

# Het lichaam – Site voor de antropologische blik

Welke waarheid tonen documentaires? *Nanook of the North* (1922) geldt als de eerste antropologische documentaire. De film toont het leven van de 'primitieve' Inuit-jagers, maar onderzoek leerde dat cineast Flaherty een en ander ensceeneerde naar de smaak en opvattingen van het westerse publiek. Vandaag zoekt men in de 'visuele antropologie' niet meer naar Waarheid of Authenticiteit, maar naar een 'gedeelde waarheid'. Cineaste An van. Dienderen over de retoriek van documentaires en over het portret dat zij maakte van choreograaf José Besprosvany.

Waar de westerse danser wordt geïnitieerd via de spiegel en het 'ik' door een Lacaniaanse wervelwind tot 'ander' wordt gebombardeerd, toont de film *Learning to Dance in Bali* (1978) van Margaret Mead en Gregory Bateson dat de Balinese leerling leert dansen via het lichaam van zijn meester achter zich. De meester neemt de polsen van zijn pupil en drukt het lichaam van de leerling tegen zich aan. Doorheen de bewegingen van de meester voelt de pupil hoe de dans te incorporeren. Culturele verschillen liggen in deze film voor het grijpen. Mead, godmother van de visuele antropologie, argumenteerde dat enkel met dergelijke opnames bepaalde aspecten van de Balinese cultuur cross-cultureel kunnen gecommuniceerd worden. Ondertussen is het gebruik van videoapparatuur zo verspreid, dat deze stelling bevestigd lijkt. Bijna elke 'andere' gemeenschap kan in beeld worden gebracht. Problematisch hieraan is de impact van beeldproductie op de 'ander'. Beelden uit andere culturen verschijnen eerder als exotiserend, objectiverend, stereotiep of worden omgeven door een melig politiek correct lintje. De echte uitdaging die de globalisering van de technologie brengt, is het in vraag stellen van noord-zuidrelaties in het kunstenlandschap. Vragen omtrent dans, film en antropologie, vanuit de realisatie van de film *Site, een topografisch portret*.

Vorig jaar sprak Frie Leysen van het KunstenFESTIVALdesArts mij aan om 40 uur interviews te ontsluiten. Het festival had twee jaar voordien samen met Dito'Dito en transquinquennal het project *Van hier en ginder / D'ici et de là-bas* opgestart. Er werden toen interviews afgenomen van kunstenaars en intellectuelen die zich in België waren komen vestigen, artiesten uit verschillende disciplines die uit Tunis waren verhuisd naar Antwerpen, of Bujumbura hadden verlaten om zich in Brussel te vestigen. Het waren persoonlijke verhalen over hoe de diaspora in ons land wordt geleefd. Een jaar later zorgden beide gezelschappen voor een vervolg, waarin ze het woord gaven aan in België wonende en werkende kunstenaars van Chinese, Mexicaanse, Kongolese en Tunesische afkomst. Deze gesprekken werden opgenomen op video en live uitgezonden in knusse monitorhoekjes opgesteld in de Beursschouwburg. Dit evenement resulteerde in 40 uur videogesprekken die na uitzending tijdens het festival in de kast verdwenen. Samen met Marilyn Wathel kreeg ik van Frie Leysen de opdracht dit materiaal in een documentaire te verwerken. Terwijl Marilyn koos voor een thematische bundeling van verschillende getuigenissen, heb ik het interview van de choreograaf José Besprosvany eruit gelicht om er *Site, een topografisch portret* mee te realiseren.

## Uitsluiting & retoriek

José Besprosvany: *'Mijn grootouders waren Asjkenazim-joden. Ze emigreerden uit Israël, via Italië, en Duitsland naar Rusland. Ze vestigden zich in Mexico omdat ze er familie hadden, denk ik. Mijn ouders ontmoetten elkaar op school. Ze leefden in een gesloten groep van Asjkenazim-joden: alles draaide rond de synagoge, de gemeenschap en het gezin. Ik had enkel joodse vrienden, mijn school was joods. Eigenlijk kende ik Mexico niet, ik was er een vreemde, een buitenstaander. Dat stoorde mij enorm. Ik voelde me er verstikken. Ook voelde ik dat ik me daar niet zou kunnen ontwikkelen. Op mijn zeventiende besliste ik dat dit niet*

*'mijn' wereld was. Ik wou me artistiek ontplooiën. In dat joodse milieu zou dat niet kunnen, dacht ik. Daarom ben ik in Europa toneel en dans komen studeren.'*

Ik was op de eerste plaats getroffen door het verband dat Besprosvany legde tussen zijn choreografieën en zijn sociaal-culturele positie in de Belgische samenleving. José Besprosvany: *'Ik denk dat mijn eerste voorstellingen een soort drang uitdrukten om opgenomen te worden in een grote gemeenschap van kunstenaars: mensen die uit Mudra kwamen, jonge choreografen die in die tijd actief waren. Ik probeerde me te integreren in die Belgische beweging van toen. Ik wou doen wat men hier deed, om tot die wereld te behoren. Toen zag ik dat waarschijnlijk niet in, nu wel.'*

Zijn verhaal illustreert treffend wat culturele uitsluiting kan betekenen. Wie wil meedraaien in het grote kunstencircuit, moet zich confirmeren aan de bestaande retoriek. Onderwerp maar ook timing, ritme, kadring, fasering, het zijn allemaal elementen die een bepaalde retoriek vorm geven. Het artistieke paradigma dat onveranderlijk in het westen lijkt te worden geïnstalleerd, ontkent invloeden van andere culturen of minimaliseert deze door ze tot 'etnische' kunst te bombarderen. Avant-gardebewegingen, postmodernisten en andere nieuwe bewegingen ontsnappen niet aan het installeren van een dergelijk discours, dat gedragen wordt door een dominant systeem. Het 'vreemde' vreemd laten, het tot een exotisch curiosum definiëren waardoor opnieuw hiërarchische verhoudingen in het beeld komen. Dat een instelling als het SMAK een grote *white power plant* is, valt moeilijk te ontkennen. Dat hedendaagse kunst uit het oosten steevast als volkskunst wordt omschreven evenmin. De politiek-economische relaties tussen oost en west, noord en zuid vinden hun uitdrukking in de aankooppolitiek van dergelijke 'westerse' instellingen. Soms wordt dit 'euvel' opgemerkt en maakt men zich ervan af door een tentoonstelling over 'Vrouwelijke kunstenaars uit Etnische Minderheden' op te zetten. Of die dan door 'hen' als representatief worden ervaren, is een andere vraag.

José Besprosvany: *'Enkele jaren geleden werkte ik samen met een hedendaags componist. Die vertelde me over hedendaagse muziek en over de regels en principes ervan. Toen voelde ik me plots gediscrimineerd door de Europese kunstwereld. Die kunstenaars beschouwen andere kunst als minderwaardig. Toen besepte ik dat wij niet op dezelfde manier denken. Omdat*

*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 uitgekende retoriek, niet de culturele relevantie. De impact van deze beeldvorming lijkt me duidelijk. Migrant 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 hoofdtekennissen 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



treffender in beeld brengen waar het om gaat. In de film wordt uitgelegd welke rol noties als 'gender', 'cultural memory', 'personal memory' en 'cosmology' spelen in de dansstijlen.

Het resultaat is een dansfilm waarin de constructie van de beelden aan de kijker wordt uitgelegd. Hij wordt geïniteerd in de fabricage van de beelden, in de manier waarop elk van de actoren een functie opneemt, wat de rol van de cineaste is. De 'codes van representatie' worden uitgelegd, gecontextualiseerd, niet alleen aan de kijker maar ook aan diegenen die geportretteerd worden. Op die manier wordt de constructie van de beelden, de manier waarop het beeld gevormd wordt over de 'ander' – in dit geval dansers – genoteerd.

De film is een praktische uitwerking van wat men in visuele antropologie verstaat onder 'interactieve beeldvorming'. Deze methode geldt als een garantie voor waarheidsaanspraken. De film toont een collaborerend beeld dat mede gecreëerd wordt door het onderwerp, waardoor de kijker de context van het beeld beter kan inschatten. Deze methode ambieert niet zozeer dé Waarheid. De intrinsieke kenmerken van documentaire, namelijk interventie en selectie, sluiten dit sowieso uit. Want vanaf het moment dat er een camera in de buurt is, pas je je houding aan, je handelingen, je taal. Een camera genereert performances. Vandaar dat je kan stellen dat een camera eerder intervenueert in de realiteit dan ze observeert. De filmmaker zal daarna een selectie kiezen uit het opgenomen materiaal in functie van zijn concept, zijn film. In documentaires construeert men een waarheid.

Vanuit de visuele antropologie wordt gesuggereerd te werken naar een genegotieerde aanspraak op een gedeelde waarheid. Gedeeld omdat het niet de waarheid van de maker alleen is, of die van de 'ander'.

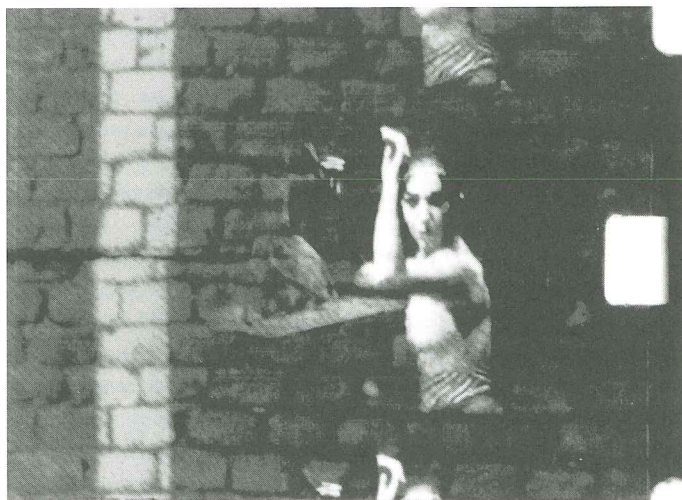
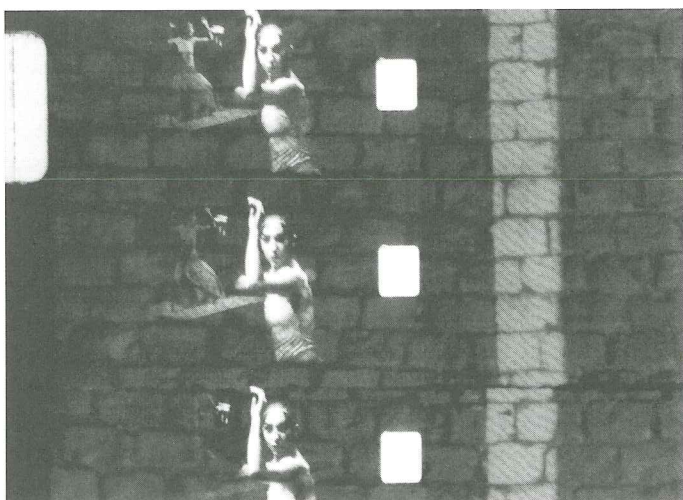
Ik denk dat dit een interessant voorbeeld is als antwoord op uitsluiting, stereotypering en recuperatie van kunstenaars van gemengde culturele achtergrond. Namelijk, een vindingrijke en intelligente beeldtaal hanteren die op een collaborerende manier tot stand is gekomen. Het resultaat heeft dan ook niets met de dominante retoriek van televisiereportages te maken, wat niet wil zeggen dat ik pleit voor het zich afzetten tegen of het bewust marginaliseren van dit soort werk. (Het wonder wil dat *Site* recent door Canvas is uitgezonden.) Mijn punt is dat de manier waarop televisiereportages worden gerealiseerd collaborerend werk onmogelijk maakt. Televisiebeelden worden – meer nog dan andere vormen – gedetermineerd door een economische logica. Zo is een scenario vóór de opnameperiode noodzakelijk omdat men anders geen middelen heeft om de research te financieren. Dit scenario moet een aantal conflictelementen, een *cliff hanger* en een paar straffe *quotes* bevatten, wil de documentaire uitgezonden worden. De reportages moeten snel ingeblijkt en in een flitsend snelle montage worden uitgezonden. Deze manier van werken sluit participatie uit. Insprak, culturele relevantie en een kritische beeldtaal zijn dan ook details bij een economisch goed draaiende machine. Een documentaire die migranten afbeeldt als stereotypes, zegt niets over hun realiteit maar bevestigt een bepaalde retoriek gebaseerd op

een economisch systeem. Standaardisatie, uniformisering en coderen van vormen leiden naar fixatie, naar sterilisatie, fossiliseren. Dit identificatieproces (objectvorming) verwijst uiteindelijk steeds naar een exotiserende blik, de blik van de westerse Mens.

### Taxidermie & exotica

Fatimah Rony gebruikt in haar artikel *Taxidermy and romantic ethnography, Flaherty's Nanook of the North* (1996) de treffende metafoer van taxidermie om uit te leggen wat die exotiserende blik kan betekenen. *Nanook of the North* (1922) wordt gezien als de eerste antropologische film, een staaltje van etnografie en onafhankelijke cinema. De film verhaalt het dagelijkse leven van de Itivimuitjager Nanook, gefilmd door de Britse ontdekkingsreiziger Robert Flaherty. Rony legt op een intrigerende en revelerende manier de link naar taxidermie. 'Taxidermy seeks to make that which is dead look as if it were still living.' Dieren worden opgezet om ons te beschermen tegen het verlies ervan en om tegelijkertijd de mens als hiërarchisch meerdere voor te stellen. Rony noemt dit 'romantic preservationism' en past dit toe op *Nanook*. Ze legt uit dat de context waarin de film werd gepresenteerd bepaald werd door een Inuitmania: de Inuit zouden veel gevraagde performers zijn op tentoonstellingen, in dierenhuizen en musea. 'They were treated as specimens and objects of curiosity.' In *Nanook* wordt dit vertaald naar een beeld waarin 'The subjects look most alive when represented as existing in a former epoch'. De etnografische onderwerpen worden voorgesteld alsof ze bui-

Site, een antropologisch portret (An van. Dienderen) FOTO: AN VAN. DIENDEREN





May I have this Dance? (Kathryn Ramey) FOTO: KATHRYN RAMEY

ten de moderne geschiedschrijving vallen, alsof ze tot een verleden behoren dat niet gemeenschappelijk is aan dat van de maker en zijn publiek. 'Nanook of the North was a cinema of origins in many ways: its appeal was the myth of authentic first man.'

Volgens Rony is de etnografische film een cinema van het lichaam: culturele informatie wordt geanalyseerd door te focussen op de anatomie en bewegingen van het lichaam. Het lichaam is in de visuele antropologie tot culturele site gebombardeerd. In de analyse van *Nanook* wordt duidelijk dat deze culturele kennis vaak verwijst naar de presupposities van de maker. Een voorbeeld. Tot de jaren '30 werd een personage dat in de camera lachte, beschouwt als de clown, de zot van het verhaal. Ook *Nanook* lacht voortdurend in de camera. Recent onderzoek toont aan dat de Inuit Flaherty's interventie heel amusant von-

den. Flaherty vroeg namelijk aan hen kleren te dragen die ze al jaren niet meer droegen, vroeg aan *Nanook* om aan een grammofoonplaat te likken alhoewel dit voorwerp reeds een tijdje bij de Inuit bekend was. Eigenlijk lachte *Nanook* met de hele situatie. Echter, het enigma van zijn lach liet toe dat het contemporaine westerse publiek de eigen culturele connotaties projecteerde op de film, en dus op de Inuit-gemeenschap.

Vanuit hun standpunt was hij kinderlijk en werd hij via de connotaties met het dierlijke geassocieerd met 'primitive man'.

Rony stelt niet de vraag of Flaherty al

dan niet een goede antropoloog was. Wel argumenteert ze dat de context van de film en de culturele conventies het publiek ertoe aanzetten met een antropologische bril te kijken.

#### CULTURELE DIVERSITEIT III

De strijd voor culturele diversiteit is gewonnen wanneer we bereid zijn ons intellectueel, emotioneel en materieel in te zetten voor een taal die met uitsterven bedreigd wordt, en wel met net zoveel overtuiging als wanneer we de panda of de neushoorn voor uitsterven willen behoeden.

[Amin Maalouf]

Dit betekende: een film zien die een authentieke realiteit beschrijft. Het feit dat er een verschil bestaat tussen representatie en realiteit ontsnapte het publiek volledig. Het beeld construeert een identiteit in haar product. Deze identiteitsconstructie spreekt

duidelijk over een andersoortige realiteit dan degene die geleefd wordt. Het is een soortement spiegel die voorgehouden wordt, waarbij de ander –zoals Lacan dat aantoonde–



tegelijktijd een projectie, een reflectie en een creatie is van de beschouwer. Dat spiegelingen ver liggen van de werkelijkheid van de 'ander', van Nanook (denken we opnieuw aan de verschillende betekenissen van zijn glimlach) is dan ook niet meer dan evident. Deze evidentie wordt meestal 'weggemoffeld', verstopt achter objectief aandoende kadrering en realistische montage. Dat deze objectiviteit even goed een constructie is, een esthetische stijl, lijkt het verst van de gedachten van een kijker.

### Site, een topografisch portret

In de film *Site* heb ik gepoogd het interview met José Besprosvany over uitsluiting, objectivering en recuperatie te verwerken in documentaire beelden. Inspiratie voor de visualisering van zijn verhaal vond ik in een citaat van Toni Morrison: *'How I gain access to that interior life is what drives me and which both distinguishes my fiction from autobiographical strategies and which also embraces certain autobiographical strategies it is a kind of literary archeology: on the basis of some information and a little bit of guesswork you journey to a site to see what remains were left behind and to reconstruct the world that these remains imply. What makes it fiction is the nature of the imaginative act: my reliance on the image – or the remains – in addition to recollection, to yield up a kind of truth.'* (uit *The site of memory*, Tony Morrison, 1990).

Zoals de metafoer van Morrison trefend verbeeldt, kan je identiteit als een 'site' lezen. Je hoeft die niet noodzakelijk af te bakenen in de hoogte, diepte en lengte. Je kan een spade nemen en alles omwoelen. Je kan een stuk fossiel in een van de lagen ontdekken en zoeken naar een mogelijke, vaak ingebeeelde reconstructie van dat stuk identiteit. Geïnspireerd door de topografische associaties, heb ik ervoor geopteerd de 'talking heads'-stijl van het gegeven materiaal te negeren. Ook een emo-reportage over Josés leven was voor mij geen optie. Ik heb daarentegen het arsenaal aan mogelijkheden uit de experimentele film aangewend.

Ik heb diareeksen uit de jaren '70, getiteld *Hoe oriënteer ik mezelf in de ruimte?* en *Hoe meet ik afstanden?* herfilmd. Ook oude atlanten werden visueel voer. De lijnen rondom territoria zouden de culturele identiteit afbakenen, een markering van nationaliteiten. In *Site* heb ik geprobeerd dit ironisch te deconstrueren. Door de verandering van deze lijnenconfiguraties doorheen de tijd en ver-

schillende kaarten te filmen, open ik het begrip culturele identiteit als een dynamisch spel tussen verbeelding, reconstructie en geheugen.

José Besprosvany: *'Voor mij is identiteit niet een gesloten cirkel op zich, maar verschillende cirkels op elkaar die in een tekening elkaar raken en gedeeltelijk overlappen. Identiteit is een meervoudig gegeven. Men moet kunnen zeggen: ik ben dit én dit én dit, en niet: dit of dit of dat. Ik heb geen zin om me enkel in Europese kunst te verdiepen, en al de andere dingen die ik ben te negeren.'*

Verder heb ik video-opnames van een choreografie herfilmd met een super-8-camera. Zo wil ik duidelijk maken dat ik construeer en creëer. Bovendien kan het dansende lichaam zo enigmatisch functioneren in de film. Terwijl die super-8-beelden in het begin van de film als een soort symbool op Besprosvany's tekst zijn gemonteerd, dansen ze naar het einde toe op muziek, een dans die opnieuw gechoreografeerd wordt door mijn montage. Het lichaam wordt zo niet herleid tot object. Dit is geen sinecure aangezien de relatie dans en film stevast verankerd lijkt in een complex kluwen van voyeurisme en exhibitionisme.

De super-8-camera heb ik ook gebruikt om de idee van markering uit de oude atlanten verder uit te bouwen. Ik heb vogelperspectiefbeelden genomen van de volle witte lijn op straatstenen. Een snelle montage maakt van deze beelden een ironisch spel van behoren, uitsluiten en bekeuren. Een videocamera heb ik gebruikt om de dia's over te zetten, maar ook om Besprosvany te filmen tijdens een repetitie. Ik vond het belangrijk dat ik niet alleen zwart-wit super-8-beelden gebruik die een beetje nostalgisch, bijna symbolisch werken, maar ook de kleuren van een hic-et-nunc-videocamera waardoor het verhaal duidelijk in het 'nu' wordt geplaatst.

Het verhaal van José Besprosvany is wat mij betreft een abstract verhaal, geen persoonlijke anekdotiek. De film gaat dan ook weg van de exotiserende reportagestijl en is eerder een soortement lappendeken, een speels kluwen van verschillende soorten beelden waarin de kijker een openheid omtrent culturele identiteit wordt gelaten. Met deze vormtaal tracht ik aan de kijker een signaal te geven dat de film een andere realiteit dan de 'echte' construeert, dat ik via het creatief en reflexief omgaan met beelden probeer een kritische positie in te nemen ten overstaan van de

dominante televisiepolitiek en dat dat geen sinecure is aangezien dit een politiek van uitsluiting, recuperatie en stereotypering is. Deze problemen zijn exponentieel bedreigender als het over mensen/kunstenaars van cultureel gemengde achtergrond gaat of van andere sociale groepen die niet tot de dominante sociale groep behoren. Laat deze tekst geen pleidooi zijn om te bewijzen dat mijn film fantastisch is. Ik hoop met dit artikel een kritische analyse van beeldretoriek te verbinden met de sociaal-politieke positie van het 'etnische' onderwerp of de 'etnische' kunstenaar.

#### MAY I HAVE THIS DANCE?

REGIE, CAMERA, PRODUCTIE Kathryn Ramey  
(2000, 18 min.)  
kramey@nimbus.ocis.temple.edu

#### SITE, EEN ANTROPOLOGISCH PORTRET

REGIE, CAMERA An van. Dienderen (2000, 18 min.)  
MONTAGE Rudi Maerten  
PRODUCTIE KunstenFESTIVALdesArts en  
Brussel/Bruxelles 2000  
UITVOEREND PRODUCENT Elektrischer Schnellseher  
vzw en KunstenFESTIVALdesArts  
Mentat@pandora.be

*Site* wordt opnieuw vertoond tijdens het komende  
KunstenFESTIVALdesArts.  
www.kunstenfestivaldesarts.be