

ik van Slavische, joodse en Mexicaanse afkomst ben. En de Europese cultuur, zelfs al ken ik ze goed, is niet de mijne.'

Recuperatie & stereotypering

Los van wat het betekent voor een kunstenaar met gemengde culturele achtergrond om telkens met zijn 'ethniciteit' geconfronteerd te worden, stelt zich ook de vraag of er buiten uitsluiting ook niet sprake is van recuperatie. Het staat wel correct een 'etnische' kunstenaar op de affiche te hebben, om een migrantengroep 'iets' te laten doen,... maar of dit dan 'insluiting' betekent? Het bevestigt vooral de nood van de organisatie om zich als politiek correct te legitimeren. Dat eerder dan dat het een grondig herdenken betekent van de noord-zuidrelaties in het kunstenlandschap.

Om dezelfde redenering op mijn medium toe te passen: het is niet door meer migranten te 'etalen' op televisie dat het probleem van hun uitsluiting of stereotypering is opgelost. Toen ik als documentairemaakster voor Canvas werkte, diende ik een portret te maken van een migrantenfamilie die een huis zoekt. Er werd me duidelijk gemaakt dat ik een familie moest zoeken waar de vrouw gesluiert was. Ook leefde deze best samen in één huis met op zijn minst tien van haar familieleden. Als kers op de taart werd haar een verhaallijn toebedacht waarin ze herhaaldelijk slachtoffer werd van bedrog. Vlaams drama blijft één van de sterke punten van onze openbare omroep (sic). Het beeld dat het publiek zich dan kan vormen is gebaseerd op scenario's die door producenten in elkaar worden gebokst en die vooral moeten kunnen scoren. Wat telt zijn kijkcijfers, gebaseerd op een minutieus uitgekiende retoriek, niet de culturele relevantie. De impact van deze beeldvorming lijkt me duidelijk. Migrantengroepen op deze manier in beeld brengen, of je dat nu één of tien keer doet, versterkt de stereotypering. Het gaat er niet om hoeveel keer migranten in beeld komen maar op welke manier dit gebeurt.

Collaboratie & participatie

Er verandert wel iets als migranten dat beeld mee gaan bepalen, als hen opdrachten worden aangeboden als makers, als ze het beleid mee vorm kunnen geven, om maar over stemrecht te zwijgen. Om te verduidelijken wat deze collaborerende, participatieve methode betekent, is een ommetje langs de antropologie nodig.

De opzet van antropologen werd lange tijd bepaald door het klasserend oog van de encyclopedist/taxidermist. De aandacht ging daarbij naar het (filmisch) vastleggen van sociale fenomenen zoals dansen, feesten, maaltijden, productiewijzen of om het ding te benoemen: de rituelen van 'verdwijnen-de culturen'. De hoofdbe-kommernis was niet 'wat verdwijnt er?' of 'hoe kunnen we dit begrijpen?' maar wel 'hoe kunnen we hiervan iets in ons museum bewaren?'

Antropologie kenmerkte zich door een zogenaamde objectivering die eerder iets over de eigen kennissystemen reveleerde, dan dat het iets kon duidelijk maken over de 'ander'. Stel je voor dat iemand zou proberen zich een beeld te vormen over ons leven aan de hand van registraties van trouwfeesten, avondjes uit, kerstmis en nieuwjaar.

Cineasten deden (doen) vrolijk mee. Een anekdote illustreert de voorliefde van filmmakers voor de 'exotische' dans. Reeds in 1887 voltooiden de broers Lumière de Ashanti-reeks. Deze serie bestaat uit twaalf korte dansfilms die uitgevoerd werden door zwarte vrouwen. Dat de reeks werd opgenomen in Lyon tijdens de wereldtentoonstelling vertelt natuurlijk een ander verhaal.

De kiemen van de hedendaagse visuele antropologie zijn nochtans lang geleden gezaaid. Zo vat de Amerikaanse antropoloog Franz Boas in 1930 een poging aan om met filmische middelen het menselijke gedrag te observeren. Film was volgens hem complementair aan onder meer observatie en schattingen. Boas motiveerde zijn filmische interesse door te stellen dat kunstenaars gezien hun visuele training een waardevolle inbreng kunnen hebben in de observatie en beschrijving van menselijke interactie. Zijn medewerkster Yulia Averkieva werd door de Indianen opgeleid in een bepaalde dans. Boas merkte op dat de aanwijzingen die de Indianen haar gaven zeer nuttig zijn voor een juist begrip van verschillende aspecten van de dans. Hier krijgen we een eerste vorm van collaborerende interactie. Via het lichaam en door uitwisseling van

Ieder van ons zou moeten aangemoedigd worden zijn eigen diversiteit te accepteren, zijn identiteit te zien als de som van zijn verschillende achtergronden, in plaats van haar te verwarren met één enkele achtergrond die is verworden tot een soort opperwezen en een middel om anderen uit te sluiten, en om soms oorlog te voeren. Met name al degenen wier oorspronkelijke cultuur niet overeenstemt met die van de samenleving waarin ze wonen, moeten in staat zijn zonder al te veel innerlijke verscheurdheid voor deze dubbele achtergrond uit te komen, hun oorspronkelijke cultuur in ere houden, zich niet verplicht te voelen haar als een beschamende ziekte te verbergen, en zich tegelijkertijd open te stellen voor de cultuur van het ontvangende land.

[Amin Maalouf]

culturele informatie wordt getracht iets te begrijpen van de 'ander'. De film die hij er draaide, werd achteraf niet voltooid.

Men spreekt in dat verband tegenwoordig van interactieve beeldvorming. Het is niet aan de filmmaker of de antropoloog om het beeld van de 'ander' te construeren. Het is trouwens onmogelijk om volledig dat 'andere' te begrijpen. Als alternatief gebruikt men een negotiatie-model. Ik doe een uitspraak over de 'ander' en die kan dat bevestigen of weerleggen. Wanneer ik een analyse opmaak, leg ik dat voor en bespreek de relevantie met die 'andere'.

May I have this dance?

Cineaste Kathryn Ramey heeft een dergelijk collaborerend model uitgewerkt in *May I have this dance?* (2000), een film over en met dansers. Ik neem haar werk als voorbeeld omdat ze het zo systematisch heeft toegepast op choreografie. Er zijn velen voor haar die dit model op intrigerende manier hebben uitgewerkt. Uiteraard was Jean Rouch één van de eersten. Maar ook Trinh Minh-ha, Jonas Mekas, de MacDougalls en Eric Pauwels horen voor mij in het rijtje.

Ramey werd door twee dansers gevraagd hun project in beeld te brengen. Sharon Kornelly, een Amerikaanse ballerina, en Yinying Huang, een Chinese danseres, hadden elkaar leren kennen in Philadelphia. Beiden hadden ze een klassieke dansopleiding achter de rug, een westerse en een oosterse. Ervan uitgaand dat culturele informatie gecondenseerd wordt onder andere in dans, wilden ze elkaar 'hun' dans aanleren. Via bewegingen, ritme, fasering etc. wilden ze de culturele informatie die erin besloten ligt, aanvoelen. Zij vroegen Ramey als filmmaker dit reflexief proces over te brengen aan een derde, de kijker. De cineaste werkt dit uit met de dansers. In de film maakt ze duidelijk dat ze met hen discussieert over kadrering. Ze stelt voor vanop afstand te filmen om hen 'niet tot objecten te reduceren'. De dansers geven haar ongelijk en vragen om close-ups omdat die