinten en de weerspiegeling van het licht in de modder op de grond, maar ook iets kouds door de natte glanzende plassen en de mistige lucht. De zacht glooiende heuvels en de strakke lijnen van de elektriciteitskabels die zich in de achtergrond aftekenen staan in schrill contrast met de grillige plassen op de grond. Het meisje staat in het middelpunt van de foto, het is zij die voor even de kern vormt van haar kleine universum van modder en slijk. Doorheen deze elementen wordt de koude die in de winter doorheen alle kiertjes naar binnen sluipt als het ware voelbaar gemaakt. In de foto die het deel over religie inleidt zit een vrouw met haar rug tegen een wandtapijt waarop een Christusfiguur wordt afgebeeld.²³⁶ Door de bonte bedrukking van haar kleding lijkt zij haast over te vloeien in het al even dichtbedrukte tapijt achter haar. Haar gegroefde gezicht met haar halfgeopende mond lijkt een reflectie van het gelaat van de Christusfiguur. De vrouw lijkt als het ware een echo van de figuur op het tapijt en lijkt zo niet minder werkelijk dan de Christus die zijn handen naar ons uitstrekt. De vormelijke elementen van de foto benadrukken hier de ambigue relatie tussen schijn en werkelijkheid, tussen het leven en de religie. Doorheen zijn foto's slaagt Gianni Berengo Gardin er dus in om met een zekere esthetische zweem zijn verhaal over te brengen. De spanning tussen esthetiek en ethiek lijkt hier gestabiliseerd doordat de esthetiek nooit de belangrijkste opzet is, maar enkel een goede manier om de inhoud van de beelden meer kracht te geven.

Zoals we hierboven reeds kort aanstipten, fotografeert Gianni Berengo Gardin vanuit een kruising tussen zijn eigen visie en het proberen verstaan van de zogenaamde 'ander'. Hierbij raakt hij ook onderwerpen aan die voor velen taboe zijn, en waarbij hij bepaalde stereotypen uitpluist om te zien wat er van aan is. Zo incorporeert Berengo Gardin in zijn reeks over de Roma ook een deel over bedelen. In de eerste foto uit deze reeks zien we vanuit vogelperspectief een vrouw op haar knieën op de grond zitten.²³⁷ In haar ene hand houdt zij een schoteltje waar enkele muntstukken en een briefje in

²³⁶ Zie Afbeelding 16.

²³⁷ Zie Afbeelding 17.

liggen, haar andere hand legt zij in haar schoot. Voor haar zit een kind op zijn knietjes met zijn rug naar de straat. Met smekende ogen kijkt zij naar de persoon die voorbijloopt. Van de vrouw die zij vragend aankijkt zien wij slechts de dure bontmantel die zij draagt. In haar ene hand houdt de voorbijgangster een sigaret, met haar andere hand trekt zij de kap van het jasje van het kind naar achteren, alsof ze zich ervan wil vergewissen dat de kleuter wel echt is. We kijken naar dit tafereel vanuit het perspectief van de voorbijgangster, die aarzelt om haar geld aan de bedelende vrouw te schenken. Als op zichzelf staand beeld is dit een foto die een relatief stereotiep beeld van de Roma geeft. De uitleg die Berengo Gardin erbij plaatst geeft aan dat kinderen noodzakelijk zijn om te bedelen, omdat anders het gemoed van de voorbijganger niet geraakt wordt. We kunnen dit beeld op verschillende manieren interpreteren. Enerzijds wordt ons stereotype van de bedelende Roma bevestigd, omdat dat hetgene is wat we zien op de foto. Vanuit Berengo Gardin's perspectief is dit echter een aanklacht tegen het feit dat dit volgens hem de enige manier is waarop de Roma kunnen overleven, in een stad die hen geen kansen biedt. We kunnen ons echter ook afvragen of de Roma zelf hier niet meegaan in het verhaal dat Berengo Gardin van hen wil ophangen. Zoals we eerder al aangaven is het typisch voor de Roma-cultuur om zichzelf in tegenstelling tot de hen omringende wereld van de 'gadze' te definiëren.²³⁸ Dit geldt ook voor hun bedelgedrag, dat volgens Maurits Eycken grosso modo kan ingedeeld worden in vier gespeelde fasen.²³⁹ In een eerste fase speelt de vrouw een onderdanige slachtofferrol, daarna gaat zij verwijten naar het hoofd van de voorbijganger beginnen slingeren, in een volgend stadium wordt zij agressief, en tot slot vervloekt zij diegene die voorbijkomt wanneer deze uiteindelijk toch niet toezegt aan haar geschooi. Belangrijk hierbij is dat we beseffen dat deze vrouw deze verschillende houdingen speelt, het zijn poses. Wanneer zij bedelt voelt zij dat niet aan alsof zij zich vernedert en kleineert voor de ogen van de 'gadze', maar is het voor haar een vorm van de 'gadze' te slim af te zijn wanneer deze haar geld geeft waarvoor zij niets anders heeft moeten doen dan het te vragen. Wanneer Berengo Gardin dit dan ook fotografeert vanuit het standpunt dat zij genoodzaakt zijn dit te doen om te kunnen overleven, dan fotografeert hij dat ook voornamelijk vanuit zijn eigen standpunt als westerling die het beledigend vindt dat iemand moet bedelen voor de kost. Ik wil hier natuurlijk niet beweren dat de Roma in Firenze tal van andere mogelijkheden hebben om hun broodwinning te verkrijgen, en zich uit gemakzucht tot

²³⁸ Zie hoger p. 47, 50-51.

²³⁹ Zie Bijlage II: Maurits Eycken. Persoonlijk interview, 1 mei 2008, p. 9.

het bedelen wenden, maar ik wil slechts aantonen dat ook beelden van een bepaald stereotype vaak een diepere betekenislaag kunnen bevatten, die we enkel kunnen ontsluiëren wanneer we de bredere culturele context kennen. Het werk van Berengo Gardin is echter verdienstelijk omdat het ook probeert om bepaalde stereotypen te ontcrachten. In vele van zijn foto's laat hij bijvoorbeeld zien hoe kinderen naar school worden gestuurd, hoe zij hun huiswerk maken, en hoe de Roma zich organiseren om in beschaafd overleg met de politie en het gemeentebestuur hun problemen te bespreken. Het stereotype van de verwilderde en ongecultiveerde Roma wordt zo met enkele foto's meteen van tafel geveegd, en het negatieve beeld wordt in een positief getransformeerd. In een foto uit de reeks over het naar school gaan, toont Berengo Gardin een meisje dat gelegen op haar buik drukdoende is haar huiswerk te maken.²⁴⁰ Een hele stapel papieren en boeken ligt naast haar rugzak, en geconcentreerd maakt het meisje haar taken. Op zich is dit geen heel erg boeiende foto, maar het werpt wel een hele resem stereotypen omver van de wilde Roma. In die zin zijn deze foto's dus zeer waardevol, omdat ze de diversiteit van het beeld van de Roma vergroten.

Een poging tot diversificatie

De fotografie van Gianni Berengo Gardin is dus duidelijk geëngageerd, in die zin dat hij probeert om een zo divers mogelijk beeld van de Roma-cultuur te geven, in de hoop dat de westerse mens zo meer begrip voor hen zal opbrengen. Vanuit zijn liminale positie van participierend observator probeert hij dus een bepaalde dynamiek op gang te krijgen via zijn beelden. We moeten hierbij ook vermelden dat Berengo Gardin als enige van de vier hier besproken fotografen, gepoogd heeft om zijn werk qua inleiding ook voor de mensen die hij fotografeerde zelf toegankelijk te maken. De inleiding van zijn boek is namelijk ook vertaald in het Romanes, de taal van de Roma.²⁴¹ De vraag stelt zich nu wat effectief de invloed is geweest van Berengo Gardin's beelden. Heeft de diversiteit en de kritische commentaar op de maatschappij die hij in zijn foto's heeft proberen leggen ook bijgedragen aan een vergroten van de tolerantie tegenover de Roma in Italië? Het antwoord lijkt jammer genoeg negatief te zijn. De krant *De Standaard* bericht recent over de rellen in Napels waar Roma-kampen tot twee maal toe in brand werden

²⁴⁰ Zie Afbeelding 18.

²⁴¹ GRASS, G., "Presentazione", in: BERENGO GARDIN, G., a.w., p. 7.

gestoken.²⁴² Woorden zoals etnische zuivering worden genoemd en de roep om de Roma weg te sturen klinkt steeds luider. De aanleiding voor het in brand steken van de kampen was de vermoedelijke ontvoering van een kind door een Roma-meisje. Los van het feit of dit effectief zo is, is het romantiserende stereotype van de kidnappende Roma dus duidelijk de wereld nog niet uit. In een verdere analyse komt een opiniepeiling van de krant *La Repubblica* ter sprake, waaruit blijkt dat zeventig procent van de ondervraagden het probleem met de Roma meteen wil zien verdwijnen, waarbij ze uitwijzing als de enige mogelijke oplossing zien.²⁴³ De toekomst ziet er dus niet meteen rooskleurig uit voor de Italiaanse Roma, en kritische stemmen zoals deze van Berengo Gardin lijken dan ook meer dan ooit noodzakelijk. Toch kunnen we er niet om heen dat het werk dat Berengo Gardin een tiental jaar geleden leverde met zijn serie over de Roma, bitter weinig heeft bijgedragen tot het effectief toleranter maken van het klimaat, en dus tot een effectieve dynamiek tussen de Roma en de hen omringende gemeenschap. Uiteraard mogen we de dingen niet al te eenzijdig voorstellen, en heeft het werk van Berengo Gardin waarschijnlijk wel van enkele mensen de ogen doen opengaan, maar de draagwijdte bleef blijkbaar eerder beperkt. Het is duidelijk dat, zoals Shadid reeds stelde, interculturele communicatie niet noodzakelijk leidt tot een competentie hierin.²⁴⁴ In situaties waar verschillende groepen gedwongen met elkaar samenleven, lijkt een positieve samenwerking dan ook niet zo vanzelfsprekend als de liminale figuur van de fotograaf die een andere cultuur in beeld brengt doet vermoeden.

Afsluitend kunnen we stellen dat Gianni Berengo Gardin in zijn fotografie een poging heeft ondernomen om de traditionele verhoudingen tussen de westerse wereld en de maatschappij van de Roma met een kritisch oog te bestuderen. Zoals uit het voorgaande blijkt, heeft zijn werk echter weinig invloed gehad op de algemene perceptie van de Roma in Italië. Zoals we ook al eerder opmerkten bij Jan Yoors is het natuurlijk niet zo dat zijn werk aan waarde inboet omdat het geen effectief sociaal draagvlak heeft gecreëerd. We kunnen zulke kritische stemmen binnen de fotografie namelijk alleen

²⁴² ROOX, I., "Italië beleeft opstoot vreemdelingenhaat", in: *De Standaard*, 2008, jaargang 85, nr. 113, 16/05/08, p. 2-3.

²⁴³ ROOX, I., "Italië pakt illegalen keihard aan", in: *De Standaard*, 2008, jaargang 85, nr. 113, 16/05/08, p. 16.

²⁴⁴ Zie hoger p. 28.

maar aanmoedigen, omdat het in het intolerante klimaat zoals dat vandaag de dag tegenover het vreemde heerst, meer dan nodig blijkt.

4.5. Ljalja Kuznetsova: de grenzeloze ruimte

De zoektocht naar vrijheid

Ljalja Kuznetsova werd in 1946 geboren in Uralsk, een kleine stad in het westen van Kazachstan, dicht bij de Russische grens. Haar ouders waren van Tataarse origine, en ze werd opgevoed volgens de moslimtraditie. In 1972 studeerde ze af aan het Technisch Instituut van Kazan, waar ze een diploma van luchtvaartingenieur behaalde. Wanneer haar man in 1977 sterft aan leukemie, en ze alleen met haar dochter achterblijft, besluit ze haar carrière drastisch om te gooien. Ze geeft haar job als ingenieur op, en stort zich op het verwezenlijken van een oude droom, namelijk de fotografie.²⁴⁵ In 1978 begint ze te werken als fotografe voor een museum in Kazan. Daarna is ze vooral werkzaam als modiefotografe en fotografeert ze voor verschillende tijdschriften, wat haar naar eigen zeggen weinig tijd overlaat om de dingen te fotograferen waar ze zelf veel van houdt.²⁴⁶ In 1980 wordt ze uitgenodigd door Antanas Sutkus om lid te worden van de Photographic Art Society of Lithuania. Deze Litouwse school had sterk nationalistisch getinte ideeën, waarin Kuznetsova zich niet erg kon vinden. Een jaar later keert ze dan ook terug naar Kazan, waar ze begint te werken als fotojournaliste en theaterfotografe.²⁴⁷ In 1979 neemt Kuznetsova de eerste foto's van wat een meer dan twintig jaar durend project zal worden, namelijk het fotograferen van de Roma in Kazachstan en omliggende landen, en bij uitbreiding van andere mensen of gemeenschappen die buiten de samenleving vallen. Als kind was ze reeds gefascineerd door de Roma-cultuur. Vanop de boerderij van haar tante bespiedde ze de kamperende groepen van achter het raampje in de hooisluur, en observeerde ze aandachtig het doen en laten van de Roma.²⁴⁸ In haar fotografische werk gaat Kuznetsova op zoek naar vrijheid, naar het los staan van de dominantie van de maatschappij en jaagt ze een reflectie van de sociale situatie na. Een ongebondenheid waar ook zij enkele jaren eerder voor koos, en die ze terugvindt bij de Roma, een cultuur die volgens haar gekarakteriseerd wordt door hun ongedwongen levensstijl.

²⁴⁵ MRÁZKOVÁ, D., "Kuznetsova, Lyalya", *Grove Art Online*, Internet, 12 november 2007, URL: <http://www.groveart.com/shared/views/article.html?section=art.048403>.

²⁴⁶ X, "Ljalja Kuznetsova, B. 1946, Uralsk, Kazachstan", in: NORDSTRÖM, A. (ed.), *Russia: chronicles of change*, Daytona Beach, Southeast Museum of Photography, 1997, p. 12.

²⁴⁷ MRÁZKOVÁ, D., a.w.

²⁴⁸ KUZNETSOVA, "Photographer's notes: Memories of my time with the gypsies", in: KUZNETSOVA, L., *Gypsies : Free Spirits of the Open Steppe*, London, Thames & Hudson, 1998, p. 13.

Aanvankelijk waren de Roma nogal wantrouwig tegenover Ljalja Kuznetsova. Een fotograaf is niet meteen de meest welgekomen persoon, en al zeker niet als deze uit de verdachte gadze-wereld afkomstig is. Hun argwaan ebde echter al snel weg wanneer ze zagen dat ze geen slechte bedoelingen had. Volgens Kuznetsova zelf hielp het ook dat ze zelf nogal tener en klein van gestalte is en er dus niet bepaald angstaanjagend uitziet. Bovendien ziet ze er zelf een beetje uit als een Roma, wat zeker ook haar aanvaarding vergemakkelijkte.²⁴⁹ Het is eerder toevallig dat Kuznetsova bij de Roma terecht kwam. Toen ze op een dag met haar broer in de auto zat, zag ze aan de oever van de rivier een Roma-kamp staan. Ze besloten een kijkje te gaan nemen bij deze mensen die hen al van jongs af aan geboeid hadden, en reden naar hen toe. In het kamp aangekomen werd de aanwezigheid van Kuznetsova en haar broer, zoals hierboven reeds gezegd, relatief snel geaccepteerd. Kuznetsova greep dan ook al gauw naar haar camera om wat foto's van deze mensen te maken om zoals ze zelf zegt "mee te nemen naar haar andere leven".²⁵⁰ Tot haar grote verbazing werd ze uitgenodigd om de volgende dag op het zomerfeest van de Roma te komen fotograferen. De uitdrukking die Kuznetsova gebruikt, "meenemen naar mijn ander leven", geeft aan dat ze wanneer ze begon te fotograferen een buitenstaander was. Ze maakt zelf een duidelijk onderscheid tussen haar leven, en dat van de mensen die ze fotografeert in het kamp. Ze geeft aan dat er in het begin een soort spanning heerste tussen haar en de Roma-vrouwen. Een van hen sloeg haar zelfs eens met een stok op het hoofd terwijl ze aan het fotograferen was.²⁵¹ Het is dus zeker niet zo dat de foto's die Kuznetsova in de beginperiode maakte, vanuit het standpunt van een volledig aanvaard persoon zijn geconcipieerd. Niet vanuit het standpunt van de Roma, die aanvankelijk nog een zekere achterdocht koesterden, maar vanuit haar eigen standpunt, dat voornamelijk door haar eigen cultuur bepaald werd, en niet zozeer door een mengeling van kennis van de Roma en haar individuele achtergrond. Langzaam maar zeker baande Kuznetsova zich een weg doorheen de complexe cultuur van de Roma. Twintig jaar lang fotografeerde ze hen op verschillende locaties, van Kazachstan tot Rusland, van Oekraïne tot Oezbekistan en Turkmenistan en kreeg ze meer en meer voeling met de mensen die ze in beeld bracht. We kunnen bezwaarlijk zeggen dat Kuznetsova kan beschouwd worden als de volledige insider,

²⁴⁹ KUZNETSOVA, L., a.w., p. 14.

²⁵⁰ Ibidem.

²⁵¹ KUZNETSOVA, L., a.w., p. 15.

maar het gegeven dat ze twintig jaar met deze mensen heeft samengewerkt, en met hun toestemming hen en hun cultuur in beeld heeft gebracht is in dit opzicht veelzeggend. De foto's die Ljalja Kuznetsova bij de aanvang van de reeks over de Roma nam, zijn enigszins romantisch getint. Ze toont de ruimte en de vrijheid waarin de Roma op de steppevlakten van de ex-Sovjet-Unie leefden en de traditionele gebruiken waardoor hun gemeenschap wordt gekenmerkt. Langzamerhand zien we in haar beelden echter een kentering opduiken. De Roma die ze fotografeert leven meer en meer in vervallen huizen aan de rand van grootsteden, en de vrije wind die hen zagezegd in de beginperiode voortdreef lijkt gestagneerd. Traag maar zeker zien we de nomadische Roma-cultuur doorheen haar beelden verdwijnen.²⁵² Zelf kijkt Kuznetsova daar met een melancholiek gevoel op terug. Dat de Roma door de toenemende industrialisatie gedwongen worden om hun oude levensstijl op te geven vervult haar met spijt.²⁵³ Gedreven door de idee dat fotografie steeds de sociale situatie moet reflecteren documenteert Kuznetsova dit geleidelijke verval. In haar latere beelden heerst dan ook een gevoel van teleurstelling en verontwaardiging over het feit dat een volgens haar zo waardevolle levensstijl verloren gaat. Zoals we echter eerder reeds stelden zit de mobiliteit van de Roma niet enkel vervat in hun traditie van migratie, maar ook en bovenal in een psychische mentaliteit. Ik wil niet beweren dat de omstandigheden waarin de Roma, die Kuznetsova fotografeert, in een stedelijke context trachten te overleven goed te keuren zijn. Ik wil enkel aangeven dat Kuznetsova zelf nogal nadrukkelijk de klemtoon legt op het verlies van hun zogenaamde vrijheid. Het doel dat zij nastreeft met haar foto's is in het verlengde hiervan dan ook het documenteren en bewaren van een bepaalde levensstijl die langzamerhand verdwijnt. Kuznetsova brengt zowel de eerder idyllische kant van hun cultuur als de elementen waardoor deze net bedreigt wordt in beeld, namelijk de toenemende urbanisatie en verwestersing. Toch denk ik dat de intentie van haar foto's pas later is gekomen, wanneer haar aanvankelijke interesse in de Roma-cultuur omsloeg in een besef van het verdwijnen ervan. Vandaar dat er een duidelijk verschil is in de manier van weergave van beide perioden. Vergelijkbaar met het werk van Jan Yoors kunnen we Kuznetsova's beelden dan ook indelen in een periode gekenmerkt door een intrinsieke nieuwsgierigheid, en een periode met een effectieve intentie.

²⁵² RASBESHKINA, M., "People without frontiers", in: KUZNETSOVA, L., a.w., p. 165.

²⁵³ KUZNETSOVA, L., a.w., p. 25.

De idylle doorprijkt: romantisering en realisme

Het fotografische werk van Ljalja Kuznetsova dient gekaderd te worden binnen de bredere context van de Russische en de Sovjetfotografie. Haar werk kan volgens Daniela Mrázková gezien worden als representatief voor de Sovjetfotografie die zich ontwikkelde in weerwil van het officiële discours en de officieel toegelaten vormen.²⁵⁴ Hoewel haar werk grotendeels aanvaard werd in de Sovjet-Unie van eind jaren tachtig kleurde Kuznetsova al eerder wat buiten de lijntjes. Ze brengt namelijk de mensen die buiten de maatschappij vallen in beeld, de outsiders. Kuznetsova beschrijft zichzelf als een persoon die leeft in een maatschappij van oppressieve wetten en die via de fotografie op zoek gaat naar een uitweg.²⁵⁵ In tegenstelling tot dit beklemmende klimaat, waar iedereen volgens dezelfde standaardregels moet leven, en afwijking van de norm wordt beschouwd als een misdaad, fotografeert Kuznetsova dan de mensen die hieraan ontsnappen en wiens levensstijl net wordt gekenmerkt door het losstaan van alle beperkingen. Ze beseft echter wel dat de mensen die ze fotografeert niet wetteloos leven, en dat ook hun cultuur wordt bepaald door verschillende regels en codes, maar stelt dat ze toch als symbool voor een andere levenswijze kunnen gelden.²⁵⁶ Wanneer ze beseft dat de vrije levensstijl, die zij zo bejubelde, door een andere factor dan het heersende Sovjetregime – namelijk de toenemende invloed van de westerse wereld – bedreigd wordt, valt het idyllische beeld van het ongebonden leven dan ook in duigen. Desalniettemin is het oeuvre van Ljalja Kuznetsova een voorbeeld van de sterke documentairefotografie die er in Rusland ontstaan is.²⁵⁷ Volgens Martha Rosler was de Russische fotografie in de jaren negentig nog steeds in een transitioneel stadium.²⁵⁸ Fotografie werd door het Sovjetregime niet als officiële kunstvorm erkend en als gevolg daarvan werd zij lange tijd na de val van het bewind nog steeds als een tweederangskunst beschouwd. Volgens Rosler is de poging tot normalisatie dan ook het voornaamste thema van veel Russische fotografie. Hiermee doelt ze op het feit dat de artistieke van het medium in veel werk benadrukt wordt, ten voordele van de niet-artistieke doeleinden waarvoor fotografie wel reeds werd ingezet, zoals propaganda, reclame, journalistiek, enzovoort.²⁵⁹ Ook Kuznetsova's fotografie is volgens Rosler

²⁵⁴ MRÁZKOVÁ, D., a.w.

²⁵⁵ X, "Ljalja Kuznetsova, B. 1946, Uralsk, Kazachstan", in: NORDSTRÖM, A. (ed.), a.w., p. 12.

²⁵⁶ Ibidem.

²⁵⁷ PERKINS, L., "From the curator", in: NORDSTRÖM, A. (ed.), a.w., p. 6.

²⁵⁸ ROSLER, M., "Negotiating new (his)stories of photography", in: *Art Journal*, 1994, vol. 53, nr. 2, p. 53.

²⁵⁹ Ibidem.

onderhevig aan deze esthetische trend. Haar werk past in de fotografische tendens van de documentairefotografie die voornamelijk op het dagelijkse leven van de geportretteerden focust, en daarbij een bepaalde esthetische strategie gebruikt.²⁶⁰ Kuznetsova's foto's schipperen inderdaad effectief tussen esthetiek en documentaire, maar zijn mijns inziens wel een uitstekende reflectie van hoe de verandering van een sociaal en politiek klimaat in foto's kan weergegeven worden. De esthetiek is nooit overdreven aanwezig, en lijkt net zoals bij de foto's van Berengo Gardin, enkel bij te dragen tot de slagkracht van het beeld. De kritiek van Rosler lijkt mij daarom niet geheel onterecht, maar misschien toch iets te kort door de bocht, omdat de beelden zo op een unilaterale en vooringenomen manier worden benaderd. Kuznetsova's beelden zijn zodoende verbonden met de bredere culturele context van de afbrokkelende communistische wereld en zijn dan ook zeer cultuurspecifiek. Zelf werkt ze vanuit haar positie van Kazachse vrouw die met een kritisch oog ten opzichte van het Sovjetregime een outsiderscultuur fotografeert. Er wordt zo als het ware een dubbele liminale ruimte gecreëerd, enerzijds deze tussen Kuznetsova en de Sovjetcultuur, en anderzijds tussen Kuznetsova en de Roma-cultuur. Vanuit deze tussenposities komt haar werk tot stand.

Ljalja Kuznetsova stelt zelf dat het werk uit de beginperiode van haar verblijf bij de Roma culmineert in één bepaalde foto, namelijk deze van een jongen die één van zijn duiven vrijlaat.²⁶¹ We zien een Kazachse jongen die een eindje voor een volgeladen kar gehurkt neerzit.²⁶² Met een open gebaar laat hij de duif die hij enkele tellen ervoor nog in zijn handen hield vrij, en kijkt hoe het dier zijn vleugels spreidt en wegvliegt doorheen de met wolken bepakte lucht boven hem. Buiten de weglopende figuur aan de linkerkant en de houten kar schuin achter hem, wordt hij door niets dan wijidheid omringd. De foto omvat voor drievierde lucht, waardoor hij een extreem breed karakter krijgt. De onbegrensde omgeving wordt nog meer benadrukt door het feit dat zowel de vogel als de weglopende persoon een buiten-het-beeld suggereren, namelijk een ruimte die buiten het kader van de foto oneindig doorloopt. Zo ook doet de aftekening van de silhouetten van de weglopende jongen, de jongen met de vogel en de houten kar tegenover de horizonlijn een horizontale diepte vermoeden die grenzeloos doorloopt. De geopende armen van de jongen vinden hun echo in de gespreide vleugels van de duif,

²⁶⁰ ROSLER, M., a.w., p. 56.

²⁶¹ KUZNETSOVA, L., a.w., p. 15.

²⁶² Zie Afbeelding 19.

alsof beide de vrijheid symboliseren. Dit is wat het meeste terugkomt in Kuznetsova's vroege werk. Deze drang om de vrijheid, de onbegrensdsheid van het leven van de Roma te tonen en te benadrukken. Zij doet dit expliciet aan de hand van het laten zien van de ruimte en de omgeving waarin haar onderwerpen zich bevinden. De mensen zijn dan ook niet altijd het centrale gegeven in haar foto's, maar eerder hoe zij in relatie staan tot het hen omringende gebied.

In een andere foto uit deze vroege periode van de Roma in Uralsk, zien we een vrouw met haar baby zitten op een uitgespreid dekentje.²⁶³ Rechts naast hen liggen uitgespitte aardkluiten te drogen in de zon. Het gelijnde, geometrische patroon van deze brokken aarde wordt afgebakend door het dorre steppegras dat rond de kluiten ligt, en zo ver het oog kan reiken doorloopt. In de verte is slechts één kleine figuur waarneembaar, die met zijn handen in de zij het uitgestrekte gebied overziet. Meer nog dan in de vorige foto wordt hier de eindeloze onbeperkteid van de ruimte gesuggereerd. De mens vormt slechts een nietig onderdeel van de hem omringende natuur, waar hij vrij is te doen en te laten wat hij wil. Door de redelijk grove korrel van de film en de zachte grijstinten van het beeld lijkt de horizon rechtsboven haast met de lucht te versmelten. De compositie, met de horizontale lijnen van de horizon en de diagonalen van de aardkluiten, is perfect uitgebalanceerd. Opvallend is dat we geen enkel spoor van industrialisatie in deze vroege beelden zien. Het gaat enkel om de Roma en hun traditionele levenswijze in verhouding tot de natuur die Kuznetsova zo toejuicht.

Net zoals bij Josef Koudelka vinden we bij Ljalja Kuznetsova's beelden bitter weinig contextuele informatie. Haar foto's zijn ongetiteld, en hebben geen aanduiding van tijd of plaats. Enkel in een bijgevoegd essay van Kuznetsova's hand, met haar herinneringen aan de tijd die ze spendeerde bij de Roma, kunnen we enkele aanwijzingen van contextualisatie halen, maar dan nog blijft het gissen bij welke beelden deze informatie nu net hoort.²⁶⁴ Haar beelden balanceren hierdoor soms op de rand van de pure esthetiek, omdat wanneer foto's zo op zichzelf komen te staan, hun schoonheid vaak de bovenhand krijgt. In een foto van de Roma uit Kazan zien we in zijaanzicht een kind met een masker.²⁶⁵ Haar vingertjes steekt zij als blijk van verlegenheid in haar mond. De grote haakneus en de uitgesproken ogen van het masker stroken niet met het kleine kinderlijfje. Mede door de donkere kamer waarin het kind zich bevindt, krijgt de foto zo

²⁶³ Zie Afbeelding 20.

²⁶⁴ KUZNETSOVA, a.w.

²⁶⁵ Zie Afbeelding 21.

iets bevreemdends. Het lijkt alsof we in een kaal toneelstuk terecht zijn gekomen, waarvan de acteurs ten prooi zijn gevallen aan een onverhoedse podiumvrees. Het licht dat in een grote vlek zijn schijnsel op de muur werpt benadrukt de duisternis die rond de lichtbundel heerst. Je vergeet haast dat je hier kijkt naar de binnenkant van het huis waar de Roma effectief in wonen. Doorheen esthetische technieken wordt de realiteitswaarde van het beeld verminderd. Het punctum van deze foto ligt in de kleine en onzekere figuur van het kind dat met een masker afgeschermd wordt van zijn omgeving en moederziel alleen in een donkere, vervallen kamer staat. We beseffen dat wat we op het beeld zien reeds verleden tijd is, maar tegelijkertijd hangt er een zweem van tijdloosheid rond het afgebeelde. Het beeld is hierdoor bevreemdend en verwarrend, en maakt eerder aanspraak op een esthetische lezing dan op een inhoudelijke.

In een andere foto, uit de reeks over de Roma in Oezbekistan, kijkt een jongen ons met gefronste wenkbrauwen frontaal aan.²⁶⁶ Hij houdt een mand vast waar twee jonge vogels inzitten. Wanhopig sperren zij hun bek wagenwijd open, in de hoop dat zij te eten zullen krijgen of vrijgelaten zullen worden. Achter de jongen zien we nog drie andere kinderen bij elkaar staan. Allen staan zij in een door stenen ommuurde omgeving. Deze beide foto's staan in schril contrast met de wijidse foto's die Kuznetsova in de beginperiode nam. Hier wordt het leven van de Roma reeds begrensd door muren, zo kenmerkend voor een urbane context. De gekooide vogels lijken in deze laatste foto dan ook symbool te staan voor het lot waartoe de Roma nu zijn veroordeeld, namelijk het begrensd leven in de stenen huizen aan de rand van een grootstad. De jonge Roma lijkt ons dan ook met een korzelige blik een miniatuur van hun bestaan voor te schotelen, alsof hij de gelijkenis tussen hem en de vogels wil aantonen. Enkel de jongen en zijn kooi zijn scherp, terwijl de omgeving met een zachte waas wordt toegedekt. Het is deze jonge Roma die het middelpunt vormt van de foto, en niet zoals vroeger de Roma in zijn omgeving. In deze latere beelden legt Kuznetsova veel meer de nadruk op de sociale situatie waarin de Roma zich bevinden. De esthetiek van haar vroegere beelden is nog steeds aanwezig, maar de inhoud is veel prangender en scherper geworden.

We dienen ons de vraag te stellen of Kuznetsova niet met een nogal romantiserende blik naar de Roma keek. Uit haar eigen relaas en uit de benadrukking van de vrijheid van hun levensstijl en de treurnis omwille van het verdwijnen ervan, kunnen we namelijk

²⁶⁶ Zie Afbeelding 22.

afleiden dat ze een relatief idyllisch beeld van de Roma-cultuur had. Benadrukt Kuznetsova niet wat teveel de fysieke mobiliteit als bepalende factor voor de identiteit van de Roma en duwt ze hen zo niet in het stereotype van de zwervende zigeuner? In één van de eerste beelden uit het boek, een foto van een Roma-vrouw met haar kinderen op de schoot voor haar houten huifkar, zien we dit romantische idee perfect weerspiegeld.²⁶⁷ De traditionele Roma-cultuur, waar de weelderig bedrukte rokken van de vrouwen ruisen in de wind en het leven zich afspeelt op de eindeloze vlakten van de Russische steppe, dat is hetgene dat Kuznetsova zo aantrok, en wat zij in haar beelden toont. In deze foto zit een vrouw met haar twee kinderen op een hoop fleurige donsdekens of kussens. Achter haar stapelt haar hele hebben en houden zich op in de grote houten kar, die wanneer hij overtrokken wordt met een soort tentzeil, beschutting tegen de regen biedt en de basis vormt voor het kamp. Achter de kar is er niets dan natuur, met heel in de verte een vage aftekening van wat gebouwen zouden kunnen zijn. Alles aan de foto, zowel de vrouw, als de kar, als de kinderen, als de grassprietten vooraan, zijn scherp in focus gebracht, en zijn ten opzichte van elkaar even veelzeggend en constitutief voor het beeld. In een foto uit de latere reeks van de Roma uit Oezbekistan staart een jongen met een afwezige blik naar iets buiten het beeld.²⁶⁸ In zijn handen houdt hij een verfromfaaide eenogige pop, die met bolle blanke kaken en een krullenkuif de andere kant op kijkt. Het jongetje leunt tegen een grillige bakstenen muur. Achter in het beeld staat iets wat een houten bed zonder matras lijkt te zijn. Aan het bed staat er een tweede kind dat de sponde gebruikt als tafel om haar bord op te zetten. Op de grond liggen afgebrokkelde stukken steen en allerlei ander afval. De foto wordt beheerst door donkere grijstinten en de grove korrel van de film geeft het beeld een haast tastbare groezeligheid. Enkel de jongen en zijn pop worden scherp in beeld gebracht, de hem omringende ruimte is in tegenstelling tot de andere foto, waar alles scherp afgebeeld is, helemaal wazig. Een intense tristesse straalt hier van het beeld af. Kuznetsova zegt zelf in haar essay dat het haar verdrietig maakt dat ze niet langer reizende Roma met tenten tegenkomt.²⁶⁹ Ze betreurt dat door de verwestering van de ex-Sovjetunie de Roma-cultuur verloren is gegaan, en het nomadisme van de Roma de kop is ingedrukt.²⁷⁰ De houding van Kuznetsova tegenover de Roma-cultuur is dan ook op zijn minst romantisch te noemen, zeker in de manier waarop ze een bepaalde

²⁶⁷ Zie Afbeelding 23.

²⁶⁸ Zie Afbeelding 24.

²⁶⁹ KUZNETSOVA, L., a.w., p. 17.

²⁷⁰ KUZNETSOVA, L., a.w., p. 25.

dynamiek in deze cultuur lijkt te ontkennen. Ze geeft ons de idee dat met het verdwijnen van de fysieke mobiliteit, ook het geheel van de Roma-cultuur verloren is gegaan, en dat de Roma bijgevolg identiteitsloos in de buitenwijken van de grote steden leven. Ik wil hier uiteraard niet de vaak barre leefomstandigheden van deze mensen in vraag stellen, maar wel de nadruk die Kuznetsova legt op dit identiteitsverlies. Het lijkt mij immers, zoals ik hierboven reeds aanhaalde, nogal beperkend om de Roma-identiteit en cultuur terug te dringen tot hun nomadisme. Vandaar dat Kuznetsova's visie mijns inziens verder afstaat van de Roma-cultuur dan ze zelf wil geloven, en dat de pose voor haar camera vaker gewillig werd bovengehaald dan men op het eerste zicht zou denken. Er is op zich niets mis met het feit dat ze de overgang van een zwervend bestaan naar een semi-sedentair leven documenteert, maar de manier waarop ze enige mogelijkheid tot adaptatievermogen en psychische mobiliteit weerlegt is wat vergaand.

Ondanks de lange tijd die Kuznetsova bij de Roma doorbracht, en ondanks de liminale positie die ze verondersteld wordt ingenomen te hebben, lijken haar eigen ideeën over de Roma toch de bovenhand te halen. Ze erkent 'de ander' maar in die mate waarin hij voldoet aan haar eigen begrip van hem, en benut zo het kritische potentieel van fotografie maar ten dele.

Het werk van Kuznetsova is waardevol in die zin dat haar poëtische blik een bepaalde visie geeft op wat zij zelf beschouwt als de ultieme outsiders. Haar beelden zijn krachtig en lopen over van haar eigen overtuiging, maar lijken wat de wederzijdse tussenpositie betreft wat de mist in te gaan.

5. Besluit

In deze thesis heb ik proberen aan te tonen dat de creativiteit, die ten gevolge van een liminale tussenpositie ontstaat, mogelijks kan leiden tot een herdenking van ‘de ander’. Fotografie, en bij uitbreiding kunstfotografie, behelst een omstreden positie binnen deze liminale ruimte, omdat haar realiteitswaarde veel groter lijkt dan het geval is bij andere kunsten. Ik heb hier echter proberen aan te geven dat, in tegenstelling tot wat Susan Sontag beweerde, de esthetiek in fotografie niet noodzakelijk volledig in strijd is met de inhoud van een foto, wanneer deze bepaalde ethische of morele kwesties aankaart. Mijns inziens kan de schoonheid van een beeld bijdragen tot een beter begrip van foto’s, mits de beelden niet louter tot hun schoonheid worden herleid. De foto’s van Josef Koudelka en Gianni Berengo Gardin winnen aan slagkracht net doorheen de perfecte uitgebalanceerdheid van hun composities, doorheen het contrastrijke gebruik van zwart en wit en doorheen de grove korrel die hun beelden een zekere tastbaarheid verleent. We moeten er ons overigens steeds van bewust blijven dat fotografie altijd slechts een deel van de realiteit toont, vanuit het perspectief van de fotograaf, en dat ook wij als lezers van de beelden ons aandeel hebben in de productie van betekenis.

Ook in de liminale ruimte is het echter niet vanzelfsprekend dat de vooropgestelde ideeën over ‘de ander’ zonder meer omver worden geworpen. We moeten er dus rekening mee houden dat de herdenking van ‘de ander’ geen noodzakelijke voorwaarde is tot de interactie an sich. Het werk van Ljalja Kuznetsova bijvoorbeeld, getuigt van zowel een liminale positie, als van een hevige eigen visie op het subject. De schaduwcultuur van ‘de ander’ wordt hier dus maar ten dele onderuit gehaald. We kunnen dan ook stellen dat er in haar werk een vreemd soort omgekeerde liminaliteit voorkomt. De weergave van de Roma volgens een romantisch beeld brengt namelijk een ambigue liminaliteit voort omdat zij net gebaseerd is op een stereotype.

De waarde van het werk van de hierboven besproken fotografen ligt op een verschillend vlak. Jan Yoors leverde ons doorheen zijn foto’s een uniek historisch tijdsdocument waarbij we met een intensieve blik van binnenuit een beeld krijgen van de Romacultuur zoals hij die beleefde. Bij Josef Koudelka zijn we bij het kijken naar zijn oeuvre getuige van een treffende esthetische en individuele kijk op de Roma met wie hij jarenlang heeft samengeleefd. Gianni Berengo Gardin keek met een diep geëngageerde blik naar de mensen van wie hij vond dat ze een groter respect verdienden en spoort doorheen zijn foto’s aan tot een grotere verdraagzaamheid en een betere wederzijdse

kennis van elkaar om te komen tot een tolerantere samenleving. Ljalja Kuznetsova, tot slot, gaf met haar poëtische blik een overzicht van de veranderende leefwereld van de Roma, die sterk doorgelicht was van haar eigen visie.

Geen van deze vier reeksen over de Roma hebben echter tot een effectieve positieve verandering geleid. We kunnen ons dan ook de vraag stellen of het draagvlak van kunstfotografie misschien te klein is om een wezenlijke mentaliteitsverandering voort te brengen, en of deze liminale fotografie dan nog wel zijn nut heeft.

Toch ben ik er van overtuigd dat in deze fotografie een kiem van bewustmaking zit en dat het bewonderenswaardige pogingen zijn tot een verandering of herdenking van het algemene discours over ‘de ander’. Fotografie is in staat om een andere blik te werpen op de interculturele ontmoeting, en het is in deze mogelijkheid tot het scheppen van een diverser beeld dat haar potentieel ligt.

De dichter Claude Roy zei ooit over de kunst: “L’art est le plus court chemin d’un homme à un autre”.²⁷¹ Dit raakt de essentie van kunst in een liminale ruimte aan, namelijk het vermogen om een brug te slaan tussen ons en ‘de ander’. Laat ons dan ook op zijn minst deze verwachting behouden bij toekomstige pogingen om de verhoudingen tussen ons en het zogenaamd ‘vreemde’ te herdenken.

²⁷¹ Geciteerd in: DELPIRE, R., “Josef Koudelka”, in: *Camera International*, 1988, nr. 15, p. 60. Citaat uit het werk “La Main Heureuse” van Claude Roy.

BIBLIOGRAFIE

Boeken

- ACTON, T., MUNDY, G. (ed.), Romani culture and gypsy identity, Hertfordshire, University of Hertfordshire Press, 1997, 203 p.
- ANDRIES, P., EELBODE, E., HENNEMAN, I., RUYS, C., SOMERS, D., TEN VOORDE, L., Belgische Fotografen 1840 – 2005, Antwerpen, Ludion, 2005, 320 p.
- BANKS, M., MORPHY, H. (ed.), Rethinking visual anthropology, New Haven, Yale University Press, 1997, 306 p.
- BARRETT, T., Criticizing Photographs: An introduction to understanding images, Mountain View, Mayfield Publishing Company, 1990, 180 p.
- BARTHES, R., Œuvres Complètes, volume 1, 1942 - 1965, Paris, Editions du Seuil, 1993, 1179 p.
- BELTING, H., Pour une anthropologie des images, Paris, Gallimard, 2004, 348 p.
- BERENGO GARDIN, G., La Disperata Allegria: Vivere da Zingari a Firenze, Firenze, Centro Di, 1994, 174 p.
- BHABHA, H., The location of culture, London, Routledge, 2004, 408 p.
- BOOT, C. (ed.), Magnum Stories, London, Phaidon, 2004, 511 p.
- CHEVRIER, J.F., SCHOLTEN, H., LUGON, O. (e.a.), Documentaire nu!: hedendaagse strategieën in fotografie, film en beeldende kunst, Rotterdam, Nai, 2005, 192 p.
- COLLIER, J., COLLIER, M., Visual anthropology: photography as a research method, Albuquerque, University of New Mexico Press, (1967) 1986, 248 p.
- CUAU, B. (ed.), Josef Koudelka, Paris, Centre National de la Photographie, 1984, s.p.
- DELPIRE, R. (ed.), Koudelka, London, Thames & Hudson, 2006, 275 p.
- ELIAS, W., SWINNEN, J., Fotografie in dialoog, Kortrijk, Groeninghe, 1999, 327 p.
- EYCKEN, M., Roma-zigeuners: Overleven in een industriële samenleving, Leuven/Voorburg, Acco, 2006, 186 p.
- GOLDBERG, V., Light Matters: Writings on photography, New York, Aperture, 2005, 248 p.
- HALL, S. (ed.), Representations: cultural representations and signifying practices, London, Sage, 1997, 400 p.
- HANNERZ, U., Transnational Connections: Culture, people, places, London, Routledge, 2003, 201 p.

- HORVAT, F., Entre Vues, Paris, Nathan, 1990, 298 p.
- JANS, E., Interculturele Intoxicaties: Over Kunst, Cultuur en Verschil, Berchem, Epo, 2006, 207 p.
- KOCH, R., MAURO, A. (ed.), Gianni Berengo Gardin : Photographer, London, Thames & Hudson, 2005, 439 p.
- KOUDELKA, J., Gitans: La fin du voyage, Paris, Delpire, 1975, s.p.
- KUZNETSOVA, L., Gypsies : Free Spirits of the Open Steppe, London, Thames & Hudson, 1998, 144 p.
- MARSH, A., STRAND, E. (ed.), Gypsies and the problem of identities : contextual, constructed and contested, Istanbul, Swedish research institute in Istanbul, 2006, 230 p.
- MIGNOLO, W., Local Histories, Global Designs: coloniality, subaltern knowledges, and border thinking, Princeton, Princeton University Press, 2000, 296 p.
- MIRZOEFF, N. (ed.), The Visual Culture Reader, Londen, Routledge, 1999, 530 p.
- NORDSTRÖM, A. (ed.), Russia: chronicles of change, Daytona Beach, Southeast Museum of Photography, 1997, 24 p.
- ORTIZ, F., Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar, Durham , Duke University Press, 1995, 408 p.
- PINXTEN, R., DE MUNTER, K., De Culturele Eeuw, Antwerpen, Houtekiet, 2006, 237 p.
- RAPPORT, N., OVERING, J., Social and Cultural Anthropology: The Key Concepts, London, Routledge, 2003, 464 p.
- SAID, E., Oriëntalisten, Antwerpen, Standaard Uitgeverij, 2005, 480 p.
- SHADID, W.A., Beeldvorming: een verborgen dimensie bij interculturele communicatie, Tilburg, Tilburg University Press, 1994, 52 p.
- SONTAG, S., Over Fotografie, Utrecht/Antwerpen, Bruna, 1980, 160 p.
- SONTAG, S., Waar de nadruk ligt, Amsterdam, De Bezige Bij, 2002, 413 p.
- SWINNEN, J., De paradox van de fotografie: Een kritische geschiedenis, s.l., Hadewijch/Cantecleer, 1992, 408 p.
- SWINNEN, J., De Lichte Kamer: De onverborgen fotografie, Antwerpen, Garant, 2005, 170 p.

SZARKOWSKI, J., Looking at photographs, Paris, Idea Books International, 1976, 215 p.

TOBING RONY, F., The Third Eye: Race, cinema and ethnographic spectacle, Durham, Duke University Press, 1996, 300 p.

UYTTERHAEGEN, C., De bijsluiter: documentaire fotografie en fotojournalistiek, Gent, Academia, 1999, 300 p.

WARNER MARIEN, M., Photography: a cultural history, London, Laurence King Publishing, 2002, 528 p.

WELLS, L. (ed.), Photography: a critical introduction, New York, Routledge, 2004, 381 p.

WELLS, L. (ed.), The photography reader, New York, Routledge, 2003, 465 p.

YOORS, J., The Heroic Present : Life Among the Gypsies, New York, Monacelli Press, 2004, 160 p.

YOORS, J., J'ai vécu chez les tsiganes, Paris, Stock, 1968, 168 p.

Artikels

CARTIER BRESSON, H., DELPIRE, R., "Josef Koudelka: La Rage de Voir", in: Clichés, 1988, nr. 44, p. 40-47.

CARL, K., "Uprootedness and reception in the photographs of Josef Koudelka", in: Art Criticism, 1998, vol. 13, nr. 2, p. 25-41.

CHALIFOUR, B., "Modern Sublime: The world of Josef Koudelka at the Rencontres d'Arles", in: Afterimage, 2003, vol. 30, nr. 5, p. 10 e.v.

DELPIRE, R., "Josef Koudelka", in: Camera International, 1988, nr. 15, p. 60.

DU PLOOY, H., "Liminality and liminal figures in *Islands* by Dan Sleigh: A novel about early Dutch colonial history in South Africa", in: Afrikaans in Europa, 2007, september.

EDWARDS, S., "Photography and the representation of the other: a discussion inspired by the work of Sebastiao Salgado", in: Third-text, 1991, nr. 16-17, p. 157-172.

ELKINS, J., "Preface to the book *A Skeptical Introduction to Visual Culture*", in: Journal of Visual Culture, 2002, nr. 1, p. 93-99.

FRASER, A., "The Gypsies by Jan Yoors", in: Man, New Series, 1967, vol. 2, nr. 4, p. 657.

GOLDBERG, V., "A vagabond who sees the world starkly", in: The New York Times, 2002, 18 augustus.

HAMILTON, P., "The Wanderer", in: The British Journal of photography, 1996, nr. 7065, p. 10-13.

HUMAN, B., "Kodachrome Icons: photography, place and the theft of identity", in: International Journal of Contemporary Hospitality Management, 1999, vol. 11, nr. 2/3, p. 80-84.

KOZLOFF, M., "Koudelka's theater of exile", in: Artforum, 1988, p. 100-106.

MARTIN, C., "Autobio-photography: Beauty and the "I" of the beholder", in: Modern Fiction Studies, 1995, vol. 40, nr. 3, p. 543-545.

MAYNARD, P., "Portraits as displays", in: Philisophical Studies, 2007, vol. 135, nr. 1, p. 111-121.

MC RAE, L., "Rethinking Tourism: Edward Said and a politics of meeting and movement", in: Tourist Studies, 2003, nr. 3, p. 235-251.

MILLER, R.J., "Cross-cultural research in the perception of pictorial materials", in: Psychological bulletin, 1973, vol. 80, nr. 2, p. 135-150.

MILLINGTON, M., "Transculturation: Contrapuntal notes to critical orthodoxy", in: Bulletin of Latin American Research, 2007, vol. 26, nr. 2, p. 256-268.

MORTIMER, M., "Re-presenting the Orient: A new instructional approach", in: French Review, 2005, vol. 79, nr. 2, p. 296-312.

PAAKSPUU, K., "Winning or losing the West: the photographic act", in: Bulletin of Science, Technology and Society, 2007, vol. 27, nr. 1, p. 48-58.

P. BOWLES, J. (e.a.), "Art history at the limits of whiteness", in: Art Journal, vol. 60, nr. 4, 2001, p. 38-67.

PORTER, A., "Koudelka, Josef: Monograph", in: Camera, 1979, nr. 8, p. 4-6, 39-42.

ROMBOUTS, X., "Jozef Koudelka: fotografie op de rand van de afgrond", in: Foto, 1991, nr.1/2, p. 22-29.

ROOX, I., "Italië beleeft opstoot vreemdelingenhaat", in: De Standaard, 2008, jaargang 85, nr. 113, 16/05/08, p. 2-3.

ROOX, I., "Italië pakt illegalen keihard aan", in: De Standaard, 2008, jaargang 85, nr. 113, 16/05/08, p. 16.

ROSE, G., "A review essay on Homi Bhabha's *The Location of Culture*", in: Environment and Planning D: Society and Space, 1995, vol. 13, p. 365-373.

ROSLER, M., "Negotiating new (his)stories of photography", in: Art Journal, 1994, vol. 53, nr. 2, p. 53-57.

SEKULA, A., "The body and the archive", in: October, 1986, vol. 39, winter, p. 3-64.

SCHNEIDER, A., "Uneasy relationships: contemporary artists and anthropology", in: Journal of material culture, 1996, vol. 1, nr. 2, p. 183-210.

SILVERMAN, C., "Negotiating "Gypsiness": Strategy in context", in: The Journal of American Folklore, 1988, vol. 101, nr. 401, p. 273.

VRANCKX, J., "Jan Yoors, een Vlaamse zigeuner in New York", in: De Gazet van Antwerpen, 1-5 maart 1975. (vierdelig artikel over Jan Yoors, verspreid over de verschillende dagen)

WAREHIME, M., "Writing the limits of representation, Balzac, Zola and Tournier on art and photography", in: Sub-Stance, 1989, nr. 58, p. 51-57.

WENDL, T., "Warum sie nicht sehen, was sie sehen könnten: Zur Perzeption von Fotografien im Kulturvergleich", in: Anthropos, 1996, vol. 91, nr. 1-3, p. 169-181.

X, "Gianni Berengo Gardin", in: Camera International, 1985, nr.4, p. 50-59.

Digitale Bronnen

MRÁZKOVÁ, D., "Kuznetsova, Lyalya", *Grove Art Online*, Internet, 12 november 2007, URL: <http://www.groveart.com/shared/views/article.html?section=art.048403>.

ZANNIER, I., "Berengo Gardin, Gianni", *Grove Art Online*, Internet, 12 november 2007, URL: <http://www.groveart.com/shared/views/article.html?section=art.008043>.

Geluids-, beeld- en mondelinge bronnen

ARTE VIDEO, *DVD Contacts* □ *La grande tradition du photo-reportage*, 2000.

BRUGGEN, Wolf Staf. Persoonlijk interview, 24 april 2008. (Zie Bijlage I)

EYCKEN, Maurits. Persoonlijk interview, 1 mei 2008. (Zie Bijlage II)

AFBEELDINGEN



Afbeelding 1 – Belgium, 1930s. Jan Yoors is the bareheaded young man at the back.

In: *The Heroic Present: Life Among the Gypsies*, New York, Monacelli Press, 2004, p. 72, foto, Jan Yoors.



Afbeelding 2 – Lovara Woman, 1934.

In: *The Heroic Present: Life Among the Gypsies*, New York, Monacelli Press, 2004, p. 106, foto, Jan Yoors.



Afbeelding 3 – Liza, a Tshurara woman, Belgium, 1930s.

In: *The Heroic Present: Life Among the Gypsies*, New York, Monacelli Press, 2004, p. 36, foto, Jan Yoors.



Afbeelding 4 – New York, 1963.

In: *The Heroic Present: Life Among the Gypsies*, New York, Monacelli Press, 2004, p. 77, foto, Jan Yoors.



Afbeelding 5 – Rudari girl, Porumbacu, Romania, 1961.

In: *The Heroic Present: Life Among the Gypsies*, New York, Monacelli Press, 2004, p. 62, foto, Jan Yoors.



Afbeelding 6 – Istanbul, Turkey, 1961.

In: *The Heroic Present: Life Among the Gypsies*, New York, Monacelli Press, 2004, p. 57, foto, Jan Yoors.



Afbeelding 7 – Okres Nove Zamky. 1967

In: Gitans: La fin du voyage, Paris, Delpire, 1975, s.p., foto, Josef Koudelka



Afbeelding 8 – Velka Lomnica. 1966

In: Gitans: La fin du voyage, Paris, Delpire, 1975, s.p., foto, Josef Koudelka



Afbeelding 9 – Bardejov. 1967

In: *Gitans: La fin du voyage*, Paris, Delpire, 1975, s.p., foto, Josef Koudelka.



Afbeelding 10 – Straznice. 1965

In: Gitans: La fin du voyage, Paris, Delpire, 1975, s.p., foto, Josef Koudelka



Afbeelding 11 – Jarabina. 1963

In: Gitans: La fin du voyage, Paris, Delpire, 1975, s.p., foto, Josef Koudelka



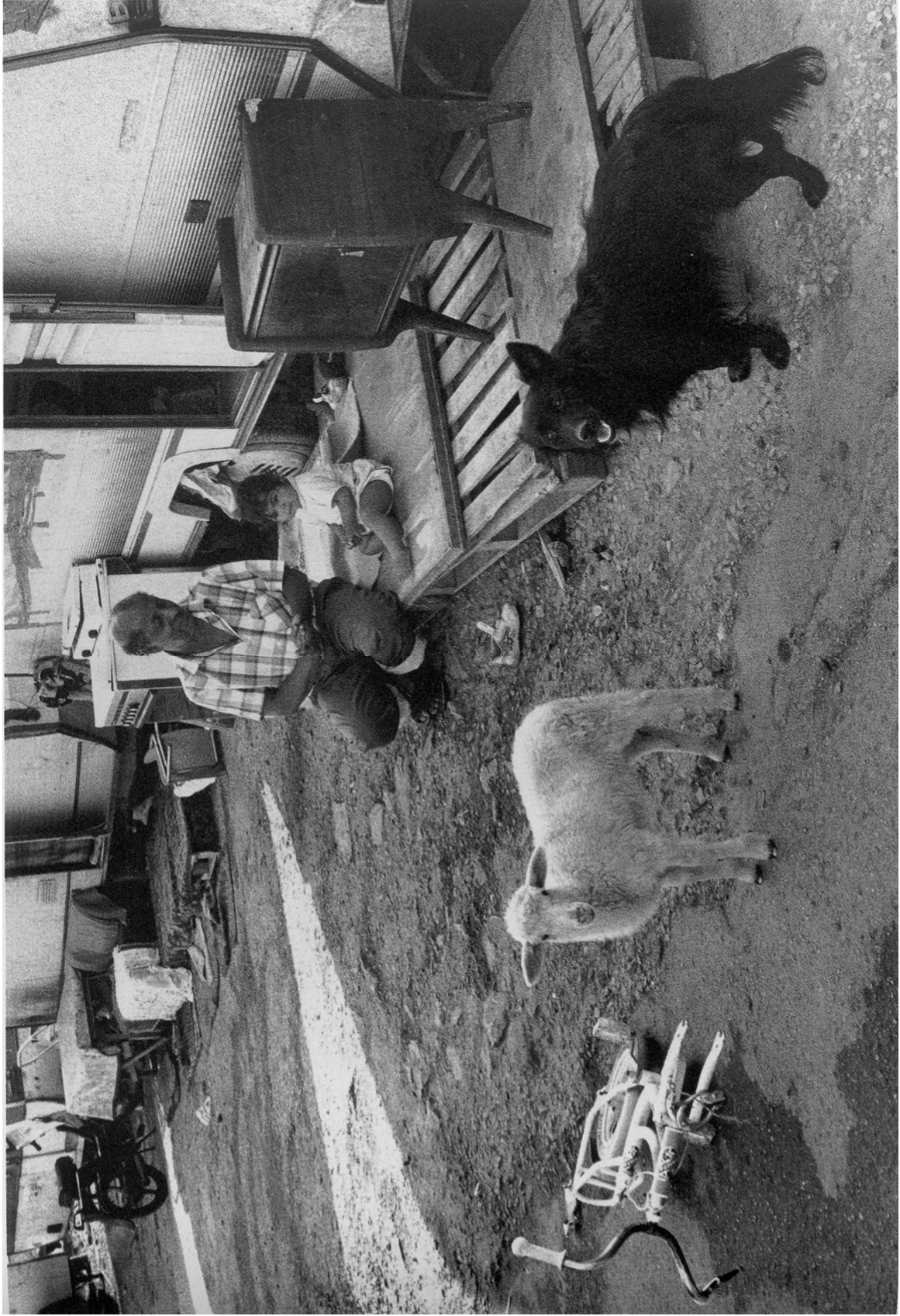
Afbeelding 12 – Cierny Balog. 1967

In: *Gitans: La fin du voyage*, Paris, Delpire, 1975, s.p., foto, Josef Koudelka.



Afbeelding 13 – Naamloos

In : La Disperata Allegría: Vivere da Zingari a Firenze, Firenze, Centro Di, 1994, p. 30, foto, Gianni Berengo Gardin.



Afbeelding 14 – Naamloos

In : La Disperata Allegria: Vivere da Zingari a Firenze, Firenze, Centro Di, 1994, p. 45, foto, Gianni Berengo Gardin



Afbeelding 15 – Naamloos

In : La Disperata Allegria: Vivere da Zingari a Firenze, Firenze, Centro Di, 1994, p. 94-95, foto, Gianni Berengo Gardin.



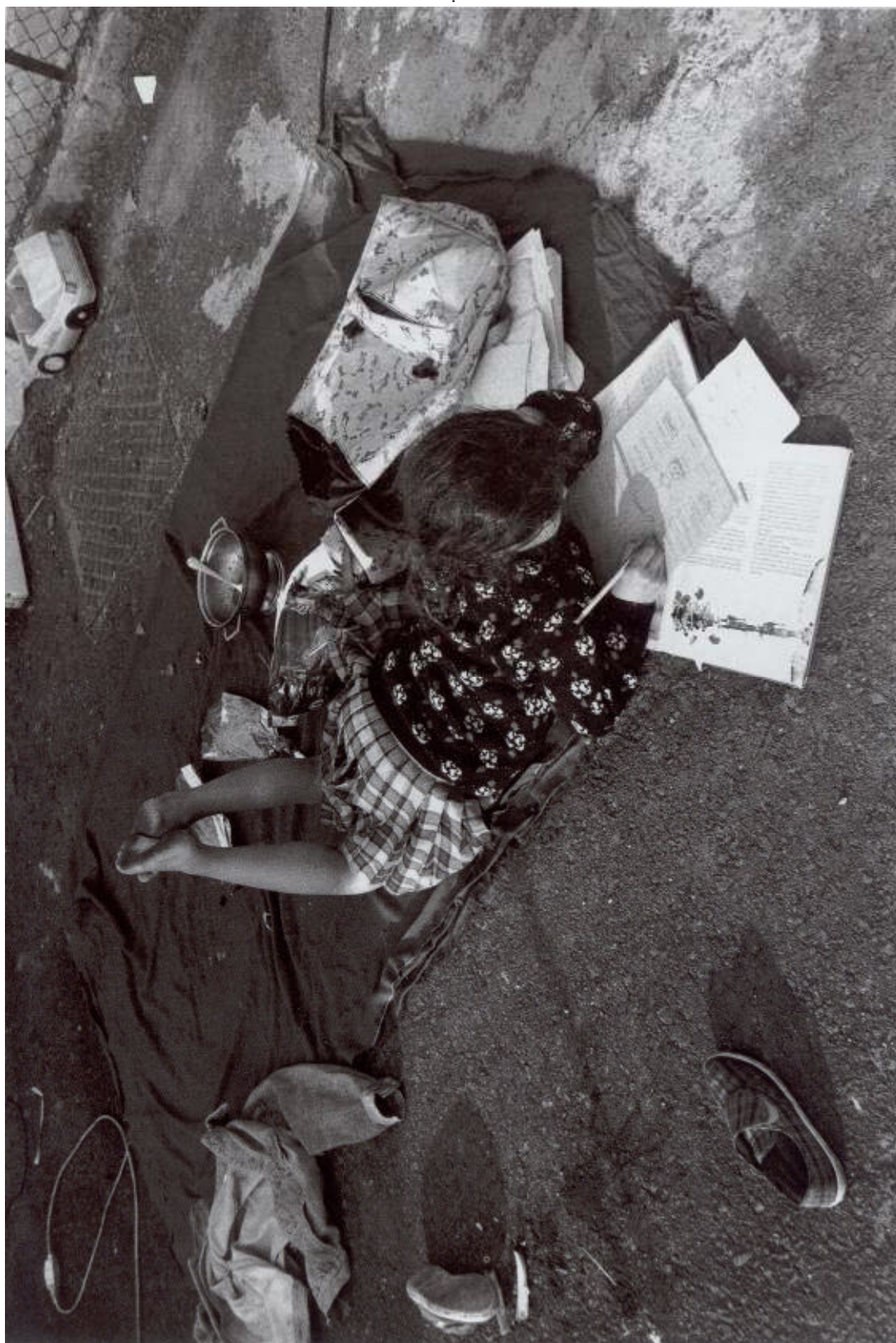
Afbeelding 16 – Naamloos

In : La Disperata Allegria: Vivere da Zingari a Firenze, Firenze, Centro Di, 1994, p. 136-137, foto, Gianni Berengo Gardin.



Afbeelding 17 – Naamloos

In : La Disperata Allegrìa: Vivere da Zingari a Firenze, Firenze, Centro Di, 1994, p. 140, foto, Gianni Berengo Gardin.



Afbeelding 18 – Naamloos

In : La Disperata Allegria: Vivere da Zingari a Firenze, Firenze, Centro Di, 1994, p. 154, foto, Gianni Berengo Gardin



Afbelding 19 – Naamloos

In: Gypsies : Free Spirits of the Open Steppe, London, Thames & Hudson, 1998, s.p., foto, Ljalja Kuznetsova.



Afbeelding 20 – Naamloos

In: Gypsies : Free Spirits of the Open Steppe, London, Thames & Hudson, 1998, s.p., foto, Ljalja Kuznetsova.



Afbeelding 21 – Naamloos

In: Gypsies : Free Spirits of the Open Steppe, London, Thames & Hudson, 1998, s.p., foto, Ljalja Kuznetsova.



Afbeelding 22 – Naamloos

In: Gypsies : Free Spirits of the Open Steppe, London, Thames & Hudson, 1998, s.p., foto, Ljalja Kuznetsova



Afbeelding 23 – Naamloos

In: Gypsies : Free Spirits of the Open Steppe, London, Thames & Hudson, 1998, s.p., foto, Ljalja Kuznetsova.



Afbeelding 24 – Naamloos

In: Gypsies : Free Spirits of the Open Steppe, London, Thames & Hudson, 1998, s.p., foto, Ljalja Kuznetsova

BIJLAGEN

Bijlage I: Transscriptie interview Wolf Staf Bruggen

Interview afgenomen van Wolf Staf Bruggen op donderdag 24 april 2008 te Gent.

Wolf Staf Bruggen is de Belgische afgevaardigde bij het European Roma and Travellers Forum en voorzitter van de Opré Roma vzw. Ik peil in dit interview naar zijn ervaringen omtrent de beeldvorming over de Roma-cultuur, en leg hem het werk van de fotografen die worden besproken in mijn scriptie voor om er in het kader van de besproken thematiek zijn mening over te vragen.

Mona Bogaert (MB): Ik heb gelezen dat je zelf geen echte Roma bent maar getrouwd bent met een Roma.

Hoe ben je daarbij terecht gekomen? In het buitenland of hier in België?

Wolf Staf Bruggen (WSB): Ik heb mijn vrouw hier in België leren kennen.

MB: Woont ze hier al gans haar leven?

WSB: Nee, zij is naar hier gekomen en wij kennen elkaar nu al 8 jaar.

MB: Is het een mythe dat de meeste Roma zigeuners rond trekken?

WSB: Ja, een mythe niet, je kunt het eerder een vooroordeel noemen. Amper 5% van alle Roma trekt rond, al dan niet constant. De meesten die rondtrekken wonen ook op vaste plaatsen, maar trekken nog één keer per jaar.

MB: Dus hier in België is de meerderheid ook sedentair geworden?

WSB: In België (VL + W) zijn er naar schatting iets van een 10.000 woonwagenbewoners waarvan er 2000 Roma zijn en er zijn +/- 50.000 Roma in België dus +/- 5% van de Roma zijn rondtrekkend.

In andere landen is het hetzelfde, in Oost-Europa is het zelfs nog erger: daar zijn zo goed als geen rondtrekkende Roma. Het is dus eerder een West-Europees fenomeen en dan nog uitvergroet want iedereen die een woonwagen ziet denkt dat dat zigeuners zijn en dat is niet waar want een deel daarvan zijn autochtonen die op een gegeven moment tussen hier en 200 jaar geleden ervoor gekozen hebben om een mobiel beroep uit te oefenen en beginnen rondtrekken zijn en dat heeft dus niets met de Roma te maken.

Of je nu in een woonwagen woont of niet dat heeft niets met je etnische identiteit te maken het is gewoon vaak een economische keuze geweest omdat er op een bepaald moment in de geschiedenis geld te verdienen viel met een beroep dat je van dorp tot dorp trekkend uitoefende, er waren geen winkels in die tijd, en de leurers en handelaars trokken rond naar de mensen; ze gingen niet naar het winkelcentrum om hun schoenen te laten maken of andere dingen zodus.

MB: Eigenlijk een beetje uit noodzaak dus?

WSB: Sommigen uit noodzaak, sommigen uit vrije keuze omdat het aansloot bij activiteiten die ze al deden. Bijvoorbeeld hier in België waren de Roma, zeker bepaalde groepen, gekend voor alles wat met paarden te maken had: verhandelen (kopen en verkopen) maar ook smid enzovoort. Dat sloot daarbij aan dus een zelfstandige activiteit sluit beter aan bij de leefwereld van de Roma dan een vast beroep wat niet wil zeggen dat Roma bijvoorbeeld niet in een fabriek zouden werken want dat is ook een mythe; in gans Oost-Europa hebben ze de afgelopen 5 decennia niet anders gedaan. Ook hier zijn er zeer veel die een gewone job hebben.

MB: Dus wat altijd naar voor komt in het stereotiepe beeld van de Roma, dat ze vrij willen zijn, is daar dus eigenlijk maar een neveneffect van?

WSB: Ja, vrij willen zijn, je kunt vrij zijn op verschillende manieren. Vrij zijn of ongevangen ze blijven dat niet zien zoals 100 of 200 jaar geleden, de mensen zijn ook geëvolueerd. Vrijheid zit in je hoofd; ze zullen wel zoeken naar manieren om zoveel mogelijk eigen identiteit en normen en waarden te kunnen behouden en vrij genoeg te

zijn maar ze zullen soms met regels en dingen anders omgaan of er zijn een aantal gebeurtenissen in het leven die belangrijker zijn dan gelijk welke regel of wet volgens de niet-Roma maar de regels zullen dan ook maar overtreden worden op het moment dat er iets dergelijks gebeurt en in het dagdagelijkse leven valt dat dus ook niet op tussen de andere mensen

Er is dus zeer veel contrast en een enorme diversiteit en zoals altijd met minderheidsgroepen worden die groepen altijd beoordeeld op een deel ervan dat echt excentriek is, de Roemeense Roma die zitten te bedelen in hun rokken met al die kleuren dat is dan het voorbeeld van Roma maar dat is maar 1 groep die wel nog leeft zoals 100 jaar geleden maar dat is wel maar 1 groep, er zijn er evenveel waaraan je niet ziet dat het Roma zijn.

MB: Kun je dan stellen, ik neem aan dat jij jezelf als Roma beschouwt en dat je in die gemeenschap ook zo aanvaard wordt?

WSB: Nee, ik ben lid van de Roma gemeenschap en zelfs al een aantal jaren actief woordvoerder ervan maar ik ben geen Roma. Ik kan dat ook niet worden, dat is een etniciteit, je kunt wel op een gegeven moment kiezen om in een caravan te gaan wonen of met een woonwagen rond te trekken maar ik ben Vlaming en Belg, mijn kinderen zijn Roma omdat hun moeder Roma is, dat is iets anders die zijn half en half.

MB: Het is dus echt een bloedband die doorgegeven wordt?

WSB: Volgens de Roma wel volgens onder andere Maurits Eycken niet.

MB: Ik zal het hem eens vragen.

WSB: Dat moet je zeker doen want daar is veel discussie over bij antropologen en andere Roma-kenners en de Roma zelf.

MB: Heb je het gevoel dat binnen de Belgische maatschappij of in andere landen de Roma nog steeds gestigmatiseerd worden?

WSB: In België is er weinig aandacht, op bepaalde momenten is dat meer geweest omdat in bepaalde media dat sterk naar voor kwam.

Om terug te komen op je vraag of ik aanvaard word: door een bepaald percentage zal ik niet aanvaard worden of aanvaard is ook “hoe of als wat aanvaard”: als man van mijn vrouw, ja, als lid van de gemeenschap, ja, want je leeft ermee samen, als spreekbuis, neen, want ze aanvaarden sowieso al moeilijk leiders. Dus dat wat betreft een bepaald deel van de gemeenschap. Door een ander deel, schoonfamilie en nog andere mensen ben je zo goed als volledig aanvaard: je spreekt de taal, je werkt met hen samen, je hebt organisaties, jeugdbewegingen enz, dus je doet er veel voor, de mensen spreken je voor van alles en nog wat aan, ze komen hier naar het station met een papier om te vertalen, ik ben tolk, mijn vrouw is tolk dat scheelt natuurlijk veel. Wij zijn actief sociaal geëngageerd voor de hele gemeenschap.

WSB: Wat betreft je tweede vraag: worden ze gestigmatiseerd? Ja, in het algemeen, ik bedoel er is niets over gekend en ondanks het feit dat er hier nu al tienduizenden Roma binnengekomen zijn en hier leven, werken, naar school gaan, blijven er in het discours, in de literatuur in de schoolboekjes, dezelfde clichés bestaan alsof alles nog was zoals voor ze naar hier kwamen, ondanks het feit dat er organisaties zijn, dat er gelobbyd wordt, dat er politieke acties zijn, dat er dingen in de media komen, dat er elk jaar een festival is rond de Roma-dag, dat dat in de media komt, dat men in een bepaald deel van de media de terminologie gaat aanpassen en over Roma spreekt en niet meer over zigeuners of dat men dat op zijn minst gaat vermijden, het wordt misschien nog een keer gebruikt omdat de doorsnee Vlaming anders niet weet over wie het gaat, dus een eerder genuanceerde berichtgeving; langs de andere kant is er een ander deel van de media die altijd spreekt over “de zigeunerbendes” en als het in het nieuws komt vooral op het criminele focussen.

MB: Bij de berichtgeving over de Roma-dag op televisie had ik de indruk op dat er eigenlijk weinig gezegd werd over die dag zelf

WSB: Omdat dit jaar voor de eerste keer we niet echt iets gedaan hebben omdat het op een dinsdag was. In het verleden, als het tijdens het weekend was, dan hadden we een festival met groepen en een fanfare enzovoort, en dat had de televisie natuurlijk meer om over die dag zelf te doen.

Nu wilden ze naar aanleiding van die dag iets doen rond huisvesting. Goed ja, huisvesting heb je niet veel positiefs over te vertellen, je moet dan ook nog een familie vinden die iets wil zeggen voor televisie. Dat is allemaal niet zo simpel. Die journalisten dat is allemaal gemakkelijk: ze bellen je op een dag op voorhand, kunnen we morgen komen want we willen iets doen. Ik heb dan raprap iets in elkaar gestoken met mijn collega die hier werkt over huisvesting omdat dat ook in het nieuws geweest was met daklozen en zo omdat je nog heel veel Roma hebt zelfs al zijn ze legaal en ingeburgerd toch geen geld hebben voor een deftig huis.

MB: Denk je dat er, in het verlengde van de stigmatisering, zoiets bestaat als het stereotiep van “de Roma” en wat houdt dat dan in? Hoe worden ze bekeken?

WSB: Dat varieert: dief, vuilaard, niet gestudeerd, dom...

MB: Dat zijn de dingen die het meest terugkomen?

WSB: Dat is het beeld dat de mensen hebben. Wat is een zigeuner? Dat is een caravan, 80% van de mensen denkt dat als je dat zou vragen. Ik zie dat ook als ik lezingen geef, je moet alle vooroordelen doorbreken, sommige mensen aanvaarden dat, anderen blijven toch bij hun cliché en hebben dus niets bijgeleerd. Je ziet dat ook aan de reacties: men gaat ervan uit dat de kinderen niet naar school gaan, dat de ouders niet willen dat ze naar school gaan, dat ze niet willen werken, dat ze niet kunnen werken en sommige Roma beantwoorden daar ook aan door omstandigheden, dat is allemaal perfect te verklaren, en soms heeft dat te maken met de manier waarop die bepaalde groep zijn identiteit beleeft en is dat te relateren aan de culturele of etnische eigenheid maar in de overgrote meerderheid van de gevallen heeft dat andere oorzaken: sociaal, maatschappelijk, economisch, heeft het daarmee te maken waarom ze zijn zoals ze zijn, zich gedragen zoals ze zich gedragen, afspraken al dan niet nakomen, naar school gaan of niet dat heeft vaak met de thuissituatie te maken, veel meer dan niet te willen of niet te kunnen, maar dat ze een achterstand hebben en dat er een enorme kloof is tussen hun leef- of belevingswereld en deze van niet-Roma, dat is duidelijk. Omdat er wantrouwen is langs de twee kanten en omdat er te weinig kennis is langs de twee kanten.

MB: Dus dat stereotiep heerst nog steeds, u bent daar bewust mee bezig. Zijn er dingen die je kunt doen om dat te verhelpen?

WSB: Ja, wat kan je eraan doen? Hun verhaal doen, en erop wijzen, er tegen in gaan en voor de rest kennis overbrengen, de basis van alle wijsheid. Zorgen dat mensen weten dat er nuances zijn, dat het beeld dat ze hebben niet klopt, en uitleggen waarom het niet klopt en wat het dan wel is, dan kunnen mensen er op een andere manier tegenover staan, maar ik weet natuurlijk ook dat je de wereld niet verandert met een paar lezingen per jaar voor tien of twintig mensen. Maar de kleine dingen die we kunnen doen doen we: een website, wat activiteiten, wat vorming, wat lezingen naar de Belgen toe en binnen de eigen gemeenschap eraan werken om de andere kant beter te leren kennen met cursussen enzovoort. Het moet van twee kanten komen.

Hoe meer mensen zien dat Roma werken, in huizen wonen, gaan ze ook zeggen dat klopt toch niet dat zijn toch zigeuners. Mensen zien dat ook in wanneer ze ermee geconfronteerd worden. Er zijn hier ook Belgen van verschillende nationaliteiten, maar er wordt geen onderscheid tussen gemaakt, het zijn allemaal vreemden. De doorsnee man in de straat, die zijn gedacht ga je niet zo snel veranderen. Zeker niet als ze in de media en het onderwijs niet op een andere manier besproken worden. Dat is een probleem. Er is vanuit de politiek geen enkele empathie om daar iets rond te doen. De aandacht is verdwenen.

MB: Dus nu wordt dat eerder gezien als “de vreemdeling” eerder dan specifiek “de zigeuner”?

WSB: Voor mij hoeft dat ook niet, geen enkele Roma vraagt om een aparte behandeling, integendeel ze zijn juist tegen de aparte behandeling die ze meestal krijgen maar als je een beleid wil voeren voor een groep die al 500 jaar in Europa leeft en nog altijd buiten de samenleving staat, als je op een gegeven moment de keuze zou maken dat je die erbij wilt hebben, dan ga je natuurlijk maatregelen moeten nemen die rekening houden met de eigenheid van de groep en de bijzondere omstandigheden waarin ze al 500 jaar zitten en dat is zowel de situatie nu als hoe dat die gekomen is, welke bagage, welke geschiedenis nemen die mensen mee. Het is nog maar 60 jaar geleden dat men ze probeerde uit te roeien. Iedereen vindt het normaal dat de Joden een eigen land hebben, maar dat de Roma een eigen land zouden hebben of een beetje bescherming maar nee ze

worden zo wat vergeten, de vergeten slachtoffers van de oorlog. Langs de ene kant heb je de Holocaust industrie en langs de andere kant mensen waarvan met moeite erkend wordt dat ze geleden hebben. De Roma zijn een volk zonder land, ze doen ook geen aanspraak op enig territorium waar ook ter wereld, ze zouden het nochtans gerust kunnen doen want ze hadden hun oorsprong in India. Dat maakt het natuurlijk moeilijker want dan ben je natuurlijk niet echt belangrijk, je kunt niet terugvallen op iets. De Joden konden terugvallen op hun “eigen” staat. Ze staan dus sociaal gezien totaal onderaan, zijn economisch gezien totaal onbestaande en dus politiek niet interessant en weeg je dus ook niet op de besluitvorming tenzij je die afdwingt met acties en lobbying, en dat is de laatste jaren wel sterk verbeterd.

MB: Ik ga je een paar foto's uit die boeken tonen. Dit is een boek van Jan Yoors, misschien heb je er al van gehoord, die is op jonge leeftijd bij zijn ouders weggelopen om met zo een groep Roma-zigeuners mee te trekken en tijdens die periode en daarna toen hij al terug thuis was heeft hij er ook foto's van gemaakt, en ik vroeg mij af wat je van die foto's vindt: heeft hij een eerder stereotiep beeld geschapen of is het toch wat genuanceerder?

WSB: Zijn die foto's al oud?

MB: Ja, ik denk dat het rond de jaren 1920 – 1930 is dat hij daarbij is gaan wonen. Dan heeft hij een periode terug thuis geleefd en daarna is hij weer geen rondtrekken bij die verschillende groepen.

WSB: Ja, zoals die foto's daar gelijk in Roemenië lopen ze er nog altijd zo bij. In die dorpen, dat klopt. Die foto's liegen niet. Het zijn allemaal rondtrekkende groepen. Ja dat zijn authentieke foto's, prachtige zwart-wit foto's, portretten. Dat geeft een bepaald beeld, zeker over hoe het verleden was, maar slechts van een deel van de mensen, zeker niet allemaal, want in de jaren '60 was er ook al een deel sedentair en daar is moeilijker bij te geraken

MB: Denk je niet dat een foto vaak meer de visie is van een fotograaf dan dat het echt de werkelijkheid weergeeft?

WSB: Ja, de fotograaf kiest natuurlijk wat hij fotografeert; ik heb ook met fotografen samengewerkt voor tentoonstellingen het maken van kalenders enzovoort, en ze kijken meestal naar de meest miserabele situaties, net zoals de mensen over Afrika ook alleen het beeld kennen van kinderen die honger hebben, maar dat, als je in het centrum van de grote steden in Afrika komt het precies is alsof je in het centrum van New York staat, dat weten de mensen niet. Dat is hetzelfde met de Roma. Bijna alle foto's in de tentoonstellingen zijn over deze die bloot rondlopen vanwege de armoede, ofwel zijn ze aan het drinken of aan het dansen, want dat kent men, de muziek, feest vieren en arm zijn en dat is de Roma, terwijl er natuurlijk enorm veel armoede is bij de Roma maar er zijn natuurlijk wel andere dingen, het is veel genuanceerder en ik vind dat het niet klopt. Onze organisatie zal nooit iets uitgeven met dat soort foto's want de blanke fotografen trekken dat en de antropologen en andere kenners vertellen altijd die verhalen en bevestigen die verhalen die de vooroordelen bevestigen, en dat is vaak de gemakkelijke oplossing. Ik heb dat ook gedaan in Noord-Slowakije, je kiest het eerste het beste dorp uit en je komt eerst de blanken tegen en dan steek je een brugje over en kom je op een eilandje bij de Roma die leven zoals op de Filippijnen of zoals 100 jaar geleden. Dan kun je prachtige foto's maken van armoede die stinkt, zo is het, maar dat is maar een deel van de waarheid, er zijn ook anderen: rijken en mensen die een gewoon doordeweeks leven leiden, die niet opvallen en die ook niet uitkomen voor hun Roma-identiteit, er zijn Roma die niet drinken, die totaal geen muzikale aanleg hebben, iedereen denkt dat het allemaal fenomenale muzikanten zijn, dat is niet waar: ze hebben er meer aanleg voor omdat het meer in hun cultuur zit en dat ze ertoe aangezet worden. Hier wil iedereen dat zijn zoon dokter of advocaat wordt, bij de Roma willen ze dat hun zoon muzikant wordt omdat als je muziek kunt spelen je altijd je boterham kunt verdienen of je nu vandaag in België woont, morgen in Italië en overmorgen in Slowakije en ze doen dingen die maken dat ze kunnen leven of overleven. Wat jij je kinderen later leert dat heeft te maken met je eigen ervaring en als mijn ervaring is dat ik nooit naar school geweest ben en altijd overal uitgesloten geweest ben, dan zorg ik ervoor dat mijn kinderen zich kunnen wapenen tegen uitsluiting en tegen het feit dat ze toch niets op school zullen leren. Dus de verwachting van een doorsnee ouder is een klein beetje hoger dan wat hij zelf heeft gehad. Als je vaststelt dat je in 2008 bij de Roma van 30 jaar en ouder met een vergrootglas moet zoeken naar een positieve ervaring, hetzij school, hetzij werk, hetzij huisvesting, hetzij gelijke rechten of om het even wat, ze verwachten al iets meer voor hun kinderen als die al wat kunnen lezen zijn

ze al content, dus de lat die je legt voor een bepaalde groep, ja in België ligt die al bij “iedereen naar school tot zijn 18”, en tegen een bevolkingsgroep waarvan de meisjes nooit naar school zijn geweest en de jongens tot hun 12 of 14 is dat dus iets te hoog.

MB: Nu Jan Yoors heeft wel een lange tijd samengeleefd met de Roma; denk je dat dat een invloed heeft gehad op zijn foto's, want hij brengt natuurlijk ook wel het beeld van die armoede naar voor, maar hij heeft er dus ook wel zelf in geleefd. Zou dat bewust zijn of eerder onbewust?

WSB: Ik denk dat dat onbewust is, als je daartussen leeft dan fotografeer je dat. Er is ook een verschil hoe dat je bij mensen leeft, ik bedoel je kunt twee jaar ergens bij een stam gaan wonen en die bestuderen, dat is een andere manier om naar mensen te kijken en met mensen om te gaan en om dan achteraf erover te schrijven of ze te fotograferen, dan met mensen uit liefde en uit vrije keuze te gaan samenleven en ermee blijven samen te leven, niet 2 jaar, niet 1 jaar maar gans je leven en dus samen kinderen te hebben en ze op te voeden, dan sta je er toch anders tegenover. Bijvoorbeeld mijn zoon van 9 jaar heeft op school over de zigeuners geleerd met foto's van een caravan en zo en hij is zelf Roma: wat moet hij dan voelen? Hij heeft twee keuzes: of hij zal er zich tegen verzetten, of hij zal beschaamd zijn dat hij zelf zogezegd ook zo is want hij herkent er zich niet in hij kan zich er niet mee identificeren. Bepaalde mensen zullen altijd dat beeld hebben maar als je er zelf in staat dan zal je zeggen: neen, want mijn schoonbroer heeft aan de universiteit gestudeerd, mijn vrouw heeft drie jaar als sociaal assistente gewerkt, ze is tolk, we hebben een eigen huis, zelfs twee, ik heb een eigen bedrijf. Dus over wie, over welke Roma hebben we het? Bedoelen ze ook ons? Als ze ons ook bedoelen dan zijn ze verkeerd; als ze ons niet bedoelen dan moeten ze zeggen dat ze maar over een deel spreken. Als ik over “de Roma” spreek dan begin ik met te zeggen dat het een zo diverse groep is dat ik heel veel tijd nodig heb om een aantal dingen uit te leggen, en ja er zijn groepen die nog zo leven, en ja er wordt nog uitgehuwelijkt, maar er zijn er evengoed die al 2 of al 3 keer gescheiden zijn en opnieuw getrouwd zijn en je hebt er die leven volgens de strikte waarden zoals ze oorspronkelijk waren en je hebt er die om het lelijk te zeggen “hoeren en boeren” zoals de West-Europeanen. Dus ofwel spreek je over de diversiteit, ofwel gebruik je altijd dezelfde clichés. Als je over de diversiteit spreekt moet je natuurlijk veel kennis hebben en is het natuurlijk veel moeilijker.

MB: Dus is contextualiseren zeer belangrijk daarin?

WSB: Ik vind van wel, je moet alles in de juiste context zetten. Ik heb in Slowakije, Bulgarije en Tsjechië stinkende armoede gezien, ik was gechoqueerd tot en met, maar ik heb ook andere dingen gezien en als ik wil spreken moet ik over beide spreken en ieder in zijn eigen rol. Ik heb het op mij genomen om voor een stuk voorvechter te zijn van een bepaalde groep mensen en dan wil ik ook aantonen dat er capaciteiten en mogelijkheden zijn, dat mensen ook talenten hebben, dat kinderen ook talenten hebben. Wij hebben projecten gedaan waarbij kinderen die van zichzelf dachten dat ze niets konden, openbloeden, maar je moet ze de kans geven, je moet ze respect geven en wat zelfbewustzijn creëren en je moet voor een stuk idealistisch zijn en ik verwacht niet van iemand dat hij dat is, maar ik verwacht wel dat iemand altijd duidelijk zegt van uit welk standpunt hij iets doet. Ik probeer objectief te zijn maar men mag mij niet verwijten dat ik toch altijd meer de kant kies van de mensen waarmee ik elke dag samenleef. Ik heb zelf de keuze moeten maken, ik heb 4 jaar gewerkt in het Vlaams Minderheden Centrum waar ik vier jaar geconfronteerd werd met die ongelooflijke kloof, en dat zijn dan de “goeden”, die voor de minderheden iets zouden moeten doen en ze zouden moeten begrijpen; ik heb 4 jaar ervaren dat $\frac{1}{4}$ van de tijd alleen over terminologie wordt gepraat en dat zij intern ook de term zigeuner gebruiken, en dat dat u en uw vrouw en uw kinderen kwetst omdat het in de loop van de geschiedenis een scheldwoord geworden is, dat het een woord is dat gegeven is door een blanke, zoals je nikker zegt tegen sommigen of neger, er zijn geen negers, er zijn zwarte Afrikanen, er zijn zwarte Amerikanen en er zijn Roma. Roma is een woord dat uit hun eigen taal komt, de Roma hebben hun eigen taal. Dat is natuurlijk ook al een discussie: de kenners zullen je proberen uit te leggen dat het niet één taal is, dat het allemaal verschillende talen zijn, terwijl het één taal is met verschillende dialecten. Men probeert constant om van de Roma iets mythisch apart te maken om toch maar niet te zijn zoals een ander. Mensen hebben hun eigen taal, hun eigen cultuur, hun eigen geschiedenis en beleven dat op een zeer diverse manier door het feit dat ze niet in één land wonen, en daardoor is het zoveel diverser en complexer omdat ze nu eenmaal al die invloeden van al die meerderheidsmaatschappijen waarin ze leven, want ze zijn met veel, maar niet met veel op één plaats, ze zijn met meer dan 2 miljoen in Roemenië, maar er zijn 25 miljoen Roemenen, dus zijn ze nog altijd een kleine minderheid, dus om het even waar Roma

leven zijn ze altijd in de minderheid, plus zijn ze zo gestigmatiseerd en hebben ze zo een laag zelfbeeld dat ze ook weinig doen om iets op te eisen zelfs als ze er aanspraak op zouden kunnen maken. De Hongaren in Slowakije zitten ze in het parlement, hebben een eigen partij en hebben afgedwongen dat in de regio's waar zij in de meerderheid zijn de officiële taal Hongaars is; de Roma, in juist dezelfde omstandigheden, zitten niet in het parlement, hebben geen eigen partij en er wordt nergens officieel Romanes gesproken terwijl ze 10 % van de bevolking uitmaken en dat er dorpen zijn waar alleen Roma wonen maar die dan wel een "witte" burgemeester hebben.

MB: Dat zijn paradoxale situaties eigenlijk?

WSB: Ja, en ik ben voor de totale vrije meningsuiting behalve als je er iemand anders mee kwetst maar je moet altijd zeggen vanuit welke context je iets zegt of iets ziet. Met alle respect dat zijn prachtige foto's maar ze laten maar een deel van het verhaal zien en ik denk ook niet dat er veel zijn die moeite doen om het ander deel van het verhaal te vertellen. Ze moeten dat ook niet van mij maar dat moet toch duidelijk zijn.

MB: Dit zijn foto's van Layla Kuznetsova een Kazachse fotografe, dus eigenlijk helemaal geen Europese fotografie, die zigeuners in de voormalige Sovjet Unie heeft gefotografeerd. Dit zijn wel foto's uit de jaren '90 hoewel ik vind dat ze toch veel gelijkennis vertonen met die van Jan Yoors.

WSB: Van op het platteland?

MB: Ja

WSB: Zulke foto's kun je vandaag de dag op het platteland in gelijk welk dorp ook nog trekken. Dat zijn typisch die Vlach , in Roemenië heb je juist dezelfde met die klederdracht.

MB: In Rusland zijn dat dus geen Roma maar Vlach?

WSB: Ja, dat zijn ook Roma maar er zijn twee grote strekkingen: de Vlach zijn de witten, die kunnen blond zijn, blauwe ogen hebben, die zijn het meest traditioneel

gebleven omdat men ze het meest afgesloten heeft en je vindt die voor een deel in alle landen maar in Roemenië en ex-Joegoslavië heb je er het meest. Die sluiten zich volledig af, die mengen niet tussen de blanken . Daardoor is hun taal veel beter behouden . Daar kan Maurits je wel iets over vertellen want hij heeft dat geleerd, hij spreekt Vlach-Romanes, ik spreek Rumungri-Romanes. De Vlach en de Rumungri zijn de 2 hoofdtalgroepen maar ook voor een stuk de 2 grootste groepen wat betreft hoe ze omgaan met hun culturele identiteit. De Vlach zijn heel traditioneel op hun eigen, die nog bedelen, nog stelen, uithuwelijken op jonge leeftijd, terwijl de Rumungri, vooral Slowakije, Tsjechië, voor een stuk Sovjet Unie en Bulgarije, meer geïntegreerd zijn of bereid zijn tot integratie, maar die hebben dan ook al een pak waarden en normen afgezworen en hun taal is meer beïnvloed door de taal van de landen waar ze wonen, terwijl de Vlach meer origineel zijn en het Romanes meer door de West-Europese Roma gesproken wordt. Belgische Roma zullen Vlach-Romanes spreken, als ze het al spreken. Prachtige foto's. Je kan daar niets op aanmerken.

MB: Denk je dat de beeldvorming rond de Roma in bijvoorbeeld de fotografie, een sterke impact heeft op het algemene beeld?

WSB: (Bekijkt de foto's en zegt) Ja tuurlijk. Als je dit ziet, wat moet je je dan voorstellen bij Roma? Vrouwen met sigaretten in hun mond die dansen. Dat klopt ja, dat is het beeld spijtig genoeg, in Oost-Europa leven 60 tot 70% van de Roma in die omstandigheden. Als je dat ziet dan zie je toch die Indische roots.

MB: Door het tonen van die verschillende types in al die boeken creëer je toch een redelijk divers beeld, hoewel het toch beperkt blijft in die zin dat het altijd de armoedige kant blijft.

WSB: Ja, je ziet inderdaad dat ze allemaal divers zijn maar ja ze heeft dat natuurlijk in haar eigen land gefotografeerd maar in andere landen heb je moslim Roma, met verschillende soorten klederdracht, katholieken, enzovoort.

MB: Zijzelf is ook een moslim

MB: Dit is een boek van Gianni Berengo-Gardin. Dat is een Italiaanse fotograaf, uit Firenze denk ik. Ik denk trouwens dat er ook een voorwoord in Romanes instaat.

WSB: Dat zijn Sinti.

MB: Wat zijn de Sinti dan juist?

WSB: Dat is de benaming van de Roma in Duitstalige landen. Omdat ze niet Roma willen genoemd worden spreken ze van de Roma en de Sinti.

MB: Ik weet wel dat deze fotograaf sociaal zeer geëngageerd is en misschien komt het dan ook omdat hij dat in zijn eigen land zag dat hij juist die dingen wilt fotograferen.

WSB: Het is een realiteit in Frankrijk, in Italië, in Griekenland, dat veel Roma nog zo in van die kampen leven, dat klopt, maar je zult in Italië ook wel een aantal duizenden hebben die in huizen wonen, maar die zullen minder opvallen. Deze zitten in groep op hun eigen.

MB: Ik denk dat hij wel probeert er een relatief divers beeld van te geven.

Denk je dat je bij die 3 fotoboeken de houding van de fotograaf daaruit kunt afleiden?

WSB: Ja hij fotografeert ook bijeenkomsten van Roma bijvoorbeeld, organisaties, enzovoort.

Die traditionele doopkleren vind je trouwens hier niet meer in een winkel. Mijn kleine doet zijn eerste communie volgende week en ik moet al bij de Turken gaan om nog een deftig kostuum te vinden.

MB: Dus jullie zijn christelijk?

WSB: Ja

MB: Dat verwacht men niet meteen. Past de religie zich dan aan aan het land waar de Roma verblijven?

WSB: Meestal wel ja. Ze lopen een tijdje mee en maken hen dan de godsdienst die ze aanhangen eigen.

WSB: Dat is ook zo een tegenstelling: Roma zijn vuil, maar alles moet proper zijn . Als ik durf een glas nemen zonder het eerst nog eens af te spoelen zelfs al komt het uit de kast, of dezelfde lepel gebruiken of kinderen van elkaar, dat kan niet hoor bij ons. Dat is een traditie. Vlees waar bloed uitkomt dat kan niet, een kip die niet volledig gepluimd is. Er zijn ook een aantal manieren om eten te bereiden.

MB: Dit zijn eigenlijk foto's van de "godfather" van de zigeunerfotografie: Koudelka, zelf een Tsjech van origine. Het zijn foto's uit de jaren 60.

MB: Zijn er binnen de Roma gemeenschap veel mensen met fotografie bezig of met beeldvorming in het algemeen?

WSB: Nee, weinig.

MB: Hebben ze daar dan geen nood aan of hebben ze andere middelen om zich expressief uit te drukken?

WSB: Muziek en dans. Ja foto's en filmpjes maken. Op elk feest loopt er wel iemand met een camera rond, maar naar school gaan om dat echt te leren...

MB: Maar ze staan daar niet echt afkerig tegenover bijvoorbeeld?

WSB: Mmm, in Roma dorpen laten ze zich wel fotograferen, maar hier zijn ze daar niet zo happig op.

MB: Ze voelen zich dan te veel bekeken? Ze voelen dat als indringing in hun leefwereld, in hun identiteit?

WSB: Ja.

MB: Misschien is dat dan ook omdat het vaak zulke beelden zijn?

WSB: ... Geloof en bijgeloof. Roma zijn zeer bijgelovig. Ik heb geleerd dat voor bepaalde dingen die een westers opgeleide mens allemaal weglacht of negeert, dat zij vanuit hun naïviteit of authenticiteit en ook hun afzetten van “als een blanke het niet belangrijk vindt dan is het juist wel belangrijk”, altijd die tegenstelling. Vroeger lachte ik daar ook mee maar ik ben ervan afgestapt. Ze weten bijvoorbeeld veel rond ziekte en ze zijn er soms veel meer op dan de dokter van hier.

Ook de manier waarop ze met dingen omgaan, ze nemen veel dingen ernstig vanuit een soort defaitisme, maar langs de andere kant wat zij te veel hebben hebben wij te weinig. Mijn zoon heeft in september bof gehad. De dokter wou zelfs niet komen er was toch niets aan te doen. Door die bof waarvoor niemand hem iets gegeven heeft is hij nu doof aan zijn ene oor. Ik heb twee verschillende huisdokters laten komen, ik ben naar de spoedgevallen geweest, iedereen heeft zijn eigen waarheid en als je alles bij elkaar legt kun je er niets aan doen. Ik heb dan zelf beslist om hem 10 dagen in quarantaine te houden, ik alleen ging erbij, niemand is besmet geweest.

We gaan niet meer naar de dokter, ga naar de apotheek die weet er evenveel van als de dokter.

WSB: Er zijn veel waarden die hier in deze maatschappij niet meer zijn . Ik heb het gemakkelijk gehad om mij aan te sluiten bij mensen die wel nog tradities hebben. Het hangt natuurlijk af van je opvoeding, ik heb een brede opvoeding gehad en dan kan je je beter aansluiten bij bepaalde mensen.

MB: Je hebt al samengewerkt met andere fotografen hier in België: met Layla Aerts onder andere. Wat zijn je ervaringen, heb je tentoonstellingen gedaan?

WSB: Ja, hier in Gent en buiten Gent. Ja, Layla die heeft mij eens gecontacteerd om een woordje te zeggen bij de opening van haar tentoonstelling, ik denk dat ik foto's van haar gepubliceerd heb in één van onze kalenders, maar dat was anders dan met die andere twee fotografen. Eén ervan was een beroepsfotograaf en de ander was eigenlijk een kinesist, maar die twee zijn meegeweest met een delegatie die we gehad hebben in 2000 naar Slowakije, dus die fotografie was wat sociaal geëngageerd. Van Layla weet ik dat niet, misschien wel. Het is een samenwerking: je vertaalt, je geeft de mensen de

mogelijkheid om foto's te maken maar uiteindelijk kiezen ze zelf wat ze op beeld vastleggen.

MB: In welke mate vertonen hun foto's verschillen of gelijkenissen met deze die je in de boeken gezien hebt?

WSB: Als je naar het platteland in bijvoorbeeld Slowakije gaat kun je maar één soort foto's nemen namelijk van armoede. Die foto's zullen technisch allemaal verschillend zijn of naargelang de invalshoek maar uiteindelijk fotografeer je verschrikkelijke armoede. Maar bepaalde fotografen doen de moeite of hebben de ingeving om er ook andere foto's bij te doen. Natuurlijk 80% van de Roma zijn laaggeschoold en leven in armoede, maar dat wil zeggen dat je ook 20% anderen hebt. Ik vind het mijn plicht om over die 20% ook te spreken, om ze als het kan ook in beeld te brengen, en dit ten eerste om objectief te zijn en ten tweede om aan te tonen dat het ook anders kan, ook al is het maar 5%. 100 jaar geleden was het misschien 1%, nu is dat 10% of 15%. Dat bewijst dat wanneer mensen kansen krijgen dat ze evolueren en dat het dus niet is omdat ze Roma zijn dat ze arm zijn of vuil zijn, dat heeft daar niets mee te maken. Het is wel omdat je Roma bent dat je op een bepaalde manier met dingen omgaat, maar dat heeft niets te maken met je sociaal-economische situatie, dat hangt niet af van je etniciteit. Het heeft te maken met de context, met de manier waarop een meerderheid binnen een samenleving omgaat met zijn minderheid en veel minder met hoe die minderheid omgaat met zijn eigen....

MB: En heeft het naast kansen krijgen ook niet te maken met kansen creëren vanuit hen zelf?

WSB: Ja, die kansen worden gecreëerd, veel van die mensen zijn sociaal en economisch actief maar van de 80 of 90% die ongeletterd is, die die kansen nooit gekregen heeft, die al generaties lang in de armoede zitten, ik denk niet dat je van die mensen kunt verwachten dat ze zichzelf uit de armoede gaan trekken.

MB: Het is dus een soort vicieuze cirkel?

WSB: Ja, als er hier geen anderen zijn die het voor hen opnemen en de mensen er dan ook gaan bij betrekken zodat je nu ook armen hebt die voor zichzelf opkomen. Gelijk welke groep die achtergesteld is wordt er in eerste instantie uitgehaald door mensen die niet achtergesteld zijn en als ze dat op de juiste manier doen gaan ze de mensen erbij betrekken en dan enkele generaties verder gaan de achtergestelden het zelf doen. In België en zijn er 5 of 6 Roma die doordat zij de kansen gehad hebben het gaan opnemen voor al de anderen, maar je kunt niet verwachten dat die 50.000 het voor zichzelf opnemen. Die doen dat wel voor een stuk voor zichzelf maar niet voor de groep: een doorsnee Belg heeft ook geen behoefte om aan politiek te doen, of om organisaties op te richten. Zij zitten in het niveau dat dat nog moet beginnen, er bestaat nog maar 30-35 jaar zoiets als een Roma-bewustzijn, een Roma-beweging internationaal, en stilaan Roma-organisaties die iets gaan doen. De emancipatie van de Roma is begonnen in de jaren '70 en heeft een enorme boost gekregen met de val van het communisme, het openen van de grenzen, en het geld van Europa naar Oost-Europa voor de Roma-projecten, dat heeft de kans gegeven aan mensen die intellectueel wat verder stonden om dingen te doen, boeken te schrijven, lezingen te houden, als min of meer expert gezien te worden...

MB: Ligt de verantwoordelijkheid, of is dat een te groot woord, voor de verdere emancipatie dan binnen de groep zelf, bij dat deel dat er al sterk mee bezig is?

WSB: Ik ben ervoor verantwoordelijk dat mijn kinderen alle sociale vaardigheden hebben, maar om te beginnen zitten ze meestal op school bij mensen die er een totaal andere visie op hebben. Je hebt dus je eigen verantwoordelijkheid maar ik vind dat iedereen ook voor een stuk verantwoordelijk is voor het welzijn van een ander. Een zichzelf respecterende samenleving zorgt voor zijn minderbedeelden, minderbegoeden, minderbegaafden en ik vind dat een samenleving afgemeten wordt op hoe goed de slechtste het doet.

En omdat er hier in België geen identiteit is van Belg of Vlaming ontkent men andere identiteiten of lacht men ermee. Het is niet omdat je niet met een vlag staat te zwaaien dat je je identiteit niet kan beleven en Roma die doen dat zeker. Het is niet omdat je het niet in boeken kan schrijven dat het minderwaardig is. Respect voor jezelf resulteert in respect voor de ander. Een gezond nationalisme is een terechte zaak.

MB: Er is dus nood aan een soort wederkerigheid.

MB: Denk je dat fotografie kan bijdragen tot een betere samenwerking tussen zeg maar allochtonen en autochtonen of Roma en Belgen of Roma en hun omringende samenleving? Of tot een beter begrijpen van elkaar?

WSB: Ik denk dat de media en de beeldvorming een zeer belangrijke rol spelen in de samenleving: als het niet op TV geweest is of in de krant heeft gestaan is het niet gebeurd. De verantwoordelijkheid van de media en van de mensen die met beelden bezig zijn is fundamenteel. Je kunt daarmee zaken bevestigen of ontcrachten. Ik heb de afgelopen 10 jaar al zoveel journalisten en televisieploegen gehad en men wil toch altijd bevestigd zien wat zij zelf als voorgevormd beeld hebben. Ik doe er niet aan mee, ik vind het niet correct: er is een probleem van huisvesting? Ja. Mogen we dat filmen? Ja. Maar probeer toch altijd de zaken genuanceerd voor te stellen en met respect voor de mensen. We hebben 3 jaar geleden meegewerkt aan afleveringen van “Thuis” waar zigeuners in voorkwamen: typisch Belgisch, met caravans. Maar die visie van die twee regisseurs moet ik samen brengen met Roma uit Slowakije die nooit een caravan gezien hebben. Dan probeer je om een verhaal dat op zich positief was en met respect, maar toch verschrikkelijk cliché, om er toch wat invloed op te hebben. Ze hebben dus wel het woord “zigeuner” gebruikt maar in die zin dat het enkel was door degenen die er slecht wouden over spreken. Je kunt dus wel iets doen.

Twee jaar geleden rond Roma-dag geef ik een perscommuniqué uit rond woordgebruik in de media en je haalt het nationale nieuws op de VRT en je ziet dan als gevolg dat ze op de radio het woord Roma gebruiken en niet meer zigeuner. Je kunt dus iets klein bereiken: als wij 10 jaar geleden niet begonnen waren met over “Roma” te spreken dan zou het woord ook niet gebruikt worden. Dus beeldvorming vind ik fundamenteel. Ik heb mijn eigen fotoalbums, en als ik een lezing hou, voor senioren bij voorbeeld, dan laat ik ze rondgaan tijdens de pauze: ik kan zeggen wat ik wil, maar de foto's zeggen veel meer. Er zitten ook foto's in van Slowakije, van armoede. Die oude mensen zien dat en denken terug aan hun moeder die kookte op de kolenstoof, maar als ze dan foto's zien van de Roma hier, van hun feesten, dat is dan totaal iets anders.

Bijlage II: Transscriptie interview Maurits Eycken

Interview afgenomen van Maurits Eycken op donderdag □ mei 2008 te Sint Agatha Rode.

Maurits Eycken is als professor verbonden aan de Katholieke Universiteit Leuven, waar hij een cursus over de taal en de cultuur van de Roma geeft. Hij voerde voor zijn doctoraat enkele jaren veldwerk bij de Vlach-Roma in Oost-Europa. Ik peil in dit interview naar zijn ervaringen omtrent de beeldvorming over de Roma-cultuur, en leg hem het werk van de fotografen die worden besproken in mijn scriptie voor om er in het kader van de besproken thematiek zijn mening over te vragen.

Mona Bogaert (MB): Worden de Roma nog altijd gestigmatiseerd, in de Belgische maatschappij en bij uitbreiding in andere landen?

Maurits Eycken (ME): Uw vraag overvalt mij een beetje. Eerst en vooral zijn alle Roma niet hetzelfde. Je hebt er in Tsjechië, Slowakije, Hongarije, Roemenië enzovoort, overal in die landen zijn er groepen die behoorlijk twijfelen over hun identiteit, die dus in een identiteitscrisis zitten en die kunnen niet meer voorzien in hun eigen cultureel en materieel levensbehoud, omdat ze hun eigen overlevingsstrategie verloren zijn en omdat ze die van de bestaande maatschappij nog niet verworven hebben, en ook omdat ze in een enorme identiteitscrisis zitten. Je zult ook wel weten dat dit soort mensen maatschappelijk niet functioneren. Het gevolg is dat ze in enorme armoede wonen, soms echt in de smeerlapperij en daar zal je ook geen foto's van hebben, en die zijn liefst ook niet te trekken, in die zin van dat dat niet aangenaam en soms zelfs wansmakelijk is. Dit soort mensen weet dus niet meer waartoe ze behoren. Ook niet tot hun eigen volk. En op deze mensen wordt door bij voorbeeld de Tsjechische bevolking neergekeken, ik wil het woord gestigmatiseerd niet gebruiken omdat je er dan mee gaat lopen en dan zeg je 'ja' of 'nee'.

Dus als je mij foto's wil laten zien en je wilt het woord gestigmatiseerd horen dan zul je dat niet krijgen. Ik zal wel zeggen "dit is weer zo een typische foto" waar men, en dat zijn de meeste foto's, de mensen heel romantisch voorstelt juist in dat soort woonwagons dat al lang niet meer bestaat ofwel zoals de foto die je daarjuist gezien hebt van een

soort barakken, enfin je weet wel wat ik bedoel. Op deze foto's zie je ook direct dat het Roma zijn, maar van de Roma die in België wonen is er +/- 80 % waaraan je niet merkt dat het Roma zijn. Dus al die foto's die we eigenlijk krijgen zijn verkleurende foto's, volgens mij.

MB: Het geeft dus eigenlijk een soort stereotiep beeld van wat wij eigenlijk graag willen zien van de Roma?

ME: Ja natuurlijk, willen zien, die Tsjechen bijvoorbeeld zullen ook even graag foto's zien dat ze in de vuiligheid wonen en dan zeggen "zie je wel, ze kunnen zichzelf nog niet eens onderhouden", terwijl de problematiek veel complexer is. Er zijn bijvoorbeeld heel veel mensen van Košice naar België gekomen rond Sint-Niklaas en Charleroi, die hadden geen poot om op te staan om hier te blijven, zijn ook heel stereotiep opgevangen, met dat soort beelden juist van "och arme jullie zijn verdreven" en binnen de kortste keren heeft men die teruggestuurd naar Košice. Welnu, Košice is dus aangehaald als voorbeeld om aan te tonen hoe de Tsjechische staat racistisch is tegenover de zigeuners, terwijl de zigeuners zelf gekozen hebben om samen naar Košice te gaan, en het feit dat de huizen niet van hen waren daarom onderhielden ze dat ook niet en daarna zijn ze een politiek gaan voeren van uit je eigen groep neem je bijvoorbeeld sportmonitoren, mensen die kunnen les geven enz, en wat zagen we? Binnen de kortste keren begonnen ze terug glas in hun huizen te zetten want het was van hen en ze konden het verwerven, dus de hele manier waarop men naar de Tsjechische Roma en naar de Tsjechische regering heeft gekeken is in een verkeerd daglicht gesteld wat niet wegneemt dat er in Tsjechië wel racisme bestaat, maar dat is een andere discussie.

MB: Dus die zijn daar eigenlijk door de overheid, maar met hun instemming, in een apart dorp ondergebracht?

ME: Ja, maar Roma leven in kumpania, en dat wil dus zeggen dat zij, echte Roma dan wel, dus niet de mensen die in een identiteitscrisis zitten, want dat onderscheid moeten we dus wel maken, echte Roma leven dus als een egalitair volk, dwz een volk dat alleen maar vertrouwt op de eigen groep, en alles wat ze buiten die groep kan verwerven is een luxe-inkomen dat je kunt besteden aan feesten, aan een wagen, supplementair dus. Maar

de sociale zekerheid, de dagelijkse voeding, de affectie, de attentie dat krijg je allemaal van binnen de groep, en die groep is relatief klein. Welnu, die groep leeft heel vaak bij elkaar, en als ze niet materieel, fysisch bij elkaar leven, zijn ze met elkaar psychologisch verbonden. Ze kunnen dus wel aan de andere kant van het dorp wonen maar dan zitten ze wel heel de tijd bij elkaar, of slapen ze bij elkaar of leven ze bij elkaar, en als buitenstaander weet je niet van wie de kinderen zijn. Die kinderen behoren tot die kumpania, maar de moeder gaat die niet opeisen, iedereen van die gemeenschap kan corrigerend optreden. Welnu, Košice was zo een vestiging waar Roma bij elkaar zijn gaan leven, maar de levensomstandigheden waren ook niet zo goed (vlak naast een stort) en de burgers zijn uit die huizen weggegaan en er zijn steeds meer Roma gekomen, maar of je daar nu schande moet over spreken weet ik niet want er zijn in Tsjechië ook projecten die door ons gesteund worden en bewierookt worden en die ook bestaan uit exclusief Roma en waarvan men zegt dat het fantastisch functioneert, waar er onderwijs is enzovoort. In Košice is men ondertussen ook tussen gekomen en steun gegeven, dus dat kan evengoed een model worden. Dus je ziet ik ben nogal sterk tegen die simplistische voorstelling, want het is een enorm complexe materie, het is een heel andere cultuur, veel mensen zijn ook niet geïnteresseerd om er dieper op in te gaan, men leeft liever met die romantische beelden, maar als je het gaat uitgraven dan kom je tot harde realiteiten, maar ook tot verheugende realiteiten, je kunt een stuk respect opbrengen voor heel die eigen manier van leven die haaks staat op onze maatschappij, maar ook zien dat er bijvoorbeeld ziekte is, dat er op korte termijn geleefd wordt (waar vind ik vandaag eten) en drie dagen verder kijken we niet en ineens hebben ze zich bedacht en hop, we trekken naar daar, en daar zal die mij wel helpen enzovoort.

MB: Het zijn plantrekkers?

ME: Ja, natuurlijk maar niet in de slechte zin van het woord, maar dat is inderdaad het kernwoord, hun slagzin is “we zullen wel zien” en als er gefeest kan worden (er moet natuurlijk een reden zijn, en er moet iets ter beschikking zijn), dan feest je en dan dans je. Je moet daar realistisch in zijn en dat durven beschrijven zonder een oordeel te vellen, en je moet de mensen laten zijn wie ze zijn en niet in een beter daglicht dan nodig zetten en ook niet in een slechter daglicht en alleen dan kan je tot oplossingen komen en hen keuzes laten maken, en als ze geen keuzes willen maken dan pakken ze al hun kinderen onder de arm en zijn ze weer weg.

MB: Evenals wij moeten ook keuzes maken?

ME: Natuurlijk, maar daarvoor moet je ze kennen. Je kunt maar keuzes maken, zoals die vrouw die 1.200 BF dus 30 euro gaf aan een bedelende zigeunervrouw en die maakte zich nog kwaad omdat ze niet meer kreeg. Dan ben je natuurlijk compleet verkeerd bezig. Of die rechter die erin loopt, een vrouw, vrouwen zijn degenen die het inkomen verwerven...

MB: Ik dacht dat het juist de mannen waren

ME: Nee, de mannen verwerven luxegoederen, de vrouwen gaan elke dag verzamelen, het zijn verzamelaars, dat kan bedelen zijn, dat kan krijgen zijn,....

MB: Het is dus een matriarchaat

ME: Ja dus die rechter. Die vrouw gaat dus elke dag op strooptocht en die is gepakt voor verschillende diefstallen, misbruik van bankkaarten en die vrouw beklaagt zich voor die rechter dat ze arm is, dat ze kinderen heeft en niet kan gemist worden, en dat haar man zo slecht voor haar zorgt, typisch één van hun strategieën en ze klaagt en klaagt maar, en die rechter spreekt ze vrij. Dat is de grootste fout die je kunt begaan, want dan zeg je “doe maar met wat je bezig bent”. En die vrouw gaat buiten uit dat gerechtsgebouw en die zegt: “onnozelaars!”. En dat is iets waar mensen het moeilijk mee hebben; ze denken dat ze iets goeds gedaan hebben, en dan worden ze uitgelachen. Maar die zigeunervrouw of –man kan niet anders want dat is de manier om zijn eigenheid te behouden, en die heeft zich zogezegd verkleind, vernederd, voor de gadze, de boer, de onnozelaar en hij moet zich dus direct wapenen daartegen door te zeggen van “toch ben ik een Roma en ben ik slimmer dan jij en ben ik toch degene die er zal geraken”. Dat is dus een culturele overlevingsstrategie van psychologisch altijd er te kunnen bovenstaan.

MB: Dus, zij construeren eigenlijk, ja ik weet niet of ik het identiteit mag noemen, maar eigenlijk altijd in tegenstelling tot anderen.

ME: Ja, je mag dat zeker identiteit noemen. Dat is de constructie van identiteit en altijd in tegenstelling met de gadze, dat wil zeggen boer, hij die zich gebonden heeft en wij binden ons niet zoals God ons geschapen heeft. Zij hebben zich aan de grond geplaatst, die onnozelaars die in de grond zijn beginnen ploeteren, en hun vrijheid beknot.

En dan bestaat er een verhaal van zigeuners die ook in huizen zijn gaan wonen die zeggen: “vroeger waren we vogels, maar we vonden eten en we zijn beginnen eten en we zijn dik geworden, en nu kunnen onze vleugels ons niet meer dragen.”

MB: Ik heb ergens gelezen dat de meerderheid van de Roma eigenlijk al sedentair geworden zijn, dat ze dus niet meer rondtrekken. Is dat dan een beperking van hun identiteit?

ME: Ik ben daar dus niet mee akkoord, het is te zien wat je met sedentair bedoelt. Als wij een woonwagen zien, dan denken we dat ze trekkend zijn en als ze in een huis wonen, denken we dat ze sedentair zijn. Dus al die Oost-Europese Roma die komen ofwel van Italië, of van Duitsland, en gaan terug naar Italië of naar Engeland, hebben hier al in 5 appartementen geleefd of in huizen, hebben daar drie, vier, vijf keer betaald, en voor de rest niet en van zodra er problemen van kwamen zijn ze weer weg. Iets nieuws lokt, dan trekken ze daar weer naartoe. Mobiliteit is een psychologisch gegeven. Dus die zijn psychologisch veel mobieler dan die woonwagengedwongen zijn die hier bij ons in België (heel weinig, als het al een procent is, ik denk het niet, ik denk dat dat 0.08 % van de zigeuners is die in woonwagens wonen), welnu die woonwagengedwongen hebben de neiging om zich op een plaats vast te ankeren, en die trekken dan nog maar één keer per jaar naar de pentecotistische ontmoeting, in Frankrijk meestal, waar ze dan een maand of zo blijven en waar ze dan dochters uitwisselen, en verhalen enzovoort, dus het leven uitwisselen, en dan keren ze terug naar de plaats.

MB: Een soort vakantie eigenlijk?

ME: Dus je ziet het al, sommigen beginnen al een voortuin aan te leggen, je moet je realiseren wat ik nu zeg, sommigen hebben al een WC, maar dan is het ver gekomen. Eigenlijk zijn dat sedentairen dan en dat is ook heel opvallend. Ze leven natuurlijk nog niet van werken, maar ze beginnen te weten van de uitkeringen en dat is natuurlijk, ik

heb daar niet over te oordelen, maar op dat moment worden ze afhankelijk van de gadze en verliezen ze hun vrijheid.

MB: Maar past dat dan wel in hun tegengesteld identiteitsbeeld?

Ja, maar dat zullen we moeten zien. Toon Machiels zegt altijd: “zodra je uitspraken doet over Roma, weet je dat ze verkeerd zijn”, dus in die zin wil ik je geen antwoord geven, niet omdat ik ambetant wil zijn, maar je kunt dat niet voorspellen. Bijvoorbeeld als de overheid zou beslissen dat ze geen uitkeringen meer geeft aan Roma omdat weet ik wat, of dat de verplichtingen tegenover de kinderen in verband met naar school gaan te sterk worden en dus te identiteitsbedreigend, is het goed mogelijk dat ze morgen weg zijn, ook al zijn ze hier vijf jaar. Dat is een teken dat ze hun identiteit nog hebben. Ik kijk niet in de toekomst want dat kan ik niet, men vraagt mij dat altijd, maar ik kan dat niet, daarom zijn het Roma. Maar in Tsjechië heb je mensen, en dat zie ik wel, die vastzitten aan een krot van een huis, die daar niet meer wegkunnen, die geen eten hebben, die in de vuiligheid leven, en die hun identiteit compleet verliezen. Het enige wat je kunt doen is die kinderen vastpakken en in de school steken, want zij hebben de kracht niet om ze te sturen, maar ze hebben ook de kracht niet meer om ze niet te sturen. Zij zullen niet meer gaan trekken, ze zijn het bewustzijn kwijt, als jij daar naar toe gaat en je vraagt “ben je een Roma?” dan zeggen ze “nee, ik ben en Tsjech”, en als ik zeg “tu san Rom, ben je een Rom”, dan zeggen ze “ja awa, me sin Rom, ik ben Rom”. Snap je de dualiteit in dat bewustzijn, dat heb je hier natuurlijk ook met de allochtonen, dat proces is hetzelfde natuurlijk. Begin je zo te snappen dat ik op je eerste vraag niet wou antwoorden?

MB: Ja ja natuurlijk, een beetje een uitlokkende vraag. Ik zal u misschien eens een paar van mijn fotoboeken tonen. Dit is een fotoboek van Jan Yoors, daar zult u zeker al van gehoord hebben,

ME: Ja ik heb van alle vier al gehoord.

MB: Dat verbaast mij niets. Zijn zij binnen die gemeenschap en in intellectuele kringen gekend?

ME: Jan Yoors wel, er is een Yoors-stichting. Koudelka ook .

MB: Ja, dat is een beetje de Godfather van de zigeunerfotografie

ME: (over Berengo Gardin) Ja, in Italië, maar hij is vooral met de gitans bezig, er is een heel groot verschil. Er zijn dus mensen die beweren dat die gitans via Afrika Spanje zijn binnengekomen.

MB: Dus niet van India?

ME: Ja wel van India, maar langs de onderkant van de Middellandse Zee. Maar goed, ik heb daar geen bewijzen van. Heel veel van die geschriften die nu gebruikt worden voor de bewustwording van de Roma zijn van betwijfelbare kwaliteit, maar laat ze maar doen, als zoiets kan bijdragen tot hun bewustwording, het zal interessant zijn om te zien wat ze ermee gaan doen en in welk rolletje ze gaan stappen, gaan ze zelf de slachtofferrol spelen of gaan ze in de identiteitsrol stappen? Hier ook, er is altijd een spanning tussen dit (wijst op de boeken) en dan de identiteit.

Natuurlijk, Yoors heeft in een periode geleefd, en is erbij geweest op een moment dat zij enorm mobiel waren.

MB: Ja in de jaren dertig. Hij is vanaf zijn twaalf jaar bij zo een groep gegaan, maar werd hij dan aanvaard door die groep, want ik heb altijd gehoord dat het zo een gesloten gemeenschap is en dat ze zeer afwerend staan tegenover buitenstaanders.

ME: Ja, maar dit is weer hetzelfde. Dus ik zou kunnen gefrustreerd zijn, of ik kan fier zijn over wat ik gedaan heb, en Jan Yoors zat in dezelfde situatie als ik, ik ben daar ook gaan tussenleven en dan merk je dat dat inderdaad een gesloten gemeenschap is, en in de literatuur heb je dan gelezen dat daar soms toch gadze binnengeraken, maar als je dat leest in een boek snap je dat niet, maar als je daar dan zelf tussensukkelt, ik bedoel beetje bij beetje, eerst een emmer water over je kop gekregen, daarna weggejaagd, uitgelachen, gelijk een gewond vogeltje in het midden van Praag zitten, en dan terug naar mijn vrouw, en zeggen ik doe dat anders ook niet, en dan terug naar Praag komen en dan zeggen ze “aha meneer heeft cultuur geleerd, meneer weet hoe hij zich moet gedragen”, en ik krijg verdorie een naam van hen, op dat moment zeg je natuurlijk het is

een zeer gesloten gemeenschap, maar je kan er wel in geraken als je je gedraagt als zigeuner, maar dat wil dan zeggen dat je van gans de dag, geen seconde hebt dat je vrij kunt denken, dat je niet in communicatie zit, maar als je dat kunt, als je dus gaat slapen wanneer “men” gaat slapen, en je staat op wanneer “men” opstaat, en je eet wanneer “men” eet, en dat is een levenswijze die wij niet aankunnen, het is zo veeleisend en zo opslopend, dat je op den duur je identiteit zou verliezen.

MB: Zij zijn dat natuurlijk al gewoon en dan is het een soort groepsidentiteit?

ME: Nee bij hun is het juist omgekeerd, losgeraken van de groep is het grootste ongeluk dat je kan overkomen. Wanneer ik met een van mijn informanten, want ik had natuurlijk bepaalde mensen waar ik altijd naar terug ging, sprak over alleen zijn dan werd die wit rond zijn ogen en begon te beven van angst. “Ben je gek!” zij hij.

MB: Ja, wij kunnen ons dat moeilijk voorstellen

ME: Vandaar dat de zwaarste straf verstoten worden uit de groep is, en de enige manier om dat te overleven is naar een andere groep trekken, je laten opnemen in een andere familie, dus eigenlijk zijn dat wel familiale groepen, maar nooit zuiver omdat er altijd wel één tussen zit die verloren gelopen is in zijn eigen groep, en dan naar ergens ander trekt, maar alleen kunnen zij niets.

Ik weet niet of je je dat kunt voorstellen, maar snap je dus dat mensen verkeerde vragen stellen? Dus ze zeggen, “dit is een gesloten groep”, ja maar niet in de betekenis dat mensen dat voorstellen. Daarom ook gans mijn uitleg. Maar kijk bijvoorbeeld deze foto van Yoors, is een realistische foto, een vrouw die zorgt voor haar gezin, en dat is haar hebben en houden en al haar rijkdom draagt zij op haar, en in haar woonwagen, hier zit alles, en dat situeert zich in een groep die trekt, en die perfect weet (zonder telefoon, zonder GSM) waar hun familie zit, en die ’s avonds gaan vragen bij een boer “mag ik even bellen”, en die bellen naar Frankrijk, en die weten waar die andere groep zit; je moet het maar eens doen. In die zin is de fotografie van Yoors realistisch, maar realistisch van die gemeenschap, zoals die toen was. Terwijl ik er van overtuigd ben dat er zich nu wel een andere fotografie aan het vormen is, die nog geen structuur heeft, maar dat het grootste deel van de realiteit van de nieuwe mobiliteit, die dus ontstaan is na de val van het communisme, dat we die niet in beeld brengen, dat die er niet is. Nu

zal je zeggen, die was er vroeger ook niet, dat is juist, alleen maar die drie uitzonderingen, ik heb er ook een stukje mogen van zien, snap je, ik heb daar ook beelden van van die realiteit en dat is de kumpania, maar iemand die daar niet tussengeleefd heeft, sorry dat ik het zeg, ik vind dat fantastische foto's hoor, maar eigenlijk begrijpen mensen dat niet . Ik zie er alles rond, daar staan paarden rond, ze hebben contact met boeren, dat is leven.

MB: Het is dus elementair om daar een bepaalde contextuele kennis van te hebben? Maar door gewoon teksten erover te lezen kan je dat nooit krijgen? Dus je kunt stellen dat die fotografen die foto's niet hadden kunnen nemen als ze niet aanvaard werden?

ME: Ja, dan neem je verkeerde foto's. Ik heb foto's waar een familie voor een auto staat, en voor een gebouw, en opgekleed, en de kleine doet iets onnozels, en wanneer iemand die foto ziet dan krijgt die de indruk of gaat hij die interpreteren zoals zij dat gewild hebben, namelijk voor een auto, voor een huis, dat van hun niet is, om zich te laten zien. Zo willen ze gezien worden. Ik heb natuurlijk ook foto's gemaakt van het dagelijkse leven maar daar waren ze vaak heel kwaad voor, omdat ik dan aan de wereld zou laten zien hebben wat ze eigenlijk niet willen laten zien.

MB: Maar hij doet dat toch ook, hij laat toch ook hun dagelijks leven zien?

ME: Ja, maar ik ben zo ver niet kunnen gaan, want Jan Yoors heeft een vrouw aangeboden gekregen. Ik eigenlijk ook wel, maar om andere redenen, dat ligt anders. Ze wisten wel dat ik gehuwd was, en het was dus voornamelijk om iemand officiële papieren te laten krijgen enzo.

En de leider noemde Yoors "wilde eend" ; een zigeuner die tegen een gadze zegt "jij bent toch een wilde eend, jij blijft nu eens echt nergens", dat is nogal een uitspraak. Als Yoors daar foto's van neemt dan hebben ze daar een heel groot vertrouwen in en hij is dus geen gadzo die met die foto's naar de gadze gaat en zegt "zie eens!". Want zij willen altijd een pose spelen (je hebt een vrouwen- en een mannengroep, vrouwen zijn volledig zelfstandig, mannen moeien zich niet met vrouwenzaken, wat ervoor zorgt dat de vrouwen enorm geëmancipeerd zijn in vergelijking met andere volkeren, dus als Yoors een vrouw fotografeert, dat is al een hele stap): bijvoorbeeld in het bedelgedrag zijn er 4 fasen, maar dat zijn 4 gespeelde fasen, dat beseffen wij niet, maar eerst doet die

zigeunerin heel onderdanig en gaat die de slachtofferrol spelen ik ben arm enzovoort, ze meent dat langs geen kanten, pas op ze beliegt je niet, maar zichzelf staat boven u, ze ziet zich zo niet, ze speelt die rol, vandaar dat fotograferen zo moeilijk is, wanneer je één van die 4 fasen fotografeert heb je de totaliteit niet, en dan gaan ze verwijtend optreden, en dan worden ze agressief en de laatste vorm is dan vervloeking maar dat passen ze nu niet zo veel meer toe. Maar zij geloven dus niet in al die dingen, je hebt nog altijd zigeunerinnen die in een glazen bol kijken, maar zij geloven niet dat ze die krachten hebben. Je snapt dus de moeilijkheid om foto's te nemen van zigeuners, omdat daar veel poses bij zijn. Het zijn altijd de gadze die trekken, maar ze staan er wel dicht bij, maar ze gaan gemakkelijk in hun eigen stereotiepen vervallen, vandaar dat het heel moeilijk is wat jij nu aan het proberen bent.

MB: Ja, ik besef dat en denk ook niet dat ik daar een echt sluitend antwoord ga op vinden.

ME: Ja, maar je moet een groot onderscheid maken. Als iemand Roma wil fotograferen dan moet hij in die houding gaan staan die ik hiernet gezegd heb. Je stopt ermee uitspraken te doen over die cultuur, je stelt die cultuur gewoon vast, je doet er geen uitspraak van of dat nu minder is of meer dan onze cultuur. Je moet al die processen die daar gebeuren in die gemeenschappen onderkennen, je moet die gemeenschappen kunnen situeren (er is bijvoorbeeld een heel groot verschil tussen wat wij hier Kosovaren noemen – in Sint-Niklaas bijvoorbeeld, is erg verschillend van de Roemeense zigeuners en die eigenlijk nog een hele hoop toffe typen zijn in vergelijking met anderen, Hongaarse, er is een hele bende opgerold van mensen die dus dagelijks in West-Vlaanderen criminele daden gaan stellen en de politie is daar binnengevallen, men heeft daar juwelen, TV's maar ook gewoon stoeltjes gevonden, met andere woorden, men heeft hele huizen compleet leeggeplunderd, dus al wat daar op de kast staat meenemen, en nog niet direct verkocht, dus dat stond daar allemaal, immens veel. Nu, je moet die groepen dus kennen.

MB: Ja, je moet ook, hoe zeg je dat, een verscheiden beeld geven?

ME: Ja, als je gaat zeggen dat alle Roma dieven zijn, zit je al verkeerd. Maar als je gaat zeggen “ja, maar die Roma zijn zo uitgesloten in de maatschappij dat ze moeten stelen”, dan ben je er ook ver naast, want dat zullen ze wel bevestigen...

MB: Dat is het andere uiterste...

ME: ... dus zij zullen dan wel zeggen “heel juist, ja ja dat is het”, dat is zeker. Zie je hoe dan de rollen weer gespeeld worden, en wat fotografeer je dan, als je die buit gaat fotograferen ga je dan zeggen “kijk hier hebben we de zigeunercultuur”? Het is dus extreem moeilijk, dus als je dat wil fotograferen moet je die cultuur al van binnenuit kennen en dan kan je dat in dialoog met hen, en dan bedoel ik niet praten alleen maar bij wijze van denken, bij wijze van taal (ik geef ook taallessen en ik geef vooral denkprocessen, hoe denken zij) moet je dat allemaal, in dialoog met hen, dan gaan zeggen “ja maar (en dan zal er gelachen worden), we gaan de pose verlaten, we gaan nu eens fotograferen zoals het is”, en dan zal er heel erg gelachen worden want dan doorprik je de ballon. En dan is er een tweede vorm van foto's, dat zijn de foto's die zij zelf maken.

MB: Ja, dat vroeg ik mij wel af. Zitten daar binnen die gemeenschappen zelf veel mensen die met fotografie bezig zijn of met een andere vorm van beeldende expressie?

ME: Ja, je moet rekenen – ik ga weer iets zeggen dat niet algemeen gangbaar is – dus men heeft de communisten verweten dat ze schuldig waren, dat ze zich schuldig gedragen hebben tegenover de Roma. Welnu, ik wil daar geen uitspraak over doen, maar het is dankzij de communisten dat er nu een intellectuele elite bestaat, en als zij die niet hadden opgezet dan was die daar nu nog altijd niet. Als er dus nu een kern is van mensen die dit (*doelend op de Romano Centro tijdschriften*) en al die bewegingen die nu bestaan die kinderen naar school sturen, die kinderen begeleiden, als de communisten dat niet gestart hadden, dan had dat nu niet bestaan. Tweede punt is: veel mensen verkneukelen zich erin dat de communisten dingen verkeerd gedaan hebben, maar uiteindelijk, laat ons nu maar eens zien hoe wij er nu mee omgaan. We weten, sorry dat ik dat zo zeg, we weten eens nog niet dat ze er zijn. Als ik voorbij een buskotje kom dan hoor ik Romanes spreken; nu moet jij mij eens proberen te verklaren – ik heb heel mijn onderzoek geen Rom tegengekomen die een bus wou nemen – dus daar moet

iets achter gezocht worden, dat moet onderzocht worden: waarom nemen Roma bussen? – en dan kom ik op de trein en ik hoor Romanes spreken en ik spreek ze aan, maar ze hebben mij niet aanvaard hoor, maar ik spreek ze aan en ze vertellen van alles, alles wat ze gedaan hebben, ze zijn naar Oostende geweest – zonder ticket – en ze zijn ook teruggekeerd – zonder ticket – en ik weet wat ze daar gaan doen zijn: inkopen gaan doen met de vrouwen en de kinderen... en nu uiteindelijk zie ik toch al een paar jaren, zie ik nu mensen die ze kennen, en die ermee werken. Dus dit is een andere fotografie (*doelend op de tijdschriftenstapel*), misschien moet je het eens bekijken, je mag ze meenemen als je wil, maar hier fotograferen ze zichzelf, maar ook dat ontsnapt niet aan stereotiepen natuurlijk. Zij zitten dus eigenlijk met het probleem, je zit dus met een groep die dus ook kunnen tolken en ook Tsjechisch spreken, dus zijn zich zeer bewust van hun roeping om voor hun volk op te komen maar zijn heel cynisch – ik ben naar een congres geweest en wij werden getolkt en ze waren cynisch over de manier waarop wij naar hen keken.

MB: Ik denk dat Yoors zijn foto's zelf niet gepubliceerd heeft tijdens zijn leven. Zouden ze daar dan kwaad voor geweest zijn dat dat nu wel is uitgebracht?

ME: Nee, Yoors had zo veel respect voor die mensen dat hij daar niet mee te koop liep, maar als je zijn boek leest, eerlijk gezegd is dat zeer moeilijk te begrijpen, zelfs ik begreep dat niet. Toch raad ik iedereen aan om dat te lezen omdat Yoors toch altijd schrijft hoe ze in werkelijkheid zijn, en als je ze niet kent kun je het niet begrijpen, dat is dus de onmogelijkheid.

MB: De paradox

ME: Maar hier zijn zij niet kwaad over in die zin dat ze ook wel weten dat die tijd voorbij is; voor hen is dat een stuk het verleden, als je dat laat zien dan ben je uren bezig.

MB: Dan beginnen ze te vertellen?

ME: Ik had een informant in Praag en die vertelde altijd honderduit zelfs met data bij en al. Ik was er maar met een half oor naar aan het luisteren, maar ben achteraf toch eens

gaan kijken naar de datums om te zien of ze klopten, en effectief, dat klopte dus! Ik zeg niet dat wat hij vertelde klopte, hij had een traditie van vertellen, en als zij zoiets zijn, dan zijn ze weg...

Kijk hier is weer een beeld, hoe Yoors, hier ga je binnen in hun leven, en zie je hoe ze zijn en hoe die man en die vrouw daar zitten te zingen, dat is geen nummertje, dat is hoe zij heel gevoelsmatig op dat moment, eens dat ze binnen de gemeenschap zijn komen alle gevoelens naar voor en zijn ze beschermd en kan je alle gevoelens uiten.

MB: Ja, ik vind dat ook heel mooi

ME: Ik denk dat we genoeg hebben over Yoors.

MB: Ja, ik denk het ook

ME: Maar als ik jou was zou ik dit ook eens bekijken (*doelend op de Romane Centro tijdschriften*)

MB: Ja, ik had daar zelf heel weinig over teruggevonden. En die sites van die gemeenschappen zijn meestal ook in die taal natuurlijk, in het Romanes, en dat is een beetje onbegonnen werk.

ME: Weet je, dit soort dingen kom je nu nog wel tegen. (over Berengo Gardin)

MB: Dat is redelijk recent, dus uit de jaren negentig.

ME: Dat kom je nu nog wel tegen, maar dit zijn dan de woonwagenbewoners, en je moet een heel groot verschil maken: het begrip woonwagenbewoner en zigeuner dekt elkaar niet natuurlijk. Maar hier laat ik je een paradox zien, kijk eigenlijk is dit niet normaal, dat is zoals je in Tsjechië ziet. Normalerweise, als je in zo een woonwagen komt, is het daar kraaknet. Nu dit kan wel, als zij nu in oud ijzer doen dan ligt dat daar allemaal rond en dat terrein zelf is ook vaak vuil, maar de woonwagen is kraaknet, en in zo een foto – maar hier nu niet natuurlijk - zie je dan heel vaak de tegenstelling tussen de interne wereld en de externe wereld, en die klein mannen moeten hun schoenen

uitdoen en wat weet ik allemaal, en daar is plastic overgetrokken over de zetels maar hier zie je ook hoe men bij elkaar woont.

MB: Ja, inderdaad, dicht op elkaar

ME: Ja, maar het geeft dus ook weer hoe men met elkaar verbonden is, dat is niet omdat ze te weinig plaats hebben.

Dat is nog zo een verkeerde interpretatie van ons “zie eens hoe die mensen daar allemaal op elkaar zitten”, en als je het boek van Yoors leest dan zul je zien dat ze in een ronde willen staan, rond hun vuur. Maar de psychologische instelling blijft natuurlijk. Zelfs als je in Spanje of weet ik waar bent, ben je verbonden met die vreemden, je bent op de vreemde, maar letterlijk, en daar ga je geen relatie aan, op geen enkel gebied. Dus alles wat je verdient zal ten koste zijn van de rest, omdat je iets verkoopt of omdat je iets mee kunt pikken, of omdat iemand je iets geeft, maar je hebt geen relatie met die persoon en dus heb je ook geen morele regels.

MB: Dat zijn dan die die zogezegd uit Afrika zouden komen, en waarom onderscheiden die zich zo sterk van die andere groepen, omdat die een totaal andere weg hebben afgelegd en geen affiniteit met elkaar meer hebben?

ME: Ja, maar dat is kwestie van, je hebt drie migraties, dat weet je toch wel, dat is een andere migratiegolf.. De manoesjen willen ook niets meer te maken hebben met de Roma nu en de Belgische Roms willen ook niets meer te maken hebben met de Oost-Europese Roms want dat zijn “dieven”. Schoon hè.

Dit is weer een typische foto, kun je je voorstellen dat je daartussen moet slapen?

MB: Er komt zo een passage in het boek van Yoors ook waarin hij dat beschrijft, dat hij met zoveel in één bed slaapt.

ME: Is dit een gesloten gemeenschap? Je moet er maar tussen slapen hè, leuk hoor. Waar ik was, was geen deur aan de WC, maar er was wel een WC.

Kinderen worden opgevoed door kinderen, je moet eens zien, ik weet niet of je ziet wat die foto weergeeft, dat moet je kunnen, je legt je neer en je slaapt en die kinderen zijn daar aan het rondkruipen en die moeder slaapt.

De eerste jaren hebben er heel veel geen luiers, ze lopen de eerste jaren gewoon bloot. Er is dus geen...

MB: Geen schaamtegevoel?

ME: Nee, geen opvoeding tot zindelijkheid. Maar je begrijpt wel dat heel veel mensen deze foto's niet kunnen interpreteren. Ik zie daar direct iets in; heel veel van die vrouwen waren zich aan het wassen, maar als ze maar die rokken aanhadden, dus het bovenlijf kon gerust ontbloot worden. Je hebt dat daarnet op die foto gezien, die vrouw met haar ontblote borsten. Maar ook de manier van kleden is typisch, de manier waarop je je lichamelijke beleeft, de spanning tussen het onderlichaam en het bovenlichaam. En altijd samen. Dat zijn om en bij de drie gezinnen. Kun je je voorstellen, je woont hier, in zo een wagen, en je moet weg naar je familie, en iedereen haalt zo een pakje uit, waar zit dat dan ergens? Tussen al die vuiligheid?

MB: Zeker, kraakwit

ME: Ja, dus je kunt alleen maar een innerlijke reinheid hebben, die zich vooral in het bovenlichaam situeert, met een spanning tot het uiterlijke, dat onrein is, zoals het bovenlichaam tegenover het onderlichaam staat, en dat zie je dus in die foto, ik weet niet of jij dat ook ziet? Die vrouwen die dus zeggen "hoe kan ik dat hier nu proper houden, dat loopt hier vol kinderen" ... Ja dat heb ik in Roemenië veel gezien, dat zijn dan huizen, die zitten koper te kloppen en dat wordt de kinderen aangeleerd, eerst met een klein potje, en naargelang ze opgroeien met grotere potten, en dan gaan vrouwen vragen "moeten we geen potten herstellen?", of daken en dakgoten herstellen.

Het hangt ervan af hoe die groepen geëvolueerd zijn, je kunt geen algemene regel stellen. Zijn dat goede muzikanten? Als je bekijkt het aantal muzikanten dat er onder de zigeuners is veel kleiner als dat je dat bij de jeugd bij ons vindt. Hoeveel gasten spelen er niet in een bandje, of hebben een elektrische gitaar, of hoeveel gaan er niet naar de muziekschool. Dus het is verkeerd van dat te zeggen, maar het is een vaardigheid die bij hen toch wel ergens een speciale plaats heeft, niet in aantal maar...

MB: De betekenis dat het heeft?

ME: In die zin is dit weer een foto die voor iemand die ze niet kent eigenlijk weer iets verkeerd weergeeft. Iedereen zegt “ja, het zijn goede muzikanten”, maar nee, het zijn helemaal geen goede muzikanten. Maar het is wel een stuk cultuur. En dan het kind natuurlijk, en de honden. Ik hoop dat ik hier dingen vertel waar je iets kunt mee doen...

MB: Ja ja zeker

ME: Ja, en dan het feesten natuurlijk, een bruiloft, waar ook veel gespeeld wordt. Het meisje wordt al op voorhand uitgehuwelijkt: we hebben een zoon en we zouden een dochter moeten vinden voor onze zoon en dus sturen we een oude man die met beide families vertrouwd is daar naartoe. Dus die drinkt daar eerst vijf glazen ik weet niet wat, die is daar twee uren en dan helemaal vlak voor hij weggaat, maar ze wisten al voor wat hij kwam, maar dan stelt hij zijn vraag, en naargelang die vraag goed of slecht ontvangen wordt, wordt er voort gedronken of is het afgelopen, en gaat hij terug met de boodschap, waardoor zij weten hoe ze moeten handelen. En zo, nadat eigenlijk alles al geregeld is, dus dat ze van elkaar zeker zijn, dan gaat de man naar die familie die dochter vragen, maar heel de gemeenschap weet dat dus al; iedereen weet, de vader van Youssef gaat de dochter vragen, en iedereen staat dus klaar en iedereen weet dat, en hij trekt dus naar die ouders. En dan wordt daar een heel spel van uren gespeeld, zo van: “wat komen jullie hier doen?”, maar die weet wat die komt doen, en “allez kom drinkt ene en zet u erbij” en dan “ja, ik zoek een dochter”, “hier is geen dochter, klap over iets anders”, en zo gaat dat maar door; “ja, maar ik geef u geld”, “ja, hoeveel ga je geven?”, en hij noemt dan een prijs, en dan “denk je dat ik voor zo een prijs....”, maar die prijs is al afgesproken en dat wordt daar ook niet gezegd hoeveel ze daarvoor betalen, die bedragen zijn zo vast, ik bedoel als je dat hoort dat zijn altijd dezelfde bedragen, maar dat is helemaal niet waar, dat wordt nooit uitgesproken, dus dat is een dubbele manier van spreken. Maar er bestaat eigenlijk geen huwelijksfeest. Het huwelijksfeest is maar laten zien hoeveel geld je kunt besteden om een groot feest te geven. De vraag is eigenlijk de verbintenis, op het moment dat die vader van die dochter toegeeft, en dan wordt er stevig gedronken. Er bestaat geen huwelijk, het huwelijk is eigenlijk: nu ga ik eens laten zien wat ik kan. Het is dus mogelijk dat ze niet voor de kerk huwen. En dan komen ze met al die juwelen, dus alle rijkdom dragen ze op zich. Dat is ook iets wat veel mensen denken... Dit is een typische Rom, met zo een dikke buik, je ziet hieraan ook hoe ze zich voeden, veel te vettig eten enzovoort.

MB: Het is dus allemaal uiterlijke identiteit?

ME: Ja, identiteit. Een Rom is een koorddanser: die loopt op die koord en die zegt “ha, zie wat ik kan, op één been...” en die koord is gespannen, men beveiligd je, en die andere Rom beginnen aan die touwen te trekken “hé stoefer” en die dreigt er af te vallen en dan zegt die “nee, nee alsjeblieft, ik ben maar kleintjes, ik ben van u afhankelijk”, en dan strekken ze het koord terug en kan hij over het koord lopen. Nu, naargelang hij handig is en het spel kan spelen, mogen zij aan dat koord trekken. Dit is dus ook zo iets. Ik geef geld aan een muzikant, dus ik dans op het koord zo van “hier ik kan mij dat permitteren”, maar op den duur gaan ze mij uitdagen “geef iets aan die kinderen ook, geef daar ook iets aan en trakteer ons eens”, en als hij dat dan niet kan, dan valt hij van het koord. Hij moet dus goed weten wat hij doet. Hij moet dus weten van “ik geef vanavond, ik heb enkele honderden euro’s op zak, zelfs duizenden, ik geef die uit.” Voor mij geven die foto’s dat dus allemaal weer.

Kijk hier, ze kleden zich helemaal op, en dan ben je klaar voor de foto natuurlijk. Ze zijn erg gelovig maar dat is heel dubbelzinnig. De meesten bekeren zich tot het pentecotisme. Zie je het verschil?

MB: Ja. Hebben ze geen vaste religie?

ME: Ze hebben hun eigen kosmologie en daar enten zij een andere religie op en als die daar goed op past dan blijven ze daar trouw aan en als die daar niet goed op past dan switchen ze. Het zijn zigeuners, ze zijn mobiel. Dus in de godsdienst ben je ook mobiel. Maar tegenwoordig is het pentecotisme erg in trek.

Dit doet mij meer denken aan wat ik in Roemenië gezien heb: houten huizen en die typische geplisseerde klederdracht die ze door de gadze laten maken. Dat is dus raar. Ik vraag aan die zigeunervrouwen “alle vrouwen dragen die kleding?”, “ja”, “en maakt u dat zelf?”, “zijt ge zot!”. Dus de gadze maken de kleding van de zigeunervrouwen en zij bepalen hoe ze moeten gemaakt worden. Als antropoloog heb ik daar staan op kijken, wat gebeurt hier...

MB: Dat is zo wat een paradoxale relatie.

ME: O Ja? En niet een beetje. Maar dat is ook nodig om de identiteit te behouden. Maar dit is echt een heel oud beeld.

MB: Oud?

ME: Ja ik bedoel, hier bij ons is dat niet meer aan de orde, zeker van voor de eerste wereldoorlog, Yoors beschrijft dat ook, waar men onder doeken sliep op de grond

MB: Het zijn allemaal foto's van eind jaren tachtig, begin jaren negentig. Zij zelf is een Kazachse fotografe en ze heeft vooral in Rusland gefotografeerd.

(Bladert door fotoboeken)

ME: Ja zie je, de weelde moet uitkomen, je geeft geen feestje met één fles wijn, de tafel moet vol staan. Vaak met de meest grote brol hoor, maar als het erop aankomt dan weten ze toch wat goede drank is.

Deze mensen leven echt nog op de vlakte, met die tenten enzovoort. Deze mensen trekken echt nog. Nu in Roemenië heb ik ook gezien zoals hier, alles zit in één plaats en al de andere plaatsen zijn leeg. Dus het huis is heel centraal omdat men eigenlijk maar woont in die plaats.

Maar het is ook om te tonen aan de buitenwereld waar haar plaats is in de gemeenschap; en inderdaad, de helft van de tijd, overdag, dan woon je voor je huis, buitenhuis, en dan binnen het huis zijn de anderen er ook weer bij, dus het huis is geen scheiding tussen binnen en buiten, en hier zeker niet.

Zie je ze weer accordeon spelen daar. En de volwassenen zullen geen hond opnemen, zij vinden dat wij met onze beesten...

MB: Dat wij die te veel als mens aanzien?

ME: Ja dat is hier misschien een facet waar ik niet zoveel affiniteit mee heb.

MB: Kan zo een fotografie dan bijdragen tot een beter begrijpen van elkaar of enkel als er genoeg....

ME: Ik moet daar geen uitspraak over doen...

MB: Nee, maar zou dat kunnen?

ME: Wat Yoors gedaan heeft, heeft bijgedragen, maar het is niet omdat ik vaststel dat de meeste mensen Yoors niet begrijpen dat ik moet zeggen “neen, het draagt niet bij”, want dat zou een heel verkeerde conclusie zijn.

MB: Dat vind ik ook. Het is niet omdat andere mensen het niet verstaan dat zijn werk niet waardevol is.

ME: Ja, dat zou te gek zijn... Dan had ik ook niets moeten schrijven, want het blijkt dat mensen dat ook niet begrijpen. Ik heb dat dus in een heel leesbare taal geschreven, dat leest gemakkelijk, omdat er heel veel mensen zijn die in de zorgverlening staan, en geen academische opleiding hebben, die dat lezen, en dus heb ik alle woordenschat die daar in zat en die hoogdravend was, er uit gehaald. Maar nu heeft dat als gevolg dat sommige mensen vinden dat dat perfect begrijpelijk is, terwijl dat niet het geval is. Ik weet niet of je snapt wat ik wil zeggen; de processen die ik beschrijf snappen ze daarom nog niet, maar ik heb gedacht “ja, ze zullen ze daardoor begrijpen”, als ik de taal begrijpelijk maak. Maar ik merk als sommige mensen vragen stellen, dan denk ik “ja dat staat daar nu toch duidelijk in?”. Hetzelfde met die fotografie: er zijn mensen die dit verkeerd interpreteren, maar daarom is het niet waardeloos. Dit is een typische foto van kinderen die macho zijn, maar de mannen zijn veel minder macho dan bijvoorbeeld de islammannen; vrouwen zijn kwaadaardig, ze spelen dat, daar had ik in het begin schrik van! Die stormen op u af!

Zie je, dus het onderlijf moet bedekt blijven. Als ze zich wassen houden ze hun rok aan en ze wassen hun bovenlijf.

MB: En is dat dan bij kinderen ook zo? Mogen meisjes dan niet in hun blootje lopen?

ME: Voor hun puberteit wel, maar dat is al heel vroeg. Ze worden meestal uitgehuwelijkt rond hun twaalfde. En dit dan natuurlijk dat is, ja, niet verkeerd begrijpen, maar ze kunnen bij momenten ook heel erg genieten van het leven, en de volgende dag op het stort liggen, en daarna is het weer goed, vandaar dat wij, ik zeg niet

dat je op hen niet kan rekenen, maar je moet ze wel erg goed kennen alvorens je dat allemaal kunt interpreteren en er dieper kunt op ingaan. Je moet even wachten en communiceren en zien, en ze verwachten ook dat je hen steunt, en toch aan de andere kant niet jaloers bent. Het is enorm moeilijk. Ze hebben een heel eigen omgangsritueel, en dat wordt uitgedrukt in taal. Vandaar dat mensen die de taal niet kennen het ook zo moeilijk hebben, want je kunt hun gedachtegang maar vatten als je hun taal kent. Er zijn een aantal mensen die taallessen gevolgd hebben, niet om die taal te spreken, maar om de denkwijze, de manier van denken te begrijpen.

MB: Anders versta je de verschillende nuances daarin niet.

ME: Ja, en ook de manieren waarop je, je zegt niet iets direct, je begint met allerlei wensen, net zoals die huwelijksaffaire is dat op voorhand vastgelegd, dat zijn regels. In het begin heb ik daar ook fouten mee gemaakt, je moet dat weten.

Dit is compositorisch natuurlijk heel knap. *(over Koudelka)*

MB: Ja, dat zijn zeer uitgebalanceerde foto's, veel meer dan alle andere.

ME: Maar het zegt mij weinig.

MB: Het zit minder diep in die cultuur geworteld, qua inzicht daar minder diep in geworteld.

ME: Kijk, dit is een schrijnende foto maar ze geeft niet weer hoe de zigeuners daar zouden op reageren.

MB: Zij zouden niet langs de rand van het dorp blijven staan?

ME: Neen, ze zijn veel gevoelsmatiger, dit geeft alsof ze, gelatenheid, en dat doen zij niet, er zit geen emotionaliteit in. Voor mij is dit geen zigeuner, wel een mooie foto, maar vanuit esthetisch oogpunt. Ja, ja ... Het grijpt de essentie van de cultuur niet zo goed...

MB: Het geeft meer een beeld vanuit de fotograaf zijn visie?

ME: Ja. Ik kan daar ook niets over vertellen. Je merkt het wel, het is prachtig maar ...

MB: Ik vind dat persoonlijk, omdat ik daar eigenlijk veel minder van weet, vind ik dat heel moeilijk om te zien, ik kan dat heel moeilijk onderscheiden.