



'ANTROPOLOGIE VOOR DUMMY'S'

Ovahimba representatie in reality-serie *Groeten uit de Rimboe* versus
ethnografisch project '*The Ovahimba Years*'

Bachelor Scriptie

Marloes Zandbergen, s1046470

Instituut Culturele Antropologie

& Ontwikkelingssociologie,

Universiteit Leiden

Juni / Juli 2013

Begeleider: Christoph Rippe

Tweede lezer: Steef Meyknecht

Aantal woorden: 11797

Afbeelding voorkant:

'Ethnic Beauty', foto collage op:

<http://eye4ethnic.blogspot.nl/2013/02/himba-women-in-portrait.html>

[Bewerkte versie]

'ANTROPOLOGIE VOOR DUMMY'S'

Ovahimba representatie in reality-serie *Groeten uit de Rimboe* versus
ethnografisch project '*The Ovahimba Years*'



Universiteit Leiden

“Anthropology was by definition impossible as long as these distinctions between ourselves and the primitive, ourselves and the barbarian, ourselves and the pagan, held sway over people’s minds. It was necessary first to arrive at that degree of sophistication where we no longer set our own belief over against our neighbor’s superstition.” [Benedict 1934: 3].

“Today one should react to the utterance of ‘that is not anthropology’ as one would to an omen of intellectual death.” [Hymes in MacDougall 1998: 61 in: Fish & Evershed 2006: 22]

“The idea of my films is to transform anthropology, the elder daughter of colonialism, a discipline reserved to those with power interrogating people without it. I want to replace it with a *shared anthropology*. That is to say, an anthropological dialogue between people belonging to different cultures, which to me is the discipline of human sciences for the future” (Jean Rouch in *Le Monde* in: Ruby 2000: 1).

Voorwoord

Dit is ‘m dan: De Scriptie. De afsluiter van drie bijzondere en mooie studie jaren van Culturele Antropologie en Ontwikkelingssociologie.

Het begon op een willekeurige familieverjaardag met de vraag: “Weten jullie misschien nog leuke scriptieonderwerpen?”, waarop een tante haar irritatie uitte over het grote aanbod aan reality televisieprogramma’s: “Alles kan op tv tegenwoordig! Trouwen, scheiden, koken, op vakantie gaan...noem maar op! En hoe ‘echt’ is dat nou helemaal?! Misschien kun je daar iets mee...” Ja, daar kon ik wel iets mee – ik was meteen enthousiast. Toch vond ik het moeilijk om te bepalen wat ik, binnen zo’n breed onderwerp, precies wilde weten.

Ik ging op zoek naar een passende combinatie van antropologie en reality-tv en vond uiteindelijk een tekst met de titel ‘Antropologie en Reality-tv: aartsvijanden of bondgenoten?’ van Bambi Ceuppens (2007) – en vond hierin een zeer interessant scriptie-onderwerp.

Het schrijven van de scriptie was een hels karwei – maar ook een heel léúk hels karwei, waarbij ik de kans kreeg om mijn horizon te verbreden en interessante kennis op te doen.

Dit kon ik echter niet alleen. Graag wil ik mijn begeleider Christoph Rippe bedanken voor zijn hulp, geduld en welgeplaatste adviezen, die mij op het rechte pad hielden. Daarnaast wil ik mijn vrienden en familie bedanken – met in het bijzonder mijn ouders en mijn broer, die alle stressbuien geduldig hebben doorstaan en altijd voor me klaarstonden met tips, ideeën en goede moed.

Marloes Zandbergen
Leiden, 13 juni 2013.

Inhoudsopgave

Voorwoord.....	5 -
Inleiding.....	8 -
1. Theoretisch Kader – DEEL 1 <i>publieke & antropologische debatten</i>	11 -
1.1. Het debat rondom ‘ <i>Tribe</i> ’ in antropologisch journal ‘ <i>Anthropology Today</i> ’.....	11 -
1.2. Het debat rondom <i>Groeten uit de Rimboe, Groeten Terug</i> en <i>Toast Kannibaal</i>	12 -
1.3. Bijdrage van Kraak (2010) in deze debatten.....	13 -
2. Theoretisch Kader – DEEL 2 <i>Documentaire theorie</i>	14 -
2.1. Conceptualisering – Relevante begrippen binnen de documentaire.....	14 -
2.1.1. <i>Representatie</i>	14 -
2.1.2. <i>Documentaire (-representatie), documentaire realisme, realiteit</i>	15 -
2.2. <i>Etnografische film- en documentaire</i>	16 -
2.2.1. ‘ <i>Savage Anthropology</i> ’ en het ontstaan van de documentaire en etnografische film... -	16 -
2.2.2. <i>Definitie etnografische film?</i>	16 -
2.2.3. <i>Een aantal conventies in etnografische film- en documentaire</i>	17 -
2.3. <i>Reality televisie</i>	18 -
2.3.1. <i>Definiëring van het genre</i>	18 -
2.3.2. ‘ <i>Big Brother</i> ’ en het ‘ <i>nieuwe</i> ’ reality-tv.....	19 -
2.3.3. <i>Interculturele reality-tv en het format van ‘Ticket to the Tribes’ (Toast Kannibaal)</i> -	20 -
2.4. <i>Deelvragen</i>	20 -
3. “ <i>We go where the cattle go</i> ” – Ovahimba in beeld.....	22 -
3.1. <i>Bevolkingsgroep, leefomgeving en levenswijze – een grove schets</i>	22 -
3.2. <i>(Visuele) representaties</i>	23 -
4. <i>Representatie van Ovahimba in Groeten uit de Rimboe en Groeten Terug</i>	25 -
4.1. “ <i>Zo krijg je nooit meer hangtieten</i> ” – Inleiding tot het onderzoek van Kraak (2010).....	25 -
4.2. “ <i>Zo ver terug in de tijd</i> ” – Het aangevoerde beeld van de Ovahimba.....	26 -
4.3. ‘ <i>Het nieuwe zwartjes kijken</i> ’ in relatie tot het ‘ <i>oude</i> ’?.....	29 -
4.4. <i>Conclusie van het onderzoek</i>	30 -
4.4.1. <i>De ‘moderne’ Massings versus de ‘primitieve’ Ovahimba</i>	30 -
	- 6 -

4.4.2. Groeten uit de Rimboe en Groeten Terug – de ‘realiteit’?	- 30 -
4.4.3. Exploitatie, vrije wil?	- 31 -
4.4.4. Het ‘missende’ perspectief van de Ovahimba-deelnemers	- 31 -
5. Representatie van Ovahimba in ‘The Ovahimba Years’	- 33 -
5.1. ‘The Ovahimba Years’ – Inleiding tot het onderzoeksproject van Sherman (1995–heden)	- 33 -
5.1.1. Doel en opzet onderzoek – een grove schets	- 33 -
5.1.2. “He is smiling through his teeth” – Relatie van Sherman met de subjecten van het onderzoek	- 34 -
5.2. ‘Work in Progress’ – Tentoonstelling aan publiek en Ovahimba zelf	- 35 -
5.2.1. De tentoonstelling ‘The Ovahimba Years – Work in Progress’ (2002)	- 35 -
5.2.2. ‘When Visitors Come’ – Etnografische film binnen dit project	- 36 -
5.3. In de voetstappen van Rouch?	- 36 -
6. Analyse en Conclusie	- 38 -
6.1. Groeten uit de Rimboe en Groeten Terug vanuit reality–televisie	- 38 -
6.2. ‘The Ovahimba Years’ vanuit etnografische film	- 38 -
6.3. Reality–tv versus etnografische film?	- 39 -
6.4. ‘Antropologie en reality–tv – Aartsvijanden of bondgenoten?’	- 40 -
Literatuur	- 42 -

Inleiding

“Ik ben echt super gelukkig. Dit is echt geweldig, zeker als je van die kakhuisjes terug in de bewoonde wereld komt!”

Bram Bierkens is blij. Samen met zijn vader Lode, moeder Suzanne, zus Wenke en broer Bavo mag hij overnachten in een voor hen uitgezocht hotel in Togo. Uitgelaten geniet het gezin dan ook van de ‘luxe’, hetgeen gepaard gaat met verrukte kreten als “ohh, een WC!”, of “kijk, een haardroger!” en “moet je zien hoe schoon allemaal!”.¹

Het vormt voor hen de dankbare afsluiting van een heuse ‘primitieve vakantie’: de familie logeerde drie weken lang bij de Tamberma in Togo, Afrika, voor de eerste serie van het Vlaamse televisieprogramma *Toast Kannibaal* (2005). Als ‘doorsnee’ Vlaams gezin dompelden zij zich onder in de cultuur van de zogenoemde ‘primitieve stam’; geheel volgens het uitgangspunt van dit programma. Hiervoor werden zij geacht de dagelijkse taken en rituelen van deze mensen uit te voeren en zich daarnaast aan te passen aan de normen van deze zogeheten ‘primitieven’ (Kuppens & Mast 2012: 800; Arnaut 2011: 13) – met een wezenlijke cultuurschok als gevolg (Ceuppens 2007: 263; Kuppens & Mast 802).

Dit programma, waarin cultuurverschillen aldus een hoofdrol spelen, bleek een succesformule. Het format, dat bedacht werd door twee Vlaamse reizigers, werd onder de noemer ‘*Ticket to the Tribes*’ internationaal op de markt gebracht door productiebedrijf Eyeworks en vormde een echte kijkcijfer hit (Kuppens & Mast 2012: 802; Kraak 2010: 29–30, 36).

Niet lang na de lancering van *Toast Kannibaal* verscheen er op televisiezender SBS6 een Nederlandse versie van het programma. *Groeten uit de Rimboe*.² Hiervan werd eveneens een vervolgformat gemaakt, *Groeten terug* – een programma waarin de leden van de eerder bezochte ‘primitieve stammen’ hun voormalige gasten in Nederland komen bezoeken (Ceuppens 2007: 259, Kraak 2010: 29). Ook deze programma’s waren – getuige de grootschalige media-aandacht, reacties op internetfora en hoge kijkcijfers – een overweldigend succes (Eindhoven et al. 2007: 8).

Zowel *Toast Kannibaal* als de genoemde Nederlandse afgeleiden deden echter ook veel stof opwaaien. Zo ontstond er met betrekking tot *Toast Kannibaal* in België een tamelijk verhit publiek debat. Hierin mengden zich niet alleen kijkers en mediacritici – ook Vlaamse antropologen uitten hun vaak fikse kritiek op het programma (Kuppens & Mast 2012: 802; Ceuppens 2007: 262).

¹ Zoals te zien op de DVD box SBS 6 (2006) *Groeten uit de Rimboe* en *Groeten Terug*.

² In het eerste seizoen van *Groeten uit de Rimboe* werden ook de beelden van de Vlaamse familie Bierkens van *Toast Kannibaal* getoond. Daarnaast werd *Toast Kannibaal* ook in Nederland uitgezonden onder de titel *Belgen in de Rimboe* (Kraak 2010: 36).

Het debat in België vormde daarnaast geen uniek fenomeen: eenzelfde situatie ontstond evenzeer in Engeland omtrent het programma ‘*Tribe*’ en in Nederland met betrekking tot *Groeten uit de Rimboe* en *Groeten Terug*. Waar het grote publiek enthousiast was, hadden verschillende partijen commentaar – waaronder antropologen (Eindhoven et al. 2007: 8). Desondanks kregen dergelijke antropologische kritieken in Nederland en Engeland, net als het commentaar van Vlaamse vakgenoten op *Toast Kannibaal*, niet of nauwelijks gehoor (Eindhoven et al. 2007: 8).

Buiten het feit dat antropologen dergelijke programma’s inhoudelijk hekelen, brengt het hen eveneens tot een bredere discussie wat betreft het imago van hun discipline. Publiek en mediacritici leggen immers dikwijls een verband tussen de antropologische discipline en deze programma’s (o.a. Eindhoven et al. 2007: 8-12). Zo werd er in het genoemde publieke debat in Nederland gesuggereerd dat *Groeten uit de Rimboe* een vorm van antropologie zou zijn, terwijl antropologen juist benadrukten dat dergelijke programma’s niets met hun discipline te maken hebben (Ceuppens 2007: 262). Onder andere in een artikel in NRC Handelsblad werd aan *Groeten terug* en *Groeten uit de Rimboe* gerefereerd als ‘antropologie voor de massa’s’ en ‘antropologie voor dummy’s’ – waarmee de distantiërende houding en kritiek van antropologen ten opzichte van deze programma’s werd genegeerd (Eindhoven et al. 2007: 8; Ceuppens 2007: 262).

In relatie tot de geuite antropologische kritieken, deed antropologe Marijn Kraak (2010) onderzoek naar de representatie van de Ovahimba in het eerste seizoen van *Groeten uit de Rimboe* en *Groeten Terug*. Zij stelde onder meer de vraag: “Waar zit men eigenlijk naar te kijken?” (Kraak 2008). Want, zo stelde zij, de Ovahimba weten dat ze een beperkte versie van zichzelf opvoeren, maar weet het publiek dat ook? (Kraak 2008).

In de al kort aangehaalde discussies over de reality-programma’s wordt dikwijls verwezen naar etnografische wetenschappelijke films en bijbehorend onderzoek, als vervanger van populair antropologische programma’s (zoals in Eindhoven et al. 2007; Caplan 2005; Fish & Evershed 2006). Veel liever zouden antropologen zien dat etnografische werken aldus het publiek bereiken.

Voortbouwend op de bevindingen van Kraak, wiens onderzoek ik later uitgebreid zal bespreken, en dit gegeven, zal ik in mijn scriptie deze vermeende ‘gemaaktheid’ van de Ovahimba representatie in deze programma’s onderzoeken. Ik voeg hierin een nieuwe dimensie toe, door deze representatie te onderzoeken vanuit de notie van realiteit binnen documentaire theorie (die, zo zal blijken in het theoretisch kader, ten grondslag ligt aan zowel reality-tv als etnografische film).

In dit kader beoog ik in mijn scriptie te onderzoeken wat, afgaande op bestaande literatuur betreffende een aantal conventies omtrent de etnografische film- en documentaire, de verschillende verhoudingen precies zijn tussen Ovahimba representaties in de genoemde programma’s en in het etnografische (film)project van Rina Sherman – een multimediaal, langdurig en etnografisch project dat zich in die zin goed leent als etnografische tegenhanger van reality-tv. In die zin beoog ik wat

meer duidelijkheid te scheppen over de problemen die in de debatten aan bod komen, alsook omtrent onderliggende theorieën. Daarbij kom ik tot de volgende hoofdvraag:

‘In hoeverre behelst de representatie van de Ovahimba in *Groeten uit de Rimboe* en *Groeten Terug* verschillende lagen van realiteit en hoe staat dit in contrast met de representatie van de Ovahimba in het etnografische (film)project ‘*The Ovahimba Years?*’

In deze context zal ik eerst in mijn theoretisch kader een aantal relevante theorieën beschrijven. Allereerst zal ik hierin de al beknopt genoemde kritieken en debatten over de reality-programma’s wat uitgebreider toelichten. Vervolgens zal ik mij richten op een aantal centrale concepten binnen de documentaire theorie. Evenzeer zal ik mij wijden aan de opkomst van, de definitie van en een aantal conventies binnen de etnografische film. Daarnaast laat ik ook het genre reality-tv niet onbesproken.

In de drie empirische hoofdstukken die daarop volgen, zal ik mij richten op een specifieke case-study van (voornamelijk) filmische representaties van de Ovahimba. In het eerste hoofdstuk zal ik hiervoor eerst een sociale context schetsen van deze etnische bevolkingsgroep, om vervolgens de kritieken en bevindingen binnen het onderzoek van Kraak (2010) – over Ovahimba representatie in het eerste seizoen van *Groeten uit de Rimboe* en *Groeten Terug* – alsook het onderzoek van Rina Sherman over de Ovahimba te bespreken. Hiermee tracht ik een illustratie te bieden bij de besproken theorie.

In het laatste deel van mijn scriptie zal ik, afgaande op de theorie in relatie met de empirie, aan de hand van de gestelde deelvragen de hoofdvraag trachten te beantwoorden en daarmee tot een analyse en conclusie komen.

1. Theoretisch Kader – DEEL 1 *publieke & antropologische debatten*

1.1. Het debat rondom ‘*Tribe*’ in antropologisch journal ‘*Anthropology Today*’

Centraal in het antropologische debat met betrekking tot het Britse programma ‘*Tribe*’, waarin zelfbenoemd ‘ontdekker’ en ‘expeditieleider’ Bruce Parry op bezoek gaat bij ‘de meest afgelegen stammen ter wereld’, staat het artikel van antropologe Pat Caplan (2005), hetgeen een bijbehorende reeks aan reacties genereerde. In haar artikel stelt Caplan dat het programma door publiek en mediacommentatoren – en zelfs in serieuze Britse kranten als ‘*The Guardian*’ en ‘*The Independent*’ – wordt omschreven als antropologie (Caplan 2005: 3). Deze associatie is echter volgens haar onjuist – in de eerste plaats omdat Parry geen antropoloog is, maar een oud marinecommandant. Daarnaast ontbreekt er in het gepresenteerde materiaal een sociale en culturele context, wordt er niet gerefereerd aan bestaand antropologisch onderzoek over de regio, verblijft Parry slechts korte tijd ‘in het veld’ en heeft hij bovendien niet de benodigde taalkennis (ibid.: 4).

Hughes-Freeland deelt de mening van Caplan en stelt daarbij dat het programma, als een vorm van populaire massa entertainment, laat zien hoe antropologie juist níet beoefend moet worden (2006: 22-23).

Singer (2006) en Fish en Evershed (2006) houden er een iets genuanceerdere mening op na, daar zij stellen dat ‘*Tribe*’ meer gecentreerd is rond presentator Bruce Parry. Singer betoogt hierbij dat er ruimte is voor oprechte genegenheid, wederzijds respect en empathie met de gefilmde subjecten; ondanks eveneens uitgedragen oude stereotypen en een verwijzing naar de ‘nobeles wilde’ in het programma (2006: 24). Fish en Evershed stellen daarnaast dat het programma op deze wijze het proces van beginnend antropologisch veldwerk onthult (2006: 23). In die zin is ‘*Tribe*’ volgens hen antropologische televisie, als een ervaringsgericht en beeldend programma – in plaats van televisie óver antropologie, dat observationeel, beschrijvend en journalistiek is. Met de nadruk op het gevaarlijke proces van het opbouwen van kennis, deelt ‘*Tribe*’ meer met hedendaagse trends in reflexieve etnografie dan met de observationele etnografie van het verleden, zo stellen zij. In deze context is het programma een soort cultureel forum, waarin Parry en het publiek onderhandelen over de verschillen en overeenkomsten van een culturele ontmoeting (ibid.: 22). ‘*Tribe*’ is volgens Fish en Evershed op deze manier geen programma van antropologen over antropologie, maar eerder een antropologisch programma van het ‘volk’: een populair antropologisch programma.

Maar hoe kan het dat een dergelijk beeld, waarin ‘*Tribe*’ met antropologie geassocieerd wordt, de publieke perceptie vormt van de discipline en waarom lijkt het overeenkomstig zo moeilijk voor professionele antropologen om een publieke versie van hun vakgebied te creëren? Wat kan er daarnaast in de plaats worden gezet van het vanuit de antropologie sterk bekritiseerde programma (Caplan 2005: 3)? In navolging van deze door Caplan geponeerde vragen was er eveneens sprake van een bredere discussie omtrent het publieke imago van de antropologie.

In een antwoord op de laatstgenoemde vraag betoogt zowel Caplan, alsook Hughes-Freeland (2006) dat er genoeg goede etnografische films zijn die de plaats van ‘*Tribe*’ in zouden kunnen nemen (Caplan 2005: 7; Hughes-Freeland 2006: 22-23). Paradoxaal genoeg, zo stelt Caplan daarbij, zijn dergelijke etnografische films gegroeid in verfijning, maar zijn ze eveneens gedegradeerd tot vertoningen op gespecialiseerde festivals en in het klaslokaal (Caplan 2005: 3). Het is dan ook een lange tijd geleden sinds er enige antropologie op TV was; in de rustige jaren ’70 en ’80 met programma’s als de ‘*Disappearing World Series*’³ (ibid.: 3). Deze serie is volgens Rainbird (2006) een goed voorbeeld van een serieus antropologieprogramma (2006: 25).

Na het einde van deze serie in 1993, rees de vraag hoe antropologie op televisie er vanaf dan uit zou gaan zien: een vraag die tegenwoordig nog steeds geen antwoord kent (ibid.: 25). In het debat worden hiervoor echter wel verschillende suggesties gedaan.

Zo betoogt Hughes-Freeland dat antropologen zelf manieren moeten vinden om tot het publiek door te dringen, om antropologie de representatie te geven die het verdient (2006: 23) – een idee dat gedeeld wordt door Singer (2006: 24). In aanvulling hierop is het devies van Rainbird een vaststelling van duidelijke disciplinaire doelen en relevantie (2006: 25). Fish en Evershed zetten zich tenslotte af tegen het idee van Ruby (2000), die volgens hen stelt dat etnografische film het exclusieve domein moet zijn van antropologen die geïnteresseerd zijn in picturale etnografieën (Ruby 2000: 239, geciteerd door Fish & Evershed 2006: 23).

1.2. Het debat rondom *Groeten uit de Rimboe*, *Groeten Terug* en *Toast Kannibaal*

In Nederland ontstond, zo stellen Eindhoven et al. (2007), een vergelijkbaar debat omtrent het eerste seizoen van *Groeten uit de Rimboe* en *Groeten Terug* (2007: 7-8). Waar ‘*Tribe*’ echter volgens hen nog enigszins de smaak heeft van een op wetenschap gebaseerd entertainmentprogramma, volgen deze Nederlandse programma’s ongegeneerd in de voetsporen van *Big Brother* en emotioneel geladen reality-tv (ibid.: 8-9).

In hun artikel vatten Eindhoven et al. het debat in Nederland samen, waarbij zij een aantal kernargumenten destilleren. Allereerst onderscheiden zij de beschuldiging van het exploiteren van ‘exotische’ mensen, voornamelijk vanuit financieel opzicht. Terwijl onder antropologen de opvatting heerst dat onderzoekdeelnemers een eerlijke beloning terug moeten kunnen verwachten, die de geboden diensten en informatie reflecteert, blijft het beleid van commerciële televisiebedrijven onduidelijk (ibid.: 9). Een tweede argument vormt de incomplete en eenzijdige representatie van de zogenoemde ‘geïsoleerde stammen’ in de programma’s – deze ‘stammen’ zijn in werkelijkheid niet dusdanig geïsoleerd, leven in moderne natiestaten en hebben eerder contact gehad met ‘de buitenwereld’ (ibid.: 9). Ten derde werd gesteld dat de programma’s ethnocentrisch zijn en de

³ Deze serie was een grote antropologische filmserie, gericht op televisie in plaats van het klaslokaal (Loizos 1980: 573-594).

veronderstelling van westerse culturele superioriteit in contrast met hedendaags ‘primitivisme’ benadrukken. Daarnaast zouden de programma’s de ethische normen die antropologen als heilig beschouwen – bijvoorbeeld onopvallend gedrag van bezoekers en respect voor lokale normen-schenden (ibid.: 9).

Evenzeer werd er in de discussie betoogd dat het brengen van deze ‘geïsoleerde stammen’ naar de ‘moderne samenleving’ zou leiden tot allerlei trauma: de cultuurschok zou enorm zijn (ibid.: 9). Dit argument benadrukt volgens Ceuppens (2007) juist weer het beeld van ‘primitief’ versus ‘modern’ of ‘beschaafd’: hier wordt immers de suggestie gewekt dat de ‘inheemsen’, in contrast met wat zij de ‘weerbaardere, complexere psychologie’ van de Westerlingen noemt, een betrekkelijk klein incasseringsvermogen hebben (2007: 260).

De nadruk in deze programma’s ligt dan ook, zoals antropoloog Van de Port (2006) binnen het geschetste debat in Nederland stelde, op een geschept beeld van de ‘primitieveling’ enerzijds en de verheerlijking van de ‘nobele wilde’ als de belichaming van ‘authentieke, ongerepte menselijkheid’ anderzijds (2006: 2).

Net als in het Britse debat kwam ook in Nederland en Vlaanderen de bredere discussie over het imago van antropologie aan de orde. Eindhoven et al. verwijzen hierbij naar vroeger tijden, waarin de getrainde antropoloog de ‘exotische Ander’ ontmoette in wat zij een ‘avontuurlijke wolk van geheimzinnigheid’ noemen. Nu zien zij dit ‘heilige’ territorium van de antropoloog in gevaar gebracht door ‘indringers’; met als gevolg dat antropologen zich realiseren dat ze toch niet zo bijzonder zijn (2007: 8-12).

Het entertainmentgehalte van hedendaagse reality-televisie met ‘geïsoleerde’ en exotische inheemse volkeren en de serieuze wetenschappelijke terreinen van de Nederlandse antropologie lijken, in hun woorden, onverenigbaar. Op financieel gebied kunnen zij immers niet concurreren met dergelijke programma’s en daarnaast bestaat er op basis van morele gronden een grote onwil om aan dergelijke producties van ‘pulp antropologie’ mee te werken. Maar, zo stellen Eindhoven et al. tenslotte: in plaats van het woest veroordelen van deze programma’s, zouden antropologen er goed aan doen om hun positie in de wetenschap en Nederlandse samenleving te heroverwegen (ibid.: 12). Ook Ceuppens deelt deze mening: volgens haar moeten antropologen niet in hun ‘ivoren toren’ blijven zitten en niet nalaten hun morele plicht te doen, anders “hebben we niet het recht mensen uit de amusementswereld met het vingertje te wijzen” (2007: 268).

1.3. Bijdrage van Kraak (2010) in deze debatten

De eerder al kort genoemde Marijn Kraak, wiens onderzoek naar beeldvorming rond *Groeten uit de Rimboe* en *Groeten Terug* ik later uitgebreider zal bespreken, plaatst zich op basis van haar bevindingen eveneens in het Nederlandse debat betreffende deze programma’s en beschrijft

evenzeer het Britse debat omtrent ‘*Tribe*’.

Zij stelt in relatie tot het artikel van Eindhoven et al. (2007) dat zij aan een aantal zaken voorbijgaan (Kraak 2010: 116). Zo zien zij, aldus Kraak, over het hoofd dat de complexiteit van antropologisch onderzoek dikwijls niet valt samen te vatten in ‘*oneliners*’ die de media verlangen (ibid.: 116).

Daarnaast gaan ze voorbij aan het feit dat er vanuit het publieke debat weinig aandacht wordt besteed aan antropologisch onderzoek, evenals het weinige geld dat in de antropologische discipline wordt geïnvesteerd (ibid.: 116). Ze besteden daarnaast aandacht aan het entertainmentgehalte van de programma’s, maar gaan niet in op het gegeven dat “kijken naar een schaatsend ‘stamlid’ voor de gemiddelde kijker wellicht eenvoudiger te verteren lijkt, dan een confronterende en meer gecompliceerde culturele context die een antropoloog probeert weer te geven”, zo stelt Kraak (ibid.: 117).

2. Theoretisch Kader – DEEL 2 *Documentaire theorie*

2.1. Conceptualisering – Relevante begrippen binnen de documentaire

Geconstrueerd als genre binnen het gebied van non-fictionele representaties, bevindt zich de documentaire(-representatie) – een genre dat ten grondslag ligt aan de etnografische film, alsook populaire ‘*factual*’ entertainment en daarbij behorend reality-televisie, daar deze hier weer sub-genres van vormen (Beattie 2004: 1–2). Voorafgaand aan de beschrijving van reality-tv en etnografische film als dergelijke documentaire-genres, zal ik allereerst een aantal concepten binnen dit gebied van de documentaire toelichten, die gerelateerd zijn aan de genoemde hoofdvraag.

2.1.1. Representatie

Binnen het omvattende veld van film, – televisie, – media- en documentaire studies vormt ‘representatie’ (*representation*) een sleutelbegrip, daar dit hoofdzakelijk bestaat uit media ‘taal’ – de conventies die worden gebruikt om de wereld aan het publiek te representeren (Lacey 1998: 131). Het begrip ‘representatie’ bestaat in veel verschillende vormen. Het kan bijvoorbeeld bestaan in materiële producties, alsook prestaties en simulaties (Emelobe 2012: 211). Evenzeer kan de term verscheidene vormen van populaire cultuur beslaan, zoals foto’s, schilderijen, advertenties, film en televisie (ibid.: 211). Het begrip kent daarnaast een semiotische betekenis: ‘iets’ staat immers voor ‘iets anders’. In die zin zijn representaties nooit volledig neutraal, maar vormen ze echter een bepaalde constructie (ibid.: 211–212).

In deze constructie kunnen evenzeer bepaalde machtsrelaties een rol spelen. Zo kan een representatie gezien worden als een handeling van het vermelden of stellen van feiten met als doel de acties van anderen te beïnvloeden (ibid.: 211). Literatuur, film en andere vormen van

representatie kunnen in dit kader functioneren als belangrijk medium om verandering en ontwikkeling te bewerkstelligen (ibid.: 214).

2.1.2. Documentaire (-representatie), documentaire realisme, realiteit

In algemene zin baseert de documentairemaker zich op de realiteit – de wereld van sociale en historische beleving – om een bepaalde beschrijving van levensgebeurtenissen te construeren (ibid.: 1; Bignell 2004: 190, 320). Hierbij ligt de nadruk op construeren: een documentaire vormt immers geen afspiegeling van de werkelijkheid, maar een interpretatie hiervan (Beattie 2004: 10). Er bestaat hierbij een complexe relatie van representatie, realiteit en waarheid. Een documentaire claimt immers impliciet de waarheid te representeren – of het nu gebeurtenissen en kwesties nauwkeurig vertegenwoordigt, of beweert dat de desbetreffende subjecten in het werk ‘echte mensen’ zijn (ibid.: 10). Deze ‘echtheid’ wordt dikwijls uitgedrukt met de term ‘authentiek’ – een westers ‘kwaliteitskenmerk’ wat eveneens een constructie vormt (Handler 1986: 2).

Camera’s bemiddelen in deze context de werkelijkheid door deze te vertegenwoordigen. Dergelijke bemiddeling is echter onderhevig aan menselijke interventies: het ‘ruwe’ filmmateriaal is gefilmd volgens bepaalde codes en conventies en wordt vervolgens verder gemanipuleerd in het montageproces (Lacey 1998: 221; Beattie 2004: 13). Dergelijke veelvoudige vervormingen wijzen volgens Beattie (2004) naar de diverse ‘werkelijkheden’ die de documentaire beslaat: ‘*putative reality*’ (de wereld zoals deze wordt begrepen te bestaan zonder de indringing van de camera), zogenoemde ‘*profilmic reality*’ (de wereld voor de camera) en de realiteit die getoond wordt in de film of het programma (‘*filmic reality*’) (Corner 1996: 21; geciteerd in Beattie 2004: 14).

Deze realiteit – of realiteitsvormen – worden, net als representaties, binnen het genoemde academische veld beschouwd als zijnde een constructie (Ruby 2000: 201).

Een andere dikwijls gebruikte term binnen dit veld – evenzeer sterk aan dit gegeven gerelateerd – is het begrip ‘(documentaire-)realisme’ (‘*realism*’) – een term die kan worden gedefinieerd als ‘het streven van representaties om de realiteit eerlijk en precies te reproduceren, alsook de manieren waarop dit wordt bewerkstelligd’ (Bignell 2004: 326, 190).

In het doorlopen van genoemde niveaus van menselijke interventie worden documentaire manipulatie en interpretatie van de werkelijkheid aldus uitgedrukt door middel van stijlen in representatie, conventies en vormen van argument en narratief die samenwerken om een realistische representatie van de sociaalhistorische wereld te produceren (Beattie 2004: 14). Ik zal nu meer genre-specifiek een aantal van dergelijke conventies schetsen binnen etnografische film en reality-tv.

2.2. Etnografische film- en documentaire

2.2.1. *'Savage Anthropology' en het ontstaan van de documentaire en etnografische film*

In 1922 introduceerde Robert J. Flaherty zijn film *'Nanook of the North'* – een film over het leven van Eskimo Nanook (Flaherty 1922). Met dit werk maakte hij zichzelf een van de voorvaderen van de documentaire, alsook van de etnografische film (Beattie 2004: 1; Rouch in: Hockings 2003: 217; Rouch 1973: 3; Ruby 2000: 67). Flaherty vormde dan ook een van de voornaamste beginpunten van *'savage anthropology'* of *'savage ethnography'*, wat ook wel 'een laatste reddingsoperatie' voor het bewaren en conserveren van 'verdwijnende culturen' wordt genoemd (Beattie 2004: 48; Ruby 2000: 10).

Antropologie valt daarbij kortweg te definiëren als 'een vergelijkende studie van cultureel en sociaal leven' – met als belangrijkste methode 'participerende observatie', hetgeen bestaat uit langdurig veldwerk in een specifieke omgeving (Eriksen 2010: 198).

Etnografie 'bekrachtigt' daarnaast, in de woorden van Beattie (2004), een bepaald onderscheid tussen diegenen die verantwoordelijk zijn voor de productie en consumptie van etnografische verslagen of beschrijvingen en de subjecten van etnografie die een andere verhouding tegenover de etnograaf en de lezer betrekken (2004: 45). Deze westerse dichotomie – te reduceren tot 'Wij' (de observeerder) en 'Zij' (de geobserveerde) – construeert het etnografisch subject als 'Ander', een term die wordt toegepast om mensen te benoemen die anders zijn dan 'De Zelf', ofwel in termen van 'ras', gender, seksualiteit, etniciteit, tijd of plaats. De traditie van etnografische film, net als etnografie zelf, is sterk doorspekt met deze dichotomie en de daaraan gerelateerde differentiële machtsrelaties (ibid.: 45), voortkomend uit het koloniale tijdperk (Kloos 1995: 11-12; 97-98). Onder andere het einde van deze tijd en de Vietnamoorlog had ten gevolge dat academici op kritische wijze de heersende aannames van hun vak gingen onderzoeken en afstand namen van wat werd gezien als deze minder nobele geschiedenis van betrokkenheid met deze 'exotische Ander' (Ruby 2000: 4).

2.2.2. *Definitie etnografische film?*

Etnografische film is een zeer verwarrende vorm van cinema, daar deze eenvoudige categorisatie te boven lijkt te gaan – wat eindeloze debatten over haar maatstaven veroorzaakt (Ruby 2008: 2; Ruby 2000: 2-3). In 1974 schreef Heider al: "Het is waarschijnlijk het beste om niet te proberen om etnografische films te definiëren. In de breedste zin zijn de meeste films etnografisch, wanneer we ervan uitgaan dat 'etnografisch' 'over mensen' betekent" (Heider geciteerd in Ruby 2008: 3).

De functies van etnografische film waren initieel ruwweg verdeeld onder drie genres: culturele documentaire voor etnografisch onderzoek, antropologische film voor onderwijs en culturele dramafilm voor publieke consumptie en winst. Deze diversiteit heeft de focus verder verward (Collier 1988 in: Rollwagen 1992: 85; Pink 2001: 97-98). Daarnaast komt veel verwarring voort uit

een incomplete kennis van de geschiedenis van de ontwikkeling ervan (ibid.: 89).

Bij de woordcombinatie ‘antropologie en film’ denken veel mensen aan de zogenaamde etnografische films over ‘exotische’ mensen – films die worden vertoond in klaslokalen, op publieke televisie en op ‘Discovery Channel’, zoals de genoemde ‘*Nanook of the North*’, maar ook werken als ‘*The Axe Fight*’ van Timothy Asch (1971) – fundamentele werken die de essentie van het genre voor verschillende generaties hebben gepresenteerd (MacDougall 2006: 2). Asch en Asch (1988) definiëren etnografische film als een film van ongeïmproviseerd en ‘*unscripted*’ menselijk gedrag. Antropologische film zien zij daarnaast als een film die antropologen nuttig vinden – hetzij voor analyse of als medium om gegevens of onderzoeksresultaten te presenteren (1988: 165).

Volgens Ruby (2000) zijn de etnografische film en documentaire film, zoals deze algemeen worden beoefend, echter slechts marginaal verbonden met antropologie (2000: 2). Weinig antropologische films zijn, in zijn woorden, gemaakt in samenwerking met antropologen en films waar wel antropologen bij betrokken waren, volgden de conventies van het eerder in de conceptualisering genoemde ‘*documentary realism*’ zonder duidelijke afweging van de correctheid van deze conventies (ibid.: 2-3). Hij pleit dan ook voor wat hij een ‘antropologisch cinema’ noemt: niet documentaires over ‘antropologische’ onderwerpen, maar films ontworpen door antropologen om antropologische inzichten over te brengen, in publiek-specifieke uitvoeringen (Ruby 2000: 1, 239-279).

2.2.3. Een aantal conventies in etnografische film- en documentaire

In relatie tot het eerder beschreven koloniale tijdperk zijn er, gezien de omschakeling in macht en bewustzijn in een postkoloniale en postmoderne wereld (Borghs 2002), zoals Fish en Evershed (2006) al noemden, grofweg twee documentaire stijlen te onderscheiden die met name toegepast werden en worden in etnografische film: een observationele stijl in het verleden en een hedendaagse reflexieve stijl (2006: 22). Tot de jaren 1970 was de etnografische film, net als de documentaire, slecht getheoretiseerd en geanalyseerd. Omdat werd aangenomen dat documentairemakers zouden moeten streven naar objectiviteit, was er geen noodzaak van enige andere theoretische verfraaiing. Het doel van de filmmaker was om objectief – zonder manipulatie – de werkelijkheid vast te leggen voor de camera (Ruby 2000: 3; Pink 2001: 97-99). Rond 1970 ontstonden er echter andere stijlen – bijvoorbeeld creatieve en expressieve film, die meer loslieten van de notie van realisme (Pink 2001: 97).

De genoemde observationele en reflexieve stijl vallen te scharen onder de stijlen of modi van documentaire representatie van Bill Nichols, een Amerikaanse filmcriticus en theoreticus bekend door zijn extensieve werk aangaande theorieën betreffende documentairefilm⁴. Hij onderscheidt zes verschillende stijlen van documentaire representatie die op een bepaalde manier functioneren als

⁴ Zie onder andere <http://www.linkedin.com/pub/bill-nichols/10/2b7/759> voor een overzicht van zijn werk.

sub-genres van de documentairefilm zelf.

De observationele stijl – ook wel ‘vlieg op de muur’ (*fly on the wall*) genoemd – wordt hierbij het beste geïllustreerd door de ‘*Cinéma vérité*’ of ‘*Direct Cinema*’ bewegingen die opkwamen aan het eind van de jaren ’50 en de vroege jaren ’60. De stijl poogt zo nauwkeurig mogelijk de objectieve realiteit te omvatten, met de filmmaker als neutrale observeerder. Vanuit dit idee bezien, wordt niets geënceneerd voor de camera, beweegt de camera mee en tracht de actie bij te houden – hetgeen geregeld resulteert in ruwe, wankelende en vaak amateuristisch uitziende beelden (Nichols 2001: 109–115).

De reflexieve stijl erkent de geconstrueerde aard van de documentaire en laat dit ook duidelijk doorschemeren. De modus tracht aan mensen over te brengen dat het niet noodzakelijkerwijs de ‘waarheid’ is maar eerder een reconstructie hiervan – ‘een’ waarheid, niet ‘de’ waarheid. Hierbij worden de diverse trucs en kunstgrepen binnen het montage- of ‘*edit*’ proces blootgelegd. Reflexieve documentaires vragen aldus de documentaire te zien voor wat het is – een constructie van representatie – in plaats van door de documentaires de achterliggende wereld te bekijken (ibid.: 125–130).

Aan het voorfront van een dergelijke reflexieve stijl binnen de antropologie en etnografische film stond Jean Rouch (Borghs 2002; Ruby 2000: 12–13, 169–171; MacDougall 2006: 251–255). Daarnaast was hij een pionier bij de ontwikkeling van ‘*shared anthropology*’ – een vorm van antropologie waarbij degenen vóór de camera de macht deelden met de regisseur (Stoller 1992 in Ruby 2000: 30).

2.3. Reality televisie

2.3.1. Definiëring van het genre

Het begrip ‘reality televisie’ (ook wel: ‘*factual entertainment*’) bestaat volgens academici uit een zeer losse groepering van programma’s (Bagdasarov et al 2010: 301) en wordt dienovereenkomstig op uiteenlopende wijze beschreven en ingedeeld (Biltreyst et al. 2000: 41). Terwijl er min of meer overeenstemming bestaat in ideeën over welke programma’s onder deze noemer te plaatsen zijn, blijkt het echter moeilijk om een eenduidige en algemene definitie te formuleren die het gehele scala aan bijbehorende programma’s omvat. Reality-tv vormt als concept dan ook een containerbegrip en overkoepelende term voor verscheidene sub-genres en formats (Baruh 2009: 190; Beck et al. 2012: 5; Nabi 2007: 372; Biltreyst et al. 2000: 41).

In essentie worden reality-tv programma’s gekenmerkt als televisieformats die ‘gewone’ mensen portretteren in ‘*unscripted*’ actie en interactie in alledaagse situaties (o.a.: Nabi 2007: 373; Beck et al. 2012: 6). Volgens Nabi (2003) valt het genre daarnaast algemeen te definiëren als “programma’s die ‘echte mensen’ filmen terwijl zij bepaalde levensgebeurtenissen meemaken; op slinkse wijze of anderszins zoals deze zich voordoen” (Nabi et al. 2003: 304 in: Nabi 2007: 372).

Reality-tv cultiveert daarnaast een mengelmoes van eerdere vormen van televisie, zoals de spelshow, documentaire, soapserie en amateur video (Deery 2004: 4; Beck et al. 2012: 7). Daarbij overtreft reality-tv de grenzen van de klassieke televisiegenres door middel van documentaire elementen, waarin informatie en entertainment enerzijds en realiteit en fictie anderzijds worden samengevoegd (Kruger 2010: 158 in: Beck et al. 2012: 6). Reality shows verschillen hierin van klassieke documentaires met betrekking tot hun voornaamste doel, daar de nadruk ligt op entertainment en vermaak – hetgeen leidt tot min of meer geënceneerde of kunstmatige omgevingen (Corner 2009: 48-50 in: Beck et al. 2012: 6).

Evenzeer maken reality programma's een sterke aanspraak op een bepaalde vorm van realisme, die wordt ondersteund door de stijl waarin dergelijke programma's meestal worden gefilmd – een stijl die duidelijk is ontstaan uit de eerder genoemde observationele documentairestijl, die dienovereenkomstig juist sterk claimt de waarheid te onthullen (Sparks 2007). Ook ligt hier een fixatie op 'authentieke' persoonlijkheden, situaties, problemen en verhaallijnen en is er in die zin niet alleen sprake van een realiteitsclaim, maar tevens van een authenticiteitsclaim. Waar programmamakers overeenkomstig echter beweren de 'werkelijkheid' te verbeelden, worden de plots van reality-gebaseerde formats beïnvloed door het bewustzijn van de deelnemers die weten dat zij gefilmd worden en door de noodzaak voor de producenten om de gefilmde beelden in te korten tot de lengte van een televisie uitzending (Ganz-Blättler 2005: 27 in: Beck et al. 2012: 6). Het label 'reality tv' roept dan ook de vraag op: 'Hoe echt is dat wat we zien?' Het antwoord op deze vraag luidt, aldus Sparks (2007): 'helemaal niet'.

Het genre, als wereldwijd populair fenomeen, genereert dikwijls veel kritiek en publieke discussies, maar speelt hier ook handig op in: de producenten leggen de nadruk op morele en dramatische controverses, omdat deze de belangstelling van het publiek vergroten. Gecombineerd met dramatisering, stereotypering, focus op emoties en intieme details is een berekend doorbreken van taboes dan ook een van de typerende strategieën van reality-tv producenten geworden (Klaus en Lücke 2003: 208 in: Beck et al. 2012: 6).

2.3.2. 'Big Brother' en het 'nieuwe' reality-tv

Televisieformats die 'gewone' mensen portretteren zijn bijna net zo oud als de televisie zelf (Beck et al. 2012: 6). Aan het eind van de jaren negentig zag de televisiewereld echter de doorbraak van een nieuw soort 'feitelijke' entertainment: formats als '*Big Brother*' werden een groot succes en vormden vervolgens het prototype van een nieuw soort reality-tv (Beck et al. 2012: 4). Dit programma bracht nieuwe vragen en debatten met zich mee. Zo werd er gesteld dat het programma een verdere 'vervlakking' van cultuur presenteert (Hill & Palmer 2002: 251). Ook rees met dit programma de vraag omtrent categorisering: '*Big Brother*' kan immers gezien worden als een documentaire, maar

bijvoorbeeld ook als sociaal, -psychologisch, - en antropologisch experiment (ibid.: 251-252; Andrejevic 2004: 65-66).

2.3.3. *Interculturele reality-tv en het format van 'Ticket to the Tribes' (Toast Kannibaal)*

Volgens Kuppens en Mast (2012) is er de afgelopen 10 jaar een intensivering en overvloed geweest van populaire representaties van de culturele 'Ander' of het 'exotische' in populaire 'factual' televisie, vaak in de vorm van een op diverse wijzen vooropgezette interculturele ontmoeting. Zij benoemen dergelijke programma's tot '*intercultural reality programmes*', als subgenre van reality-tv (2012: 799-800). Het al eerder genoemde Britse programma '*Tribe*' en het Vlaamse *Toast Kannibaal* zijn hier voorbeelden van (ibid.: 800). Deze programma's draaien daarbij, zo stellen Kuppens en Mast, om het verkrijgen van een zo groot mogelijke cultuurschok bij de deelnemers (ibid.: 802-806).

Meer specifiek toegespitst op het format van *Toast Kannibaal* ('*Ticket to the Tribes*') ligt het genereren van deze cultuurschok ten grondslag aan een aantal centrale aspecten: (1) de selectie van de families; (2) de selectie van de 'stammen'; (3) de koppeling van de 'stammen' aan de gezinnen; (4) de instructies die worden gegeven aan de stammen en (5) de algemene verhaallijn van het programma. Al deze elementen hebben dienovereenkomstig ten doel cultuurverschillen te vergroten (ibid.: 805-806). Het idee van de cultuurschok wordt dan ook vaak al duidelijk in de eerste aflevering van een programma binnen dit format, waarin de families aan de kijker worden voorgesteld als bestaande uit individuen en de 'stammen' daarentegen worden voorgesteld als homogeen geheel (ibid.: 810).

Interculturele reality-programma's bouwen daarnaast voort op een postkoloniale '*exoticization*' van de culturele 'Ander': niet-westerse volkeren worden onder andere gerepresenteerd als zijnde 'primitief', 'wild' en 'authentiek' - waar westerlingen worden gerepresenteerd als exact het tegenovergestelde.

Bovendien wordt dit vermeende 'primitivisme' van de 'stammen' dikwijls geromantiseerd. De 'stammen' representeren een universele 'andersheid', waarnaar de westerse gezinnen een bepaald verlangen koesteren. De 'stammen' worden in de eerste plaats gewaardeerd om wat ze 'niet' zijn (westers, modern en ontwikkeld) en fungeren voornamelijk als een 'spiegel' die het mogelijk maakt, voor zowel de families als de kijker, om te reflecteren op hun eigen cultuur en levenswijze (ibid.: 809-811).

De serie wordt doorgaans afgesloten met de westerse gezinnen die 'terugkeren naar de beschaving', en worden beloond voor hun beslommingen met een verblijf in een luxe vakantieoord, waar zij terugkijken op hun ervaringen (ibid.: 801).

2.4. Deelvragen

In de volgende drie hoofdstukken zal vervolgens de empirie aan bod komen. Om de daarin behandelde specifieke casestudy van de Ovahimba te kunnen relateren aan de besproken theorieën

en debatten in dit hoofdstuk en dienovereenkomstig een stapje dichterbij te komen bij beantwoording van de hoofdvraag, destilleer ik hierbij de volgende deelvragen:

- (1) 'Hoe valt de representatie van de Ovahimba in *Groeten uit de Rimboe* en *Groeten Terug* te verbinden aan de in het theoretisch kader aangehaalde kenmerken en conventies van reality-tv?'
- (2) 'Hoe valt de representatie van de Ovahimba in het etnografische (film)project '*The Ovahimba Years*' te verbinden aan de in het theoretisch kader aangehaalde kenmerken en conventies van etnografische film?'

3. “*We go where the cattle go*” – Ovahimba in beeld

“Kaoko – where herders eke out a living from a natural environment that to visitors seems to yield nothing, and do it well. Where the soil is poor, the rainfall is sparse and erratic, where water is scarce and water holes are far apart, where long spells of drought are common. These herders are often referred to as ‘nomads’ – ‘the nomads of Namibia’.”

[Hvidsten in: Miescher & Henrichsen 2000: 96).

Voorafgaand aan de volgende twee hoofdstukken, waarin ik twee verschillende representaties van de Ovahimba⁵ zal beschrijven, probeer ik met dit hoofdstuk allereerst een korte en beknopte beschouwing te geven van de huidige leefsituatie van de Ovahimba, om zo een introductie annex bredere sociale context voor de volgende hoofdstukken te bieden. Hiervoor zal ik mij richten op twee centrale punten: een beschrijving van de levenswijze en leefomgeving, evenals een bondige beschouwing van (visuele) representaties van de Ovahimba.

3.1. Bevolkingsgroep, leefomgeving en levenswijze – een grove schets

Ruwweg zijn er zo’n vijftienduizend tot twintigduizend mensen in Noordwest Namibië en ongeveer tienduizend mensen in Zuidwest Angola die zichzelf Ovahimba noemen (Bollig & Heineman 2002: 269; Van Wolputte 2003: 31). Het aanwijzen van een specifieke groep als zijnde ‘de Himba’ is echter problematisch te noemen, daar dergelijke categorisering etnische opinies niet onderstreept. Er zijn immers veel aanverwante etnische groepen die in hetzelfde gebied leven (Bollig & Heineman 2002: 269; Miescher & Henrichsen 239-247; Sherman 2012).

Dit leefgebied wordt gevormd door een landschap van dor struikgewas, dun beboste heuvels en vruchtbare grond aan de oevers van de Kunene rivier in Namibië en Angola (Crandall 2000: 1; Van Wolputte 2003: 27). De Ovahimba wonen verdeeld in cirkelvormige dorpen, die verspreid liggen over het bergachtige landschap. Deze dorpen, die dienstdoen als woonplaats, maar ook als vee-post, zijn meestal gecentreerd rondom een kleine familie: een man, zijn vrouw of vrouwen, hun kinderen en hun vee (Van Wolputte 2003: 31). Dit vee vervult dan ook een centrale plaats in hun wereldbeeld, daar de meeste Ovahimba immers gespecialiseerde en nomadische, of semi-nomadische, vee houders- en fokkers zijn. Ze leven door middel van hun erfgoed en hun kudden, of in hun woorden: “*We go where the cattle go*” (ibid.: 27-32). Ze verplaatsen hun vee al naar gelang veranderingen in klimaat en seizoen (Brody 2002 in: Champion & Shields 2002: 7-8). Ondanks de schijnbare hardheid van hun omgeving, kunnen ze op deze manier echter goed leven, zo stelt Brody

⁵ Veelal wordt aan de Ovahimba gerefereerd met de term ‘Himba’. Volgens Kraak (2010) en Sherman (2012) betekent deze term echter feitelijk niets zonder het voorvoegsel ‘Ova’ (meervoud) of ‘Omu’ (enkelvoud). Ik zal dan ook de schrijfwijze van Kraak en Sherman hanteren.

(ibid.: 7-8).

Aan de andere kant vormt de regio Kaokoland in de woorden van Maundu (2000), ondanks ontwikkelingen zoals de introductie van mobiele scholen voor Himba kinderen, de bouw van meerdere huizen en het stichten van diverse onderwijscentra, een van de meest gemarginaliseerde en verwaarloosde gebieden met betrekking tot ontwikkeling (Maundu in: Miescher & Henrichsen 2000: 92).

In discussies over dergelijke ontwikkeling staan voor de Ovahimba verschillende spanningen centraal. Vanuit een westers denkbeeld worden de Ovahimba dikwijls gezien als arm, vanwege hun relatief simpele technologieën en hun 'primitieve' voorkomen – een voorkomen dat voor veel mensen, bijvoorbeeld toeristen, juist zo interessant is. Dit beeld heeft volgens Brody (2002) twee belangrijke consequenties. Enerzijds ontstaat er, vanuit een westers perspectief, het idee dat de Ovahimba ontwikkeling nodig hebben omdat ze arm zijn; anderzijds zijn de Ovahimba zelf gaan geloven dat ze arm zijn, daar zij meer gebrand raken op het bezit van 'moderne' goederen en diensten (Brody 2002 in: Champion & Shields 2002: 8).

Daarnaast is de materiële cultuur van de Ovahimba aan het veranderen als gevolg van dergelijke ontwikkelingsprocessen en een versnelling van het 'verwesteringsproces' (Sherman 2012). Ongeacht welke keuzes zij dan ook zullen maken of welke door 'vooruitgang' en ontwikkeling hen zal worden opgelegd – hun cultuur zal de komende jaren grote veranderingen ondergaan (Sherman 2012).

3.2. (Visuele) representaties

De Ovahimba zijn al ruim een eeuw onderwerp van koloniserende en globaliserende en vooral toeristische camera's. Ook waren ze (en zijn nog steeds) een dankbaar onderwerp van onderzoekers, waaronder antropologen (Sherman 2012; Hvidsten in: Miescher & Henrichsen 2000: 96). In de woorden van Gordon (2000) kan in dit kader zelfs worden gesproken van een '*Himbanization*' van antropologisch onderzoek in naoorlogs Namibië (Hvidsten in: Miescher & Henrichsen 2000: 96; Bollig & Heinemann 2002: 269). Door de jaren heen zijn de Himba gepresenteerd door de westerse wereld als geïsoleerde, op levensonderhoud georiënteerde, wilde schoonheden, polygame patriarchen en hardnekkige woestijnbewoners. Daarnaast zijn tijdloosheid en marginaliteit in het oog vallende onderwerpen van dergelijke visuele presentaties (Bollig & Heinemann 2002: 267).

Kangumu (2000) onderscheidt hierin een bepaalde 'toeristische blik' ('*tourist gaze*'), waarin de Himba worden gepresenteerd als gestereotypeerde en gemythologiseerde 'primitievelingen' (Kangumu in: Miescher & Henrichsen 2000: 130). Hun tradities en culturen worden geportretteerd als statisch en onbeweeglijk. Hun 'uniekheid' wordt geconstrueerd als 'cultureel verschil', hetgeen toeristen zou moeten aantrekken (ibid.: 130).

De Ovahimba komen daarnaast op bepaalde punten samen om op toeristen te wachten om foto's te maken in hun vermeende 'traditionele' setting. Dit leidt tot de kwestie van '*staged authenticity*'.

Lokale mensen kunnen zich voorbereiden op dergelijke ontmoetingen met toeristen, terwijl hun thuis wellicht compleet anders is. Het lijkt alsof de Ovahimba zichzelf aan de ene kant in een bepaalde museumsetting plaatsen, waarbij zij een onbewogen beeld van zichzelf creëren (ibid.:131). Aan de andere kant zullen de Himba niet toestaan dat er een foto van hen gemaakt wordt, zonder dat er eerst betaald is. Ze zijn in die zin dan ook al deel van de toeristische geldeconomie geworden (ibid.: 131-132).

In de afgelopen twintig jaar hebben plannen van de overheid in Namibië voor het bouwen van een dam bij de watervallen van Epupa, met als doel om elektriciteitstekorten in de toekomst te vermijden, de nodige controversie opgeleverd. De bouw van deze dam zal immers overstromingen in het omringende gebied veroorzaken, waardoor Ovahimba weiden, graven van voorouders en delen van wat zij als heilig land beschouwen, verdwijnen (Sherman 2012). Opvallend daarbij is dat de status van de Himba als ‘primitief’, ‘onaangetast’ natuurvolk, hen helpt om internationaal hulp te verkrijgen van verschillende groepen voor inheemse mensenrechten, in hun strijd tegen deze plannen (Bollig & Heinemann 2002: 268-269).

4. Representatie van Ovahimba in *Groeten uit de Rimboe* en *Groeten Terug*

“Ik wil jullie bedanken dat wij met z’n vieren dit hebben mee mogen maken. (...) We hebben alle respect voor jullie en hoe jullie leven. We hebben zoveel mogelijk met jullie proberen mee te gaan; het spijt ons dat we niet met alles mee hebben kunnen doen – maar wat we hebben gedaan, zullen we nooit meer vergeten. (...) We hebben onze grenzen verlegd.” [Hans Massing in *Groeten uit de Rimboe*, 2005]⁶

Met deze woorden nam Hans Massing afscheid van de Himba ‘stam’ in Kaokoland, Namibië. Het gezin Massing – een Haagse familie uit Nootdorp bestaande uit Hans (34), zijn vrouw Monique (36) en hun kinderen Hans Jr. (16) en Rachel (12) – verbleef in het kader van het SBS 6 programma *Groeten uit de Rimboe* drie weken lang bij leden van deze bevolkingsgroep, die volgens de commentator ‘een van de laatst overgebleven authentieke stammen in Afrika en Azië’ vormt.

Samen met de familie Rentier uit Hilversum (die op bezoek ging bij de Mentawai in Indonesië) en de Vlaamse familie Bierkens (die bij de Tamberma in Togo, Afrika, logeerde)⁷, vulde de familie Massing het eerste seizoen van dit reality-tvprogramma in 2005. Ook in het daarop aansluitende vervolg *Groeten Terug* is de familie Massing te zien, als zij de eerder door hen bezochte Himba-leden ontvangen in hun huis in Nootdorp.

Het gezin Massing en de Ovahimba-leden staan centraal in het eerder genoemde onderzoek van Marijn Kraak, dat zij beschrijft in haar boek ‘Groeten uit de Rimboe? Een onderzoek naar de realitysoaps *Groeten uit de Rimboe* en *Groeten Terug*’ (2010). In dit hoofdstuk zal ik mij richten op de representatie van ‘de’ Ovahimba in deze twee SBS 6-programma’s. Hiervoor zal ik het onderzoek van Kraak en de bijbehorende bevindingen beschrijven. Daarnaast zal ik hierbij eveneens gebruik maken van materiaal van de SBS 6 DVD box (2006)⁸ en een aantal krant- en websiteartikelen die te plaatsen zijn binnen het eerder beschreven publieke debat in Nederland.

4.1. “Zo krijg je nooit meer hangtieten” – Inleiding tot het onderzoek van Kraak (2010)

Een specifiek fragment uit *Groeten uit de Rimboe*, waarin de eerder genoemde Monique Massing een beha van de hand poogt te doen aan een van de Ovahimba vrouwen met de woorden “zo krijg je

⁶ Zie DVD SBS 6 (2006), laatste aflevering van *Groeten uit de Rimboe* (2005).

⁷ Zoals al eerder gesteld in de inleiding, werd deze familie initieel gefilmd voor het Vlaamse programma *Toast Kannibaal*, maar werden de beelden daarvan later ook in Nederland uitgezonden in *Groeten uit de Rimboe*.

⁸ Deze DVD box bestaat uit drie dvd’s met daarop de eerste en laatste aflevering van het eerste seizoen van *Groeten uit de Rimboe* en alle acht afleveringen van de bijbehorende vervolgserie *Groeten Terug*. Ook is er aan deze dvd’s bonusmateriaal toegevoegd.

nooit meer hangtieten”, vormde voor antropologe Marijn Kraak de eerste kennismaking met het programma. Het resulteerde voor haar in een pessimistische verontwaardiging, maar ook in een nieuwsgierigheid die leidde tot haar onderzoek (Kraak 2010: 29–34). Het programma en de bijbehorende vervolgsérie wierpen immers veel vragen bij haar op. Bovendien miste ze het perspectief van de Ovahimba zelf in het Nederlandse publieke debat (ibid.: 32; Kraak 2008: 3).

In haar onderzoek, wat als thema beeldvorming heeft, brengt zij de totstandkoming van en de opinies over de Ovahimba representatie in deze serie van *Groeten uit de Rimboe* en *Groeten Terug* in kaart. Zij hanteert hierbij een ‘multi-actor perspectief’, daar zij verschillende visies over de programma’s de revue laat passeren. Evenzeer komt hierin het gemiste perspectief van de Ovahimba aan bod (ibid.: 32–33).

De volgende vraag zet zij hierbij centraal: “Hoe zijn de Nederlandse realitysoaps *Groeten uit de Rimboe* en *Groeten Terug* tot stand gekomen en welke opinies zijn er in zowel Nederland als Namibië over de programma’s in de omloop?” Het betreft hier niet alleen de vraag hoe de programmamakers de Ovahimba representeren en op welke onderliggende ideeën dit beeld is gebaseerd, maar ook kwesties als welke partijen erbij betrokken zijn geweest (van Nederland tot in Namibië), om welke redenen zij hebben meegewerkt, wat hun doelstellingen zijn en hoe het proces van interactie tussen deze verschillende partijen is verlopen (ibid.: 32).

4.2. “Zo ver terug in de tijd” – Het aangevoerde beeld van de Ovahimba

Uit de beschrijving en de daarin aangehaalde punten van het verloop van *Groeten uit de Rimboe* en *Groeten Terug* binnen dit onderzoek van Kraak, valt op te maken dat deze programma’s sterk de lijn volgen van de eerder genoemde theorie van Kuppens en Mast (2012) betreffende interculturele reality-tv en het format van ‘*Ticket to the Tribes?*’

Zo stelt Kraak dat de formule van de programma’s bestaat uit het zo extreem mogelijk in beeld brengen van culturele tegenstellingen en het genereren van een sensationele cultuurschok. Hierin staat de confrontatie met ‘primitieve stammen’ centraal (Kraak 2010: 36).

De programma’s zijn daarbij enkel vanuit een westers perspectief gefilmd, hetgeen een oppervlakkige registratie van geconstrueerde verschillen tot gevolg heeft (ibid.: 30, 43). De kijker komt immers nauwelijks iets te weten over de andere cultuur: enkel de ‘andersheid’ wordt benadrukt, zonder verklaringen over culturele gebruiken of sociale, politieke of economische ontwikkelingen (ibid.: 43). Op de historische en culturele achtergrond van het leven van de Ovahimba wordt aldus weinig ingegaan, stelt Kraak (2008: 2). Antropoloog Mattijs van de Port, die zijn kritiek hieromtrent uitte in de publieke discussie over de programma’s, betoogt dit evenzeer. Hij stelt:

(...) Dat het de ‘beschaafde’ Duitse kolonistoren waren die rond 1900 in Namibië enorme massaslachtingen aanrichtten onder de lokale bevolking, en er zo mede verantwoordelijk voor

waren dat groepen als de Himba werden teruggedreven naar de hachelijke, ‘primitieve’ leefomgeving van het Kaokoveld, wordt gemakshalve ook maar niet vermeld.” [Van de Port 2006; Van de Port 2007]

De ‘primitieve stammen’ worden in *Groeten uit de Rimboe* en *Groeten Terug* daarnaast terug in de tijd geplaatst en zouden een verleden weerspiegelen dat de westerse, moderne samenleving ver achter zich zou hebben gelaten (ibid.: 31). In relatie tot dit gegeven stelde ook Van de Port:

“Het gegeven dat de Himba en de Mentawai deel uitmaken van moderne natiestaten, heel goed beseffen wat geld is, en in die zin allang zijn opgenomen in de moderne wereld is in de serie zorgvuldig weggepoetst om het contrast zo groot mogelijk te houden.” [Van de Port 2006; Van de Port 2007]

De cultuur van de Ovahimba wordt eveneens, aldus Kraak, in *Groeten uit de Rimboe* en *Groeten Terug* als een homogene, afgebakende eenheid gepresenteerd, waarin deze volgens enkele essentiële kenmerken, zoals ‘primitief’, ‘traditioneel’, ‘authentiek’ en ‘exotisch’ wordt gedefinieerd (Kraak 2010: 33, 44).

Ook de terminologie die de programmamakers gebruiken in beschrijvingen en aankondigingen van de programma’s, dragen bij aan de voortbrenging van een dergelijke definiëring (ibid.: 44). Opvallend hierin, betoogt Kraak, is het gebruik van de term ‘rimboe’. Dit woord – wat staat voor een eenzame, afgelegen streek of een oerwoud- strookt niet met de plek waar de Ovahimba leven. Kaokoland vormt weliswaar een uitgestrekt savannegebied, maar wordt veelvuldig bezocht door toeristen, filmmakers, ontwikkelingswerkers en onderzoekers (ibid.: 44). Het gebruik van de term ‘stam’ is in deze context evenzeer frappant te noemen. Een ‘stam’ wekt immers, in tegenstelling tot een ‘volk’, de associatie met een kleine geïsoleerde, homogene en ‘primitieve’ gemeenschap (ibid.: 44).

De benadrukking van deze vermeende ‘primitiviteit’ en de eerder genoemde cultuurschok vindt in de verdere opzet van met name *Groeten uit de Rimboe* ook haar weg – corresponderend met de opzet van het format zoals geschetst door Kuppens en Mast (2012).

Wanneer de deelnemers van het programma door SBS 6 aan de kijker worden geïntroduceerd, worden de culturele tegenstellingen al centraal gesteld, betoogt Kraak. Het startpunt van *Groeten uit de Rimboe* wordt immers gevormd door de maatstaven van de Westerse families, waar alsmaar een culturele variant tegenover wordt geplaatst (ibid.: 37).

In deze context worden de westerse gezinnen gepresenteerd als individuen met volledige namen, hobby’s, beroepen, voor- en afkeuren en persoonlijke eigenschappen – terwijl de ‘stammen’ slechts als collectief naar voren worden gebracht (ibid.: 37). Een van de voorbeelden die Kraak hierbij noemt, is de introductie van Monique Massing. Zij wordt hierin gepresenteerd als een toegewijde

huismoeder die erg gesteld is op hygiëne. Dit specifieke beeld wordt vervolgens gecontrasteerd met de Ovahimba vrouwen, die zich hun gehele leven lang niet zouden mogen wassen, zich insmeren met ‘okerkleurige pap’ en hutten bouwen met uitwerpselen van koeien (ibid.: 37).

Door alles tegenover westerse behoeften en gewoonten te plaatsen, worden er bij de kijker bepaalde verwachtingen gewekt en wordt dienovereenkomstig de spanning in de presentatie stukje bij beetje opgebouwd, alvorens het grensverleggende avontuur voor de families begint – een avontuur waarin zij het ongetwijfeld zwaar zullen gaan krijgen en waarin conflicten hoogtij zullen vieren (ibid.: 37).

Ook de activiteiten in het programma dienen ter ondersteuning en bekrachtiging van de tegenstellingen tussen culturen, stelt Kraak (ibid.: 38). Hierin wordt voortdurend aangestuurd tot conflicten en confrontaties, zowel tussen culturen als binnen de families (ibid.: 38-39). Als voorbeeld hierbij noemt Kraak onder andere het ‘welkomstgeweld’ waarmee de Massings in de eerste aflevering van *Groeten uit de Rimboe* bij de Ovahimba worden onthaald – een ontmoeting die, aldus Kraak, door de programmamakers zo overdonderend mogelijk is gemaakt. Er is voor de familie Massing zelfs sprake van een bijna letterlijke onderdompeling in een nieuwe en andere cultuur, daar zij direct worden omgeven door een grote groep uitbundige en vrijwel naakte Ovahimba (ibid.: 38).

In vervolgsérie *Groeten Terug* lijken de activiteiten van de deelnemers eveneens culturele verschillen te benadrukken, waarbij een specifiek beeld wordt uitgedragen van Ovahimba die voor het eerst in aanmerking zouden komen met moderniteit. Dit beeld komt bijvoorbeeld tot uiting in opmerkingen van de Ovahimba-gasten, zoals het commentaar van Tjiwawa bij een moment van televisie kijken: “het lijkt wel alsof er onweer in dat ding zit” (ibid.: 40-41). De weergave van het verblijf van het viertal Ovahimba-gasten (bestaande uit de ‘Chief’ Vairaike, zijn eerste vrouw Kataeko, zijn tweede vrouw Muundjua en een vriend van de ‘Chief’, Tjiwawa⁹) vormt verder voornamelijk een opsomming van uitstapjes (ibid.: 35, 41).

Om daarnaast de confrontaties tussen verschillende culturen nog meer te stimuleren, misverstanden te laten ontstaan en op deze wijze de entertainmentwaarde van de programma’s te bevorderen en het niveau van kijkcijfers te verhogen, wordt er structureel niet of nauwelijks gebruik gemaakt van een tolk, wat dienovereenkomstig een moeizame communicatie bewerkstelligt (ibid.: 37-38).

⁹ In de programma’s kennen de namen van de Ovahimba-deelnemers een andere spelling. Ik hanteer echter de spelling zoals aangehouden door Kraak en die naar zij stelt de juiste schrijfwijze vormt volgens de Ovahimba-leden zelf (Kraak 2010: 29). Daarnaast is de ‘Chief’, zo meent Kraak, in werkelijkheid geen ‘chief’, maar heet Vairaike Tjirambi. Hij wordt in de programma’s echter ‘chief’ genoemd om het beeld van een ‘stam’ te benadrukken (ibid.: 29; 44).

De uitgedragen boodschap in het programma *Groeten uit de Rimboe* is hier, aldus Kraak, tweezijdig: aan de ene kant bestaat er minachting en afschuw voor de andere cultuur, terwijl aan de andere kant ruimte is voor een romantiserende bewondering voor schoonheid en eenvoud (ibid.: 44-45).

Een gesprek tussen Hans en Monique Massing in de eerste aflevering van *Groeten uit de Rimboe*, waarin Hans zijn frustratie uit over dat hij gevolgd wordt wanneer hij gaat urineren, lijkt al exemplarisch voor deze boodschap en verschillende genoemde elementen binnen de Ovahimba representatie:

Hans: "Als je gaat plassen, gaan ze kijken. (...)

Dit is wel grensverleggend. Normaal kijkt er niemand als ik naar de WC ga...

Maar ja, we passen ons maar zo veel mogelijk aan. (...)

Ik wil weten hoeveel dagen dit is. Dit houd ik geen twee weken vol. Dan ben ik geen Hans meer, maar heel iemand anders."

Monique: "Dan zijn wij net van die Rimboemensen."

Hans: "Wij zijn opgegroeid met bepaalde waarden en normen. Zij niet. Ze hebben ook geen schaamte. Ze staan gewoon te kijken hoe ik plas. (...)

Maar ik vind het zo apart. En ik bewonder die mensen; alle respect naar die mensen toe hoor, daar gaat het niet om. Maar ik moet nu zo ver teruggaan in de tijd."

Monique: "In de oertijd."

Hans: "Ik heb overal aan gedacht in m'n bed. Overal. Maar dit vind ik zo...er komt zoveel op me af, er is zoveel om me heen...Ik denk dat we het heel moeilijk gaan krijgen."

[Hans en Monique Massing, aflevering 1, DVD SBS6, 2006].

4.3. 'Het nieuwe zwartjes kijken' in relatie tot het 'oude'?

Het gecreëerde beeld van de 'primitieve Ander', zoals aldus beklemtoond in de programma's, is volgens Kraak niet nieuw, maar komt voort uit een historische cumulatie van westerse beelden van Afrika (2010: 45). Ze haalt hierbij in haar onderzoek verschillende theorieën aan die wijzen naar het beeld van de 'primitieve' Afrikaan als voortkomend uit een koloniaal discours en de daarbij behorende Europese verbeelding van Afrika (ibid.: 46-56).

Binnen dit discours bevinden zich de eerder genoemde beelden van afschuw en neerbuigendheid ten opzichte van de 'primitieve Ander' enerzijds, en de meer positieve verheerlijking en romantisering van deze 'Ander' anderzijds - beelden die volgens Kraak nooit verdwenen zijn en dienovereenkomstig duidelijk waarneembaar zijn bij *Groeten uit de Rimboe* en *Groeten Terug* (ibid.: 47).

Daarnaast betoogt Kraak dat het koloniale tijdperk een nieuwsgierigheid naar onbekende en vreemde culturen voortbracht, die op hedendaagse wijze evenzeer doorklinkt in de programma's

(ibid.: 47). Bovendien gaan de programmamakers in deze nieuwsgierigheid in *Groeten Terug* nog een stap verder door de ‘primitieve stammen’ naar Europa te halen (ibid.: 47). Vanuit dit opzicht vertonen de programma’s in het oog vallende gelijkenissen met negentiende-eeuwse Wereldtentoonstellingen in Europa (ibid.: 47-49). Van de Port noemde dit eerder al ‘het nieuwe zwartjes kijken’ en verwees hiermee naar dergelijke tentoonstellingen van ‘primitieve volkeren’ aan Europeanen (Van de Port 2006).

4.4. Conclusie van het onderzoek

In het laatste gedeelte van haar boek vervaardigt Kraak, in relatie tot het voorgaande en op basis van de verschillende door haar onderzochte partijen, een analyse en destilleert daarbij een aantal conclusies. Deze zal ik hier, op thematische wijze, beknopt omschrijven.

4.4.1. De ‘moderne’ Massings versus de ‘primitieve’ Ovahimba

Allereerst benadrukt Kraak nogmaals de vooropzetting van culturele tegenstellingen en bijbehorende conflicten in *Groeten uit de Rimboe* en *Groeten Terug*, met een zo groot mogelijke entertainmentwaarde als hoofddoel. Hierbij worden dikwijls activiteiten geënceneerd en bepaalde aspecten bewust weggelaten of juist toegevoegd (2010: 122).

Het westerse perspectief en bijbehorende maatstaven vormen de draad van het verhaal, waardoor de Ovahimba in alles anders lijken te zijn dan de ‘moderne’ en ‘beschaafde’ familie Massing – en het stereotype beeld van ‘de Afrikaan’ als ‘exotisch’, ‘primitief’, ‘traditioneel’ en ‘authentiek’, levend ver terug in de tijd, wordt daardoor bevestigd (ibid.: 122-123). Aan de ene kant wordt dit vermeende ‘primitieve’ leven van de Ovahimba in de programma’s verafschuwd, terwijl aan de andere kant dit juist wordt geromantiseerd (ibid.: 122). Deze stereotypen vormen, aldus Kraak, een erfenis van een in Europa historisch gegroeid beeld van Afrika en vinden aldus op hedendaagse wijze opnieuw hun weg – zij het in de vorm van, volgens Kraak, ‘realitysoap’ *Groeten uit de Rimboe* en vervolgsérie *Groeten Terug*. Wanneer er daarbij, vanuit een dergelijk historisch perspectief, specifiek naar de verbeelding van Kaokoland en de Ovahimba wordt gekeken, blijkt dat de Ovahimba binnen Namibië mettertijd een icoon van de ‘authentieke inheemse’ bewoners zijn geworden. Zij vormen hierbij een multifunctioneel product, dat voor verschillende doeleinden kan worden ingezet – zo ook voor dergelijke programma’s (ibid.: 122).

4.4.2. Groeten uit de Rimboe en Groeten Terug – de ‘realiteit’?

In relatie tot de eerder genoemde kwestie van de mate van ‘realiteit’ in deze reality-tv programma’s, en de eerder door Kraak geponeerde vraag “Waar zit ik eigenlijk naar te kijken?” (Kraak 2008; Kraak 2010: achterzijde kaft), betoogt zij in haar conclusie dat de weergave van de programma’s een actieve constructie van de werkelijkheid vormt (ibid.: 124). Zij ondersteunt dit met theorieën over authenticiteit en de echt-onecht dichotomie, zoals omschreven door Baudrillard (2001) en Bruner

(1994) (ibid.: 124-126).

De kijker wordt hier echter, aldus Kraak, verleid om te vergeten dat het beeld een specifieke constructie is doordat het gepresenteerd wordt als een ‘realitysoap’ (ibid.: 124).

Voorts wordt het beeld van de programma’s volgens specifieke ideeën door verschillende mensen geïmplementeerd, waarbij iedereen een bepaalde rol speelt. Het beeld dat de kijker uiteindelijk te zien krijgt, wordt gevormd door al deze rollen bij elkaar. In die zin vormt het programma een ‘gemaakte echtheid’, zo stelt Kraak (ibid.: 124-125).

Het beeld van het programma vormt volgens Kraak derhalve niet zodanig een weergave van de werkelijkheid of van een schijnwerkelijkheid, maar meer een weergave van een gelaagde realiteit, die eigenlijk is ‘aangekleed’ door alle partijen die hebben bijgedragen in het bewerkstelligen ervan (ibid.: 31, 124-125). Het beeld staat aldus niet op zichzelf, maar is het resultaat van een proces dat wordt gestuurd door de interactie tussen verschillende partijen (ibid.: 131).

4.4.3. Exploitatie, vrije wil?

Binnen het publieke debat in Nederland over de programma’s draaide het met name om de vraag of er misbruik is gemaakt van de onwetendheid van de Ovahimba of dat zij uit vrije wil meededen aan de programma’s (ibid.: 126). Deze verontwaardiging klonk ook door bij door Kraak geïnterviewde partijen in Namibië, zoals mensen in de filmindustrie en studenten uit Windhoek. De Ovahimba zouden moeten worden beschermd tegen exploiterende filmmakers en het programma zou geen volledig beeld van Namibië bieden, daar andere bevolkingsgroepen en moderniteit onderbelicht blijven (ibid.: 126-127). In Namibië waren echter ook andere geluiden te horen, zo ondervond Kraak. Zo zouden de programma’s een dialoog opstarten tussen de verschillende culturen en aldus een tegenwicht vormen voor discriminatie (ibid.: 127).

De programmamakers benadrukten in het Nederlandse publieke debat echter dat het beeld niet is geësceneerd en dat de ‘stammen’ niet zijn omgekocht of uitgebuit (zie ook Blonk 2006) – een standpunt dat volgens Kraak duidelijk samenhangt met een economische agenda. Zij moeten immers aan de buitenwereld kunnen verantwoorden dat het programma op een juiste manier tot stand is gekomen, zodat het geen schade toebrengt aan henzelf, de Ovahimba of de kijkcijfers (ibid.: 126). Kraak toont daarnaast aan dat er verschillende partijen in Namibië baat hebben bij handhaving en benadrukking van een geromantiseerd beeld van de Ovahimba en Namibië, daar hierdoor toeristen worden aangetrokken en zodoende inkomsten worden gegenereerd (ibid.: 128). Ook speelt dit in de toeristensector, waar bijvoorbeeld speciale Himba-tours worden georganiseerd (93-96, 128-129).

4.4.4. Het ‘missende’ perspectief van de Ovahimba-deelnemers

Om het perspectief van de desbetreffende Ovahimba in kaart te brengen, reisde Kraak af naar Namibië en vond daar de Ovahimba-leden die meededen aan het programma (Kraak 2010: 98-114;

Kraak 2008). Op basis van de ervaringen die zij met haar deelden brengt zij in haar conclusie een aantal aspecten hieromtrent aan de orde.

Allereerst blijkt de setting van het programma geconstrueerd – op het moment van opnamen waren er weinig Ovahimba-leden in de woonstee ('kraal') aanwezig, waarvoor er mensen van buitenaf bij zijn gehaald. Het programma blijkt daarnaast volgens een script te zijn geregisseerd: de programmamakers hadden duidelijke ideeën over waar en wanneer bepaalde activiteiten moesten worden uitgevoerd (Kraak 2010: 98-114).

De Ovahimba lijken verder volgens Kraak gevangen te zitten in een globaal uitgestrekt web van beeldvorming. Zij dragen echter zelf bij aan dergelijke beeldvorming, doordat zij er ook een economische agenda op nahouden. De genoemde notie van exploitatie versus vrije wil ligt aldus, zo concludeert Kraak, genuanceerder (ibid.: 129).

Enerzijds hebben de Ovahimba invloed kunnen uitoefenen op hun samenwerking met SBS6 en de programmamakers. Er bestaat, zo betoogt Kraak, een bepaalde relatie van reciprociteit: 'wij performen onze cultuur voor geld'. Zonder hun medewerking heeft SBS6 geen programma – iets waar de Ovahimba-leden zich bewust van waren, getuige het gegeven dat zij in staking zijn gegaan tijdens de opnamen en zo meer geld kregen van de programmamakers (ibid.: 129-130).

Daarbij lijken de Ovahimba zich niet druk te maken over de manier waarop zij worden gerepresenteerd. Zij weten, aldus Kraak, dat zij met een bepaald beeld geld kunnen verdienen en het lijkt hen niet uit te maken hoe zij zich daarvoor moeten gedragen of kleden – hun zorgen zijn aldus puur van economische aard en of zij respectvol worden behandeld (ibid.: 130).

Anderzijds krijgen de Ovahimba nauwelijks beelden terug te zien, wat juist duidt op een bepaalde machteloosheid. De Ovahimba-leden wisten niet waaraan ze hadden meegewerkt en waarvoor de beelden gebruikt zouden worden – en werden door de programmamakers in die zin onwetend gehouden (ibid.: 130-131). Daarnaast was er eveneens sprake van machteloosheid, zo betoogt Kraak, door een disbalans met betrekking tot de opbrengsten en het geld dat zonder medeweten van de Ovahimba is verdiend, de contractuele onzorgvuldigheid en loze beloften van SBS6.

Tot slot stelt Kraak:

"Een meer gelijkwaardige samenwerking waarbij de Ovahimba serieus worden genomen, worden gerespecteerd als zakenpartners en waarbij er tevens wordt teruggegaan met het beeldmateriaal, is de enige manier om de Ovahimba niet hun macht in de representatie te ontnemen. Zolang de Ovahimba worden uitgesloten van dit proces van beeldvorming, zijn ze misschien wel veelvuldig in beeld, maar blijven ze in feite buiten beeld" (ibid.: 131).

5. Representatie van Ovahimba in ‘*The Ovahimba Years*’

“Time is the main factor in field work; it takes time. There is no possible compression of time. Personal disposition is another factor, once one accepts the Other as a possible self, the first step toward a human relationship is taken. I arrived for six months and stayed for seven years. The Ovahimba do not ask a visitor when he intends to leave; they simply welcome him and make do with the consequences. I have to pay homage to their exceptional hospitality, to accept me filming, photographing, recording their every day and ritual lives for seven years. Among us, who could do that? Not many people.” [Rina Sherman, interview in *Tribal Truth*, 2012]

Filmmaker, fotograaf en antropoloog Rina Sherman leefde ruim zeven jaar lang met een Ovahimba familie in Namibië. Voortvloeiend uit deze lange periode van veldwerk kwam het etnografische project ‘*The Ovahimba Years*’ – een multimediale representatie van deze bevolkingsgroep.

In dit hoofdstuk zal ik, afgaande op een aantal Engelstalige artikelen, films en interviews¹⁰, een beknopte beschrijving geven van haar ervaringen. Ik zal mij hierin voornamelijk richten op een multimediale expositie van het project in 2002 en één van de bijbehorende etnografische films – in relatie tot de werkwijze en theoretische insteek die Sherman hierbij hanteert.

Met deze beschrijving tracht ik een voorbeeld te geven van een vermeende antropologisch-etnografische representatie van de Ovahimba en daarmee een eventueel contrast te bieden in verhouding tot het voorgaande hoofdstuk betreffende de representatie van de Ovahimba in het programma *Groeten uit de Rimboe* en vervolgserie *Groeten Terug*.

5.1. ‘*The Ovahimba Years*’ – Inleiding tot het onderzoeksproject van Sherman (1995–heden)

5.1.1. Doel en opzet onderzoek – een grove schets

Het project ‘*The Ovahimba Years*’ vormt een langdurig, multidisciplinair en etnografisch onderzoek naar de Ovahimba en aanverwante Otjiherero-sprekende volkeren van noordwest Namibië en zuidwest Angola (Sherman 2002; 2007; 2009; 2012). Het doel van deze studie is om een oeuvre te creëren dat door middel van verschillende media – film en video, fotografie, geluidsopnamen en tekeningen – het alledaagse en rituele leven van deze Ovahimba en aanverwante volkeren representeert, om de enorme complexiteit van onderlinge relaties en interacties tussen de levenden

¹⁰ Naast Engelstalige artikelen, films en interviews heeft Sherman veelal in het Afrikaans en Frans gedocumenteerd over haar leven bij de Ovahimba. Zo schreef zij bijvoorbeeld een Franstalig boek over deze periode, getiteld ‘*Ma vie avec les Ovahimba*’ (‘Mijn leven met de Ovahimba’). Daar ik zowel het Frans als het Afrikaans niet (afdoende) beheers, heb ik mij in dit hoofdstuk enkel gebaseerd op een eigen selectie van de eerstgenoemde Engelstalige documentatie.

enerzijds en de geesten van de doden anderzijds, tot leven te brengen (Sherman 2002; 2009). In die zin focust het project zich op bewaring en behoud van het culturele erfgoed van de Ovahimba. Het is immers, aldus Sherman, belangrijk om de legendes, verhalen en mythen – die deel uitmaken van hun denksysteem – te verzamelen en te bewaren, vooral nu hun materiële cultuur verandert door ontwikkelingsprocessen en ‘verwestering’ (2012; 2009).

Over een periode van zeven jaar, vanaf 1997 tot 2004, woonde Sherman voor dit onderzoek bij de familie Tjambiru, bij de hoofdman (*‘headman’*) van Etanga, in Namibië – en documenteerde daar de levens van de leden, aanverwanten en vrienden van deze familie. In 2003 breidde ze het onderzoek daarbij uit naar zuidwestelijke provincies van Angola (Sherman 2012).

De keuze voor de hofstee van de hoofdman als basis van het onderzoek was hierbij deels een keuze van praktische aard: voor veel vergunningen en beslissingen die zij binnen het onderzoek nodig had, moest zij immers allereerst toestemming van hem verkrijgen. Daarnaast legde de hoofdman tijdens hun eerste ontmoeting de minste druk op Sherman met betrekking tot het oplossen van zijn problemen, wat haar keuze bespoedigde (Sherman 2009).

De opgedane documentatie binnen het onderzoek omvat aspecten van Ovahimba geschiedenis, levensstijl, geloofssystemen, overtuigingen en manieren van denken; geregistreerd door de verschillende media (Sherman 2002). Het resulteerde in een grote database met betrekking tot het dagelijkse en rituele leven van deze bevolkingsgroep (Sherman 2002; 2012).

Thans verwerkt zij deze in haar veldwerk verzamelde gegevens en data – onder andere aan de hand van de vele aantekeningen die zij maakte tijdens haar veldwerkperiode (Sherman 2012). De uiteindelijke indeling en uitkomst van het project zal de *‘Ovahimba Years Collection’* zijn; wat wordt voorgesteld als een verzameling en collectie van boeken, teksten, geluidsopnamen, tekeningen en een fotografische catalogus (Sherman 2002; 2012).

De onderzoeksresultaten zullen zowel voor de academische gemeenschap als voor ‘het grote publiek’ beschikbaar zijn – een eis die evenzeer van begin af aan gesteld werd aan het onderzoek door de financiers ervan (waarvan onder andere het Franse Ministerie van Buitenlandse Zaken en de *‘Ford Foundation’*). Kopieën van de verzamelde gegevens van het project zullen daarbij beschikbaar worden gesteld aan de gemeenschap van Etanga, de Nationale Archieven van Namibië, evenals onderzoeksinstellingen en musea in Frankrijk en elders (Sherman 2002; Tribaltruth 2012).

5.1.2. “He is smiling through his teeth” – Relatie van Sherman met de subjecten van het onderzoek

Het was, zo stelt Sherman, in de eerste jaren moeilijk om het vertrouwen van de subjecten te winnen – als ‘vreemde’ die aankondigde een tijd te blijven om ‘hun cultuur te bestuderen’ (Browne 2007; Tribaltruth 2012).

De sociale verplichting die de Ovahimba vanuit hun cultuur hebben om bezoekers te verwelkomen

en hen daarbij niet te vragen wanneer ze weer zullen vertrekken, correleert immers niet noodzakelijkerwijs met acceptatie van deze bezoekers. Dit gegeven wordt, aldus Sherman, treffend verwoord in een uitdrukking in Otjiherero: “he is smiling through his teeth” [Engelse vertaling], wat neerkomt op “grijns, en verdraag het” (Browne 2007).

Er bestond een zekere mate van dergelijk grijnzen toen Sherman aankwam, zo stelt ze (Brown 2007). Daarnaast sprak zij geen Otjiherero en moest aldus vertrouwen op de interpretatie van lokale assistenten, dat betekende dat ze ‘tussen de regels door moest lezen’ om te begrijpen wat er gezegd werd (Sherman 2009; Browne 2007; Tribaltruth 2012). Bovendien worstelde ze met de druk van de gemeenschapsleden om spullen aan hen te geven, zoals: geld, medicijnen, alcohol, tabak en vervoer (Sherman 2009).

Toen Sherman echter geleerd had de taal te spreken, veranderde haar verstandhouding met de subjecten van het onderzoek. Wederzijds vertrouwen ontwikkelde zich gaandeweg. Vriendschappen en familierelaties ontwikkelden; Sherman werd ‘geadopteerd’: door de hoofdman als zijn kind, door zijn kinderen als hun zus en door anderen als hun vriend. In de woorden van Sherman: “we worked, quarreled, partied, traveled and lived together” (Tribaltruth 2012).

5.2. ‘Work in Progress’ – Tentoonstelling aan publiek en Ovahimba zelf

5.2.1. De tentoonstelling ‘The Ovahimba Years – Work in Progress’ (2002)

De ‘*The Ovahimba Years – Work in Progress*’- tentoonstelling (2002), gepresenteerd door het Frans-Namibische Culturele Centrum op uitnodiging van de Franse ambassade in Windhoek, was de eerste publieke presentatie van een deel van de resultaten van meer dan vijf jaar multidisciplinair veldonderzoek binnen dit project (Sherman 2002). Een groep jongeren van de gemeenschap waar het onderzoek verricht werd, reisde af naar deze plaats om deel te nemen in de tentoonstelling (Tribaltruth 2012). Zij kwamen hierbij echter niet alleen als ‘publiek’, maar participeerden eveneens in de exhibitie in de vorm van presentaties (performances) van rituelen (Sherman 2006).

Deze tentoonstelling was daarnaast veelzijdig opgezet en weerspiegelde zodanig het gebruik van de verschillende media binnen het veldwerk. De exhibitie bestond voornamelijk uit een serie van geluidsopnamen, die liederen, ceremonies, conversaties en geluiden uit het dagelijkse leven omvatten (Sherman 2002). In afwisseling met fotografisch materiaal, geselecteerde culturele Ovahimba objecten en videoprojecties, behelst deze reeks geluidsopnamen een stukje van het leven van de tijd en ervaringen die Sherman (en haar team) meemaakten bij de Ovahimba in Etanga (Sherman 2002).

De beelden en geluiden die in de tentoonstelling aan bod kwamen, vallen grotendeels te plaatsen binnen deze vastgelegde momenten en gebeurtenissen. In die zin representeerde elk beeld- en geluidsfragment een herinnering; een verhaal dat gerelateerd is aan en reflecteert op die van andere beelden en geluiden (Sherman 2002).

Op deze manier vormden de verschillende elementen van de tentoonstelling een samengesteld

verhaal van *'The Ovahimba Years'* (Sherman 2002).

Deze exhibitie vormde een bijzonder moment, zo stelt Sherman. Het was voor de Ovahimba in haar onderzoek immers de eerste keer dat ze hun cultuur als een representatie ervoeren (Tribaltruth 2012). Daar hun cultuur *'oral-based'* is, bestaat het begrip van representatie en vertegenwoordiging voor hen daarnaast niet op dezelfde manier als in een westerse betekenis. De voorbereiding voor de tentoonstelling was, aldus Sherman, dan ook hoogst interessant, daar zij moest uitleggen dat de verschillende aspecten van haar werk met betrekking tot hun cultuur 'getoond' zouden worden in het Frans-Namibisch Cultureel Centrum in Windhoek, voor mensen om te zien en over te leren. (Tribaltruth 2012).

5.2.2. 'When Visitors Come' – Etnografische film binnen dit project

Zoals eerder gesteld, behelst het project van Sherman eveneens etnografische film. Zij maakte bijvoorbeeld een film over alcoholmisbruik in de noordelijke Kunene regio in Namibië (*'Shake Your Brains'*, 2000) en over dans- en geestbezetenheid bij de Ovahimba (*'Keep The Dance Alive'*, 2007) (Sherman 2007). De film *'When Visitors Come'* (2006) behoort ook tot dit oeuvre.

Deze film verkent de ontplooiing van de relatie van Sherman en haar onderzoeksobjecten die leidde tot bovengenoemde tentoonstelling in 2002. Het werk toont dienovereenkomstig de groep jongeren die de presentatie van hun culturele erfgoed op de tentoonstelling ontdekken en die voorstellingen geven als deel van het gepresenteerde programma – en laat daarnaast de resulterende discussies en consequenties van de tentoonstelling zien, wanneer iedereen weer terug is in Ovahimba land (Tribaltruth 2012; Sherman 2006).

'When Visitors Come' is aldus een film over een antropoloog in situ, en haalt dan ook een aantal noties naar boven die centraal staan in bijbehorend veldwerk, zoals de aard van de band tussen de observeerder en de geobserveerde, de geobserveerde observeerder en participerende observatie (Tribaltruth 2012; Sherman 2006).

5.3. In de voetstappen van Rouch?

In een aantal van haar artikelen refereert Sherman aan haar sterke band met de persoon en het gedachtegoed van Jean Rouch. Haar opleiding antropologie deed zij onder zijn supervisie en zij ontwikkelde daarnaast een sterke vriendschap met hem, waarin zij dikwijls van gedachten wisselden met betrekking tot hun vakgebied. Tot zijn dood in 2004 had Sherman dan ook geregeld overleg met Rouch over haar project (Sherman 2012; 2009).

In navolging van Rouch hanteert zij evenzeer een werkwijze die te plaatsen valt onder de eerder genoemde reflexieve en 'gedeelde' antropologie van Rouch. In haar artikelen benadrukt Sherman immers veelal de interactie tussen haar en haar respondenten en betoogt dat de uitkomst van haar project een cumulatie is van deze interactie, de sterke lange-termijn relaties en haar eigen inzichten. Ze erkent hiermee de geconstrueerde aard van de representaties binnen haar project en toont

daarnaast de rol die zij hier zelf in speelt. Een sterk voorbeeld hierbij is de genoemde film over de tentoonstelling; hierin valt dergelijke interactie duidelijk te aanschouwen. In relatie tot het eerder aangehaalde beeld van de ‘Zelf’ en de ‘Ander’, stelt zij hierbij dat de ontdekking van de Ander voor haar leidde tot de ontdekking van de ‘Zelf’ (2000).

Tevens reflecteert zij op de eerder beschreven machtsrelaties van de geobserveerde en de observeerder binnen de etnografie en antropologie. Zij poogt, conform het denkbeeld van Rouch, op gelijke voet te staan met haar onderzoeks-subjecten; onder andere door hen invloed te laten uitoefenen op de uitkomsten van haar project en onderzoek (Sherman 2009).

Sherman stelt daarbij dat zij elke dag van haar veldwerk probeerde te reflecteren op de manier waarop haar respondenten zichzelf tegenover Sherman representeren. Zij richt hierin de voorkeur op een verhaal als verteld door de Ovahimba zelf (Sherman 2000).

Tot slot stelt zij dat geen enkele representatie echt objectief kan zijn, dus ook niet die binnen haar project: haar eigen inzichten bepalen tenslotte wat er in het project komt en wat niet, ongeacht de sterke interacties (Sherman 2000; 2009).

6. Analyse en Conclusie

In dit hoofdstuk zal ik beknopt de deelvragen bespreken, waarbij ik de theorie vanuit het theoretisch kader zal verbinden aan de Ovahimba casestudy. Aan de hand hiervan zal ik vervolgens een antwoord op de hoofdvraag trachten te bieden.

6.1. *Groeten uit de Rimboe* en *Groeten Terug* vanuit reality-televisie

Deelvraag 1 luidde: ‘Hoe valt de representatie van de Ovahimba in *Groeten uit de Rimboe* en *Groeten Terug* te verbinden aan de in het theoretisch kader aangehaalde kenmerken en conventies van reality-tv?’

Volgens Eindhoven et al. (2007) volgen deze programma’s ongegeneerd in de voetsporen van ‘*Big Brother*’ en emotioneel geladen reality-tv (2007: 8-9). In lijn met de bevindingen vanuit het onderzoek van Kraak (2010), genre-specifieke aspecten van reality-tv en sub-genre interculturele reality-tv, lijkt dit een juiste aanname. Zo bestaat de formule van de programma’s uit het zo extreem mogelijk in beeld brengen van culturele tegenstellingen en het genereren van een sensationele cultuurschok. Er bestaat een bepaalde ‘vervlakking’ van cultuur, daar de programma’s weinig context bieden en enkel draaien om deze cultuurschok. Er is daarnaast sprake van handhaving van een aantal genoemde typerende strategieën van reality-tv, zoals dramatisering, stereotypering en focus op (heftige) emoties. Vanuit het onderzoek van Kraak (2010) en de besproken kritieken in het Britse, Nederlandse en Vlaamse debat valt hierbij te stellen dat er een incompleet beeld wordt geponeerd van de Ovahimba, waarin de nadruk ligt op ‘primitiviteit’ en de ‘nobeles wilde’ enerzijds en ‘moderniteit’ en ‘beschaafdheid’ anderzijds – een beeld dat tevens al decennia lang doorklinkt in de toeristensector in Namibië.

Daarnaast lijkt Kraak in haar kritiek op de beeldvorming van *Groeten uit de Rimboe* en *Groeten Terug* dikwijls de opzet van reality-tv over het hoofd te zien, terwijl de invalshoek van dit genre juist een verklaring vormt voor veel van dergelijke bevindingen binnen haar onderzoek. Zo vormt een van haar kritiekpunten dat de setting van het programma en de bijbehorende opnamen geconstrueerd en geregisseerd zijn. Zij ziet hierbij echter over het hoofd dat dit juist conform de insteek is van het genre reality-tv, daar deze authenticiteit en realisme dikwijls doorvoert in persoonlijkheden, situaties, problemen en verhaallijnen – en aldus niet zo zeer in de setting. Er is hierbij dan ook juist geregeld sprake van min of meer geënceneerde of kunstmatige omgevingen.

6.2. ‘*The Ovahimba Years*’ vanuit etnografische film

Deelvraag 2 luidde: ‘Hoe valt de representatie van de Ovahimba in het etnografische (film)project ‘*The Ovahimba Years*’ te verbinden aan de in het theoretisch kader aangehaalde kenmerken en conventies van etnografische film?’

Zoals gebleken in hoofdstuk 5, valt het onderzoek van Sherman grotendeels te plaatsen binnen de reflexieve antropologie en de reflexieve etnografische film van Jean Rouch. Sherman beklemtoont

per slot van rekening de interactie tussen haar en haar respondenten en betoogt dat de uitkomst van haar project een cumulatie is van deze interactie, de sterke lange-termijn relaties en haar eigen inzichten – iets wat sterk tot uiting komt in de etnografische film ‘*When Visitors Come*’. Ze erkent hiermee de geconstrueerde aard van de representaties binnen haar project en toont evenzeer de rol die zij hier zelf in speelt. Sherman lijkt zich daarnaast af te zetten van de eerdere stroming van observationele cinema, door te betogen dat geen enkele representatie echt objectief kan zijn.

6.3. Reality-tv versus etnografische film?

“*Groeten terug* beoordelen als een etnografische film lijkt mij zoiets als een vakantiefilm bekijken met het kritisch oog van een wetenschapper. Dat wringt” (Schouten 2006).

Ondanks deze stelling die werd geuit in het beschreven publieke debat in Nederland, zal ik hier toch een dergelijke poging wagen, om de hoofdvraag van mijn scriptie te beantwoorden. Deze luidde:

‘In hoeverre behelst de representatie van de Ovahimba in *Groeten uit de Rimboe* en *Groeten Terug* verschillende lagen van realiteit en hoe staat dit in contrast met de representatie van de Ovahimba in het etnografische (film)project ‘*The Ovahimba Years*?’

Zoals gebleken uit de aangehaalde theorie, bemiddelen camera’s de werkelijkheid door deze te vertegenwoordigen. Dergelijke bemiddeling is echter onderhevig aan menselijke interventies: het ‘ruwe’ filmmateriaal is gefilmd volgens bepaalde codes en conventies en wordt vervolgens verder gemanipuleerd in het montageproces. De verschillende genoemde geconstrueerde ‘werkelijkheden’ die vanuit de documentaire worden gehanteerd – ‘*putative reality*’, ‘*profilmic reality*’ en ‘*filmic reality*’ – duiden op dergelijke menselijke interventies. Bij de reality-programma’s *Groeten uit de Rimboe* en *Groeten Terug* lijkt er vooral sprake te zijn van een in hoge mate geconstrueerde en geïntervenieerde ‘*filmic reality*’. Veelal zijn beelden in scène gezet met het doel de gegenereerde cultuurschok te vergroten, zo blijkt met name uit hoofdstuk 4. De notie van realisme, waarbij wordt gestreefd naar een zo eerlijk mogelijke reproductie van de realiteit, lijkt hier dan ook niet hoog in het vaandel te staan en het uiteindelijke beeld staat aldus ver van de ‘*putative reality*’.

In contrast met dit gegeven lijken deze drie niveaus van werkelijkheden wel meer gelijk terug te komen in de film ‘*When Visitors Come*’ van Sherman en het bijbehorende project. Zij toont immers haar eigen rol en reflecteert hier eveneens op. De geschetste bredere context van het leven van de Ovahimba zoals besproken in hoofdstuk 3, vindt in die zin ook in haar project weerklank. Door haar reflexieve werkwijze komen hier ook de ‘*putative*’ en ‘*profilmic*’ reality aan bod, en bestaat er bovendien inzicht in de gemaaktheid van de uiteindelijke ‘*filmic reality*’.

Het voornaamste verschil lijkt daarbij te huizen in de achterliggende doelen: bij de reality-programma’s ligt de nadruk op het genereren van een cultuurschok, hoge kijkcijfers en bijbehorende inkomsten; terwijl bij Sherman de nadruk ligt op het conserveren van het culturele erfgoed van de Ovahimba (vergelijkbaar met het aloude idee van ‘*savage anthropology*’).

Met in acht name van de genre-specifieke theorie in relatie tot de empirie, vallen daarnaast evenzeer een aantal overeenkomsten in het oog. Zo omvatten zowel de reality-programma's als 'When Visitors Come' genoemde verschillende elementen van de 'realiteit'. Daarnaast generen beiden een bepaalde cultuurschok, daar Shermans respondenten in haar film 'When Visitors Come' te zien zijn wanneer zij hun cultuur 'performen' aan mensen die deze niet kennen. Hier 'performen' ze echter niet voor geld, zoals in de toeristensector en de reality-programma's, maar voor het behoud van hun cultuur.

Waar Van de Port (2006; 2007) de reality-programma's tenslotte al een 'opfriscursus in culturele eigenheid' noemde, vindt dit idee ook haar weg bij Sherman. Zij stelde immers dat haar onderzoek bij de Ovahimba, die voor haar persoonlijk de 'Ander' representeren, voor haar leidde tot de ontdekking van haar 'Zelf'.

6.4. 'Antropologie en reality-tv – Aartsvijanden of bondgenoten?'

In de in het theoretisch kader besproken debatten omtrent reality-televisieprogramma's, werd structureel de bredere kwestie van het imago van de antropologische discipline aangehaald. Daarbij werden bijvoorbeeld vragen gesteld als: Hoe is antropologie geportretteerd op televisie? En wie beslist er welke programma's antropologie zijn? (Eindhoven et al. 2007: 8-12; Kraak 2010: 32).

Bovendien rees de vraag of en hoe antropologen moeten interveniëren in relatie tot vermeende foutieve beeldvormingen daaraan gerelateerde misleiding van het publiek met betrekking tot deze televisieprogramma's, die door antropologen zelf ook wel 'pulp antropologie' ('*pulp anthropology*') worden genoemd (Eindhoven et al. 2007: 12). Het 'territorium' van antropologen wordt op deze wijze immers geïnfilteerd door amateurs (Caplan 2005: 4; Eindhoven et al. 2007).

Maar bij een gebrek aan antropologische films die gericht zijn op een groot publiek, kan het de kijkers moeilijk kwalijk genomen worden naar programma's als *Groeten uit de Rimboe* te kijken, zo stelt Ceuppens (2007). Wanneer antropologen daarnaast 'systematisch alle medewerking weigeren' en 'zich hooghartig terugtrekken in hun "ivoren toren"', maken zij zich schuldig aan verzuim in de zin dat ze nalaten de beeldvorming in dergelijke programma's bij te stellen (o.a. Ceuppens 2007: 265; Singer 2006; Wärnlöf 2000: 175).

Er lijkt aldus sprake te zijn van een bepaald spanningsveld binnen de antropologische discipline. Enerzijds is er immers veel kritiek ten opzichte van de genoemde programma's, anderzijds is er de vraag: wat valt hier vanuit de antropologie tegenover te plaatsen? Anno 2013 lijkt deze kwestie nog niet essentieel veranderd of opgelost. Een niet aflatende stroom van de vermeende 'interculturele reality tv' overspoelt wereldwijd nog steeds menig televisietoestel (Kuppens & Mast 2012: 799-800); terwijl de antropologische etnografische film daarnaast enkel een zeer gering publiek bereikt (zie onder andere Ruby 2000).

Daarnaast is de antropologische discipline niet stevast verbonden met etnografische film (Ruby 2000; 2008).

Tot slot wil ik antwoord geven op de door Ceuppens (2007) geponeerde vraag: zijn reality-tv en antropologie aartsvijanden of bondgenoten? Zijzelf denkt van niet, en zij roept aan tot actie bij antropologen om uit hun 'ivoren toren' te komen (Ceuppens 2007: 265).

Ik denk alleszins van niet. Mijn inziens kunnen deze samenwerken om, in ieder geval voor de antropologie, representaties op televisie iets meer context te verschaffen en daarmee de kwestie van 'foutieve beeldvorming' te verminderen.

In dit kader ben ik het eens met David Mills (2006), die zich eveneens mengde in de discussie rondom 'Tribe'. Hij beschreef eveneens het imagoprobleem van de discipline aan de hand van een populair boek (getiteld 'Watching the English') dat een antropologisch onderwerp kent, maar niet geschreven is door een antropoloog. Hij concludeert: "*If popular productions like 'Watching the English' tempt new audiences to engage, learn more about and even study the discipline, can we be so confident in dismissing them?*"

Wellicht niet...

Literatuur

- Andrejevic, M. (2004) *Reality TV: the work of being watched*, Rowman & Littlefield Publishers.
- Asch, T. & Asch, P. (1988) 'Film in anthropological Research', *Senri Ethnological Studies*, 24, pp. 165-187.
- Bagdasarov, Z., Greene, K., Banerjee, S.C., Krcmar, M., Yanovitzky, I. & Ruginyte, D. (2010) 'I am what I watch: voyeurism, sensation seeking, and television viewing patterns', *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 54(2), 299-315.
- Baruh, L. (2009) 'Publicized Intimacies on Reality Television: An Analysis of Voyeuristic Content and Its Contribution to the Appeal of Reality Programming', *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 53(2), pp. 190-210.
- Beattie, K. (2004) *Documentary Screens – Non-Fiction Film and Television*, Palgrave Macmillan, Hampshire/ New York.
- Beck, D., Hellmueller, L.H. & Aeschbacher, N. (2012) 'Factual Entertainment and Reality TV', *Communication Research Trends*, 31(2), pp. 4-27.
- Benedict, R. (1934) *Patterns of Culture*, New York: Houghton Mifflin.
- Bignell, J. (2004) *An introduction to television studies*, Routledge, Londen/New York, 2e editie.
- Biltereyst, D., Van Bauwel, S. & Meers, P. (2000) *Realiteit en fictie: tweemaal hetzelfde?* Koning Boudewijnstichting/Vansevenant.
- Blonk, M. (2006) 'Groeten Terug, de Lachspiegel. Schoonheidsprijs voor SBS?' *Indigo*, 2, pp. 1-7.
- Bollig, M. & Heinemann, H. (2002) 'Nomadic Savages, Ochre People and Heroic Herders: Visual Representations of the Himba of Namibia's Kaokoland', *Visual Anthropology*, 15(3/4), pp. 267-312.
- Borghs, E. (2002) 'To See Or Not To See. Etnografie van Zelf-reflexiviteit bij een Filmploeg', *Ethnographica*, 2, KU Leuven, pp. 48-58.
- Browne, J. (2007) 'Interview with Rina Sherman, Director of Keep the Dance Alive', *Divine Caroline*, <http://www.divinecaroline.com/entertainment/interview-rina-sherman-director-keep-dance-alive>, geraadpleegd op 4 juni 2013.
- Campion, D. & Shields, S. (2002) *Where the fire speaks – A Visit With The Himba*, Parallax Vancouver.
- Caplan, P. (2005) 'In Search of the Exotic. A Discussion of the BBC2 Series *Tribe*', *Anthropology Today* 21 (2), pp. 3-7.
- Ceuppens, B. (2007) 'Antropologie en reality-tv: aartsvijanden of bondgenoten?' *Ethische Perspectieven*, 17(3), pp. 253-271.
- Corner, J. (2002) 'Performing the Real – Documentary Diversions', *Television & New Media*, 3(3), pp. 255-269.
- Crandall, D.P. (2000) *The Place of Stunted Ironwood Trees – A Year in the Lives of the Cattle herding Himba of Namibia*, Continuum, New York/London.

- Deery, J. (2004) 'Reality TV as an Advertainment', *Popular Communication: The International Journal of Media and Culture*, 2(1), pp. 1-20.
- Eindhoven, M., Bakker, L. & Persoon, G.A. (2007) 'Intruders in Sacred Territory. How Dutch Anthropologists deal with Popular Mediation of their Science', *Anthropology Today* 23 (1), pp. 8-12.
- Emelobe, D.E. (2012) 'Filmic Representation in postcolonial discourse: A study of selected film texts', *Department of Media Studies and Mass Communication*, Western Delta University.
- Eriksen, T. H. (2010) 'The challenges of anthropology', *Int. J. Pluralism and Economics Education*, 1(3).
- Fish, A. & Evershed, S. (2006) 'Anthropologists responding to Anthropological Television. A Response to Caplan, Hughes-Freeland and Singer', *Anthropology Today* 22 (4), pp. 22-24.
- Handler, R. (1986) 'Authenticity', *Anthropology Today*, 2(1), pp. 2-4.
- Hart, K. (2006) 'Popular Anthropology. A Response to Mills', *Anthropology Today*, 22(3), pp. 24-25.
- Hermes, J. & Reesink, M. (2011) *Televiestudies*, Boom Lemma Uitgevers.
- Hill, A. & Palmer, G. (2002) 'Big Brother', *Television & New Media*, 3(3), pp. 251-254.
- Hockings, P. (2003) *Principles of Visual Anthropology*, Mouton de Gruyter, Berlijn/New York, 3e editie.
- Holtorf, C. (2007) "What does what I am doing mean to you? A response to the recent discussion on *Tribe*", *Anthropology Today*, 23(2), pp. 18-20.
- Hughes-Freeland, F. (2005) 'Tribes and Tribulations. A Response to Pat Caplan', *Anthropology Today* 21(2), pp. 22-23.
- Kloos, P. (1995) *Culturele Antropologie. Een inleiding*, Uitgeverij Van Gorcum.
- Kraak, M. (2008) 'Wie is hier nou gek?' - De Himba's over hun ervaringen met Groeten uit de Rimboe', *Kennislink*, 4 februari, <http://www.kennislink.nl/publicaties/wie-is-hier-nou-gek-de-himbas-over-hun-ervaringen-met-groeten-uit-de-rimboe>, geraadpleegd op 7 april 2013.
- Kraak, M. (2010) *Groeten uit de Rimboe? Een onderzoek naar de realitysoaps Groeten uit de Rimboe en Groeten Terug*, Aksant, Amsterdam.
- Kuppens, A. & Mast, J. (2012) 'Ticket to the Tribes: culture shock and the 'exotic' in intercultural reality television', *Media Culture Society* 34 (7), pp. 799-814.
- Lacey, N. (1998) *Image and Representation - Key concepts in Media Studies*, Macmillan Press LTD, Hampshire.
- Loizos, P. (1980) 'Television Production. Granada's Television's Disappearing World Series: An Appraisal', *American Anthropologist*, New Series, 82(2), pp. 573-594.
- MacDougall, D. (2006) *The Corporeal Image - Film, Ethnography, and the Senses*, Princeton University Press.
- Miescher, G. & Henrichsen, D. (2000) *New Notes On Kaoko - The northern Kunene Region (Namibia) in text and photographs*, Basler Afrika Bibliographien, Switzerland.

- Mills, D. (2006) 'Trust me, I'm an anthropologist', *Anthropology Today*, 22 (2), pp.1-2.
- Nabi, R.L. (2007) 'Determining Dimensions of Reality: A Concept Mapping of the Reality TV Landscape', *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 51(2), pp. 371-390.
- Nichols, B. (2001) *Introduction to documentary*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis.
- Pink, S. (2001) *Doing Visual Ethnography*, Sage, London.
- Port, M. van de (2007) 'Lachen om die 'primitievelingen' op TV', *Kennislink*, 26 april.
<http://www.kennislink.nl/publicaties/lachen-om-die-primitievelingen-op-tv>, geraadpleegd op 7 april 2013.
- Rainbird, P. (2006) 'The Cost of Coast. A Response to Hughes-Freeland', *Anthropology Today*, 22 (6) pp. 25.
- Rollwagen, J.R. (1992) *Anthropological Filmmaking - Anthropological Perspectives on the Production of Film and Video for General Public Audiences*, Harwood Academic Publishers.
- Rouch, J. (1973) *Camera and Man* [translated], Official Jean Rouch Tribute Site, <http://der.org/jean-rouch/content/index.php>.
- Ruby, J. (2000) *Picturing Culture - Explorations of Film & Anthropology*, University of Chicago Press.
- Ruby, J. (2008) *Towards an anthropological cinema*, A talk given at the 2008 Nordic Anthropological Film Association Meetings in Ísafjörur, Iceland, June 6.
- Sherman, R. (2000) 'The World Turns Like The Horns Of A Kudu - From The Self To The Other And Back', *The Ovahimba Years Website*, <http://www.ovahimba.rinasherman.com/files%20various/kudu.html>, geraadpleegd op 4 juni 2013.
- Sherman, R. (2002) *The Ovahimba Years - Work in Progress, an exhibition by Rina Sherman*, brochure by The Franco-Namibian Cultural Centre, John Meinert Printing.
- Sherman, R. (2009) 'Reading Between the Lines: Understanding Assistants in Fieldwork', *Reconstruction*, 9.1., <http://reconstruction.eserver.org/091/sherman.shtml>, geraadpleegd op 20 mei 2013.
- Sherman, R. (2012) 'The Ovahimba Years: A Multiple Media Ethnographic Study & Cultural Heritage Preservation Program', *The Ovahimba Years Website*, <http://www.ovahimba.rinasherman.com/files%20various/projetva.html>, geraadpleegd op 5 juni 2013.
- Singer, A. (2006) 'Tribes and Tribulations. A Response to Hughes-Freeland', *Anthropology Today* 22(2), pp. 24-25.
- Sparks, C. (2007) 'Reality TV: The Big Brother phenomenon', *International Socialism - A quarterly Journal of socialist theory*, 114, <http://www.isj.org.uk/index.php4?id=314&issue=114>; 9 april, geraadpleegd op 8 juni 2013.
- Tribaltruth (2012) 'Rina Sherman's The Ovahimba Years: When Visitors Come', *Tribal Truth*, <http://tribaltruth.org/2012/10/the-ovahimba-years-when-visitors-come-2/>, 23 oktober, geraadpleegd op 4 mei 2013.

Walputte, S. van (2003) *Material Culture In Himba Land, Northern Namibia*, African Pastoralists Studies 1, Royal Museum for Central Africa, Tervuren.

Wärnlöf, C. (2000) 'The 'Discovery' of the Himba. The Politics of Ethnographic Film Making', *Africa*, 70(2), pp. 175-191.

Willemse, K. (1996) 'De achterkant van de Spiegel, Reflecties van een Wit Konijn' in eds. Claessen, H. J. M. & Vermeulen, H. F., *Veertig Jaren Onderweg*, DSWO Press, Leiden, pp. 301-315.

Krant

Eljon, E. (2006) 'SBS 6 neemt 'primitieven' wel serieus' *De Volkskrant*. Sectie Forum, 4 april 2006: 12.

Hinborch, N.M., Schouten, P. & Caren, F. (2006) 'Exotische snuiters tentoongesteld' *De Volkskrant*. Sectie Het Betoog, 8 april 2006: 7.

Port, M. van de (2006) 'Het Nieuwe Zwartjes Kijken' *De Volkskrant*. Sectie Het Betoog, 1 april 2006: B01.

DVD/film

Flaherty, R.J. (1922) *Nanook of the North*, Pathépicture, [voorwoord].

SBS 6 (2006) *Groeten uit de Rimboe en Groeten Terug*. Licensed by Eyeworks International BV en SBS Publishing & Licensing BV. Bridge Entertainment Group BV.

Sherman, R. (2000) *Shake Your Brains* (in 'The Ovahimba Years' Project), Documentary Educational Resources [Release Notes].

Sherman, R. (2006) *When Visitors Come* (in 'The Ovahimba Years' Project), Documentary Educational Resources.

Sherman, R. (2007) *Keep the Dance Alive* (in 'The Ovahimba Years' Project), Documentary Educational Resources [Release Notes].

