

Rolle Indigener als politische Akteur*innen, die Auseinandersetzung mit Indigenität als kontrollierender, unterdrückender Mechanismus oder aber auch als Ausdruck des Widerstands, die spezifischen Umstände, unter denen dies als Kategorie in der filmischen Erzählung konstruiert bzw. eingesetzt wird, und wie eine solche Umsetzung ausgestaltet ist. Ziel der Analyse ist damit auch, den Aushandlungsprozess dieser Kategorisierung und deren Einsatz in der filmischen Argumentationsstruktur zu beleuchten bzw. die Bezeichnung ›indigener Film‹, wie sie dem ausgewählten Material zugeschrieben wird, näher zu betrachten. Indigenität wird laut Kyle Powys Whyte im politischen Kontext häufig artikuliert, »to express a prior or more original claim to a place in contrast to individuals they consider to be settlers or newcomers. Such claims are often expressed through place-based descriptions of relationships« (2016, S. 143-144). Wie sich hier ankündigt, stellt Raum eine zentrale Kategorie in der Artikulation von Indigenität und in Aushandlungsprozessen von territorialen Konfliktsituationen dar. Dabei geht es nicht in erster Linie um das Ausdrücken eines simplen ›Davor‹, »rather, it is more often used to express intergenerational systems of responsibilities that connect humans, nonhuman animals and plants, sacred entities, and systems« (Whyte, 2016, S. 146). Aus diesem Grund wird Indigenität auch häufig im Zusammenhang mit ökologischen Anliegen artikuliert, etwa wenn indigene Bewegungen die von ihnen bewohnten Gebiete vor extraktivistischen Vorhaben seitens des Staates und den damit verbundenen negativen Effekten für die Umwelt bewahren wollen (Whyte, 2016). Indigene Proteste in Ecuador beispielsweise konnten einen zentralen Beitrag leisten, dass Flüssen, Wäldern und Ähnlichem in der neuen Verfassung des Landes Rechte zugestanden werden (de la Cadena, 2010). Auch auf diesen Aspekt wird im vorliegenden Buch noch vertiefend eingegangen.

2.3 Indigener Film: Anliegen und Definitionen

2.3.1 Der *colonial gaze*

Aus der Kolonialzeit stammende Vorstellungen über Indigene haben sich in kulturellen Manifestationen teilweise bis heute erhalten. Neben literarischen Produktionen trugen auch Fotografien und Filme dazu bei. Das Medium Film spielt eine essenzielle Rolle bei der Konstruktion kolonialer Logiken – bei der Visualisierung von Vorstellungen und Metaphern in Bezug auf die Eroberung und Kolonialisierung Lateinamerikas als ›Entdeckung‹, bei der Verbreitung imperialer Ideen, aber auch als Produkt moderner/kolonialer Wünsche, ›primitive‹ Kulturen zu dokumentieren, zu analysieren und zu kontrollieren (Kaplan, 1997). Die mit der europäischen Moderne verknüpfte Idee des vernunftbegabten Subjekts, das die Welt entdeckt und durch seinen Blick Wissen generiert, ist dabei zentral, wie Ella Shohat feststellt: »Repro-

ducing Western historiography, the cinema narrates European and Euro-American penetration into the ›Third World‹ through the figure of the discoverer.« (1991, S. 50) Film und Fotografie dien(t)en dazu, Blickregime fortzuführen, wie sie in Literatur und Malerei aus der Kolonialzeit etabliert wurden (Kaplan, 1997). Die bedeutende Rolle von Visualisierungen in der westlichen Kultur, ebenso wie die Metaphern des Blicks im anthropologischen Diskurs, ebneten laut Shohat den Weg, »for the technological powers of cinema to represent other territories and cultures« (1991, S. 68). Sie hebt besonders hervor, dass Film – als eine Art interdisziplinäre Wissenschaft – »andere« Welten zugänglich bzw. verfügbar machen kann: So analysiert und seziert die Kamera ähnlich einem Mikroskop die »anderen«, kreiert selbst ein Bild dieser und begründet Erklärungsmuster über jene »anderen« (Shohat, 1991). Die Macht liegt dabei in den Blickregimen – im *colonial gaze*, der jedoch die ihm inhärente Macht zu verschleiern vermag, wie Kaplan erläutert:

»[T]he gaze of the colonialist thus refuses to acknowledge its own power and privilege: it unconsciously represses knowledge of power hierarchies and its need to dominate, to control. Like the male gaze, it's an objectifying gaze, one that refuses mutual gazing, mutual subject-to-subject recognition.« (1997, S. 79)

Der *gaze* – als einseitiger subjektiver Blick – konstruiert rassifizierte Subjektivitäten, die zur Etablierung ökonomischer, politischer und epistemischer Ordnungen beitragen (Mignolo, 2012a). Er hat damit ebenso Auswirkungen auf das koloniale Subjekt, sich selbst als Objekt des *colonial gaze* zu sehen, wie Fanon (1952/2008) in *Black Skin, White Masks* eindrücklich zeigt. Somit lässt sich durch diesen *gaze* auch ein Selbstverfremdungseffekt konstatieren (Fanon, 1952/2008).

Gerade Filme ›über‹ Indigene, die nach Fatimah Rony (1996) als *ethnographic cinema* definiert werden können,¹² stehen häufig in dieser Tradition kolonialer Logiken, des *colonial gaze*, und beinhalten Repräsentationen von kolonialen ›Anderen‹ – romantisierten Naturvölkern oder barbarischen Fremden, scheinbar ›gefangen‹ in der Vergangenheit –, die dem ›eigenen‹ westlichen Publikum präsentiert werden. Solche Repräsentationen waren maßgeblich dafür verantwortlich, die Idee unterschiedlicher Zeitlichkeiten bzw. die ›Verweigerung einer Gleichzeitigkeit‹ zu stiften, wie sie Johannes Fabian in seiner Arbeit *Time and the other: how anthropology makes its own object* (2002) beschreibt. Diese *denial of coevalness* lässt sich etwa in

12 Rony beschreibt die Vorstellung, es gäbe Kulturen, die ›ethnografierbar‹, und andere, die historisierbar seien, womit eine rassistische Differenzierung vorliegt, die der Kategorie des ethnografischen Films zugrunde liegt. Ihre Definition des *ethnographic cinema* beschreibt sie wie folgt: »I thus use the term ›ethnographic cinema‹ to describe the broad and variegated field of cinema which situates indigenous peoples in a displaced temporal realm [...]. My particular interest, of course, is that cinema has been a primary means through which race and gender are visualized as natural categories; cinema has been the site of intersection between anthropology, popular culture, and the constructions of nation and empire.« (Rony, 1996, S. 8-9)

der Herangehensweise früherer anthropologischer Forschung feststellen, die Untersuchung sogenannter primitiver Völker als Blick in die eigene Vergangenheit anzunehmen (Fabian, 2002). Für westliche Betrachter*innen dienten filmische Repräsentationen dazu, Zeugnis abzulegen über die seit der Kolonialzeit etablierte Vorstellung zeitlicher Differenz zwischen westlich-moderner Technologie, die sich aus westlicher Überlegenheit ergebe, und jenen Völkern, die in einer früheren Phase zivilisatorischer Entwicklung zu leben scheinen, betont auch Schiwy (2009). Dem Dokumentarfilm kommt hierbei eine besondere Rolle zu, da er in seinem Anspruch auf Realitätsabbildung als Produktionsort von Wahrheit angenommen wird bzw. wurde und eine »wissenschaftliche Objektivität« mimit, einen wertfreien Blick bzw. Nüchternheitsdiskurs, wie ihn Nichols (1991) nennt. Durch die Macht, das Gezeigte in einen diskursiven Zusammenhang zu stellen, somit Bedeutung einzuschreiben und zu definieren, sind (ethnografische) Dokumentarfilme maßgeblich an der Konstruktion des *colonial gaze* beteiligt (Schiwy, 2009).¹³

Dokumentarfilme, die sich nach Rony dem *ethnographic cinema* zuordnen lassen, sind demnach Teil jenes Diskurses, der die moderne/koloniale Weltordnung, wie sie Mignolo (2011) beschreibt (vgl. Kapitel 3.3.1), mitkonstituiert, da sich im den Filmen inhärenten *colonial gaze* die Funktion wiederfindet, die westliche Moderne in einer scheinbar überlegenen Position zu reproduzieren. Arbeiten von Anthropolog*innen und Filmemacher*innen, die, wie Zamorano festhält, »authoritatively portrayed the life of indigenous peoples for the sake of science, without considering the possible impacts that such works could have on them, and without considering them as interlocutors« (2009, S. 21), werden bzw. wurden häufig mit einer Wissensextraktion und -vermittlung für allein westliche Medienkontexte in Verbindung gebracht. Auf diese Weise wird ihnen eine ausbeuterische Komponente zugeschrieben, die der Bereicherung des eigenen Wissenshorizonts dient (Tuhawai Smith, 2012; Schiwy, 2009; Rivera Cusicanqui, 1990). Diese Wissensextraktion ist im Film mitunter durch »Expert*innen« als beobachtende und interpretierende Autorität gekennzeichnet, während die repräsentierten subalternen Subjekte lediglich als Informant*innen, als Quellen dienen, womit eine hierarchische Struktur zwischen einem *sujeto cognoscente*¹⁴ und einem *otro étnico*¹⁵ reproduziert wird, wie auch Rivera Cusicanqui festhält (1990).

13 Vgl. hierzu als aktuelle Beispiele des *colonial gaze* bzw. des Motivs der Verweigerung von Gleichzeitigkeit in Filmen über Indigene den eingangs erwähnten Film *Yasuní Man* (2017) von Ryan Patrick Killackey oder *Der Alptraum der Schamanen* (2021) von Nathalie Halla.

14 Erkennendes Subjekt. (Übers. d. Verf.)

15 Ethnisch Anderer. (Übers. d. Verf.)

2.3.2 *Shooting back*

Indigene mediale Produktionen werden indes, wie das Zitat zu Beginn des Kapitels bereits andeutet, häufig als Praktiken beschrieben, die Veränderungen anstoßen wollen: einerseits im medialen Diskurs durch neue Repräsentationsformen, andererseits auch off-screen durch das Potenzial, eine globale indigene Solidarität und Gemeinschaft zu schaffen (Dowell, 2006). Ein wesentlicher Aspekt dabei ist, dass die Abgebildeten selbst zu Wort kommen, als Expert*innen über sich selbst und ihre Lebensweisen auftreten – und somit keine interpretierende Außensicht produziert wird. Wie Harald Prins ausführt, ist die Produktion indigener Filme als postkoloniale Intervention gleich dem literarischen Schaffen zu verstehen: »In an intervention that paralleled the postcolonial move to ›write back‹ against colonial masters, Indian activists began to ›shoot back‹, reversing the colonial gaze by constructing their own visual media, telling their stories on their own terms.« (2008, S. 518)

Film, Video und andere mediale Produktionen sind bedeutende Instrumente geworden, mittels derer indigene Künstler*innen, Aktivist*innen und soziale Bewegungen ihre Anliegen für eine breitere Öffentlichkeit sichtbar machen, sich Gehör verschaffen und somit in den politischen Diskurs etwa um Landrechte, Ressourcenkonflikte und Umweltgerechtigkeit einzuschreiben versuchen, wie Pertiera et al. darlegen, »as cultural minorities in much (though not all) of Latin America, Indigenous communities have often been among those most actively embracing the possibilities for media-making to constitute an act of political intervention« (2020, S. 13). Dabei kommen westlich geprägte mediale Technologien zum Einsatz, um indigene kulturelle Traditionen festzuhalten, falschen oder simplifizierten Darstellungen Indigener in der westlichen Medienlandschaft ein differenziertes Bild entgegenzusetzen und kulturelle Zukunftsvisionen zu artikulieren – mit dem Ziel des Aufbrechens des alten Monopols »of outside ›experts‹ on explicating the ›reality‹ about native life« (de la Cadena & Starn, 2007, S. 22). Faye Ginsburg (1997) spricht in diesem Zusammenhang von *cultural activism*, um die Aspekte der politischen Handlungsmacht und kulturellen Intervention zu unterstreichen, die den Arbeiten an medialen Produktionen zugrunde liegen und folglich Praktiken der aktiven Vermittlung und Mobilisierung von Kultur sind, die besonders ab Ende des 20. Jahrhunderts Kontur annahmen. Salazar und Córdova (2020) weisen darauf hin, dass indigene Bewegungen in Lateinamerika etwa ab den frühen 1980er-Jahren begannen, im Zuge fortwährender Auseinandersetzungen über kulturelle Differenz, das Recht auf Selbstbestimmung und eine Pluralisierung von Lebensweisen bzw. -vorstellungen audiovisuelle Technologien einzusetzen. Diese Entwicklung wurde vor allem durch die Feierlichkeiten rund um das 500-jährige Jubiläum von Kolumbus' Ankunft in Amerika im Jahr 1992 weiter beschleunigt, da die Form der Zelebration die dramatisch negativen Auswirkungen des Ereignisses für die indigene

Bevölkerung nicht berücksichtigte. Die Folge war eine erneute Welle an Aufständen und die Formierung weiterer Widerstandsbewegungen in ganz Lateinamerika, unter anderem auch der Zapatista in Chiapas im Jahr 1994 (Salazar & Córdova, 2020).

Eine intensivere Auseinandersetzung mit der Definition als auch Bedeutung indigener medialer Kommunikation in Lateinamerika begann schließlich ab etwa diesem Zeitpunkt der 1990er-Jahre. Nach über dreißig Jahren konstanter Produktion neuer Arbeiten entwickelte sich indigener Film bzw. *video indígena*, wie die audiovisuellen Produktionen ab Beginn der 1980er-Jahre größtenteils bezeichnet wurden, von vereinzelt »Underground-Praktiken« zu einem globalen Phänomen in Beziehung stehender Diskurse und Praktiken (Salazar & Córdova, 2020). Zahlreiche Arbeiten zu indigenen medialen Produktionen der letzten Jahrzehnte heben in der Beschreibung ihrer Bedeutung jeweils unterschiedliche Aspekte hervor in Bezug auf die mediale Gestaltung indigener Weltansichten, und werden etwa als Kampf- und Überlebensstrategie beschrieben, um indigene Vorstellungen zu produzieren und zu reproduzieren (Sanjines, 2013), als Metapher für ein kollektives Gedächtnis eines indigenen Volkes und dessen Widerstand (Rodríguez, 2013), als Widerstand gegen die koloniale Subalternisierung, durch die Indigenen die Teilnahme an dominanten Diskursen verwehrt wurde (Schiwy, 2009), bzw. als neue Form der Selbstdefinition, um historische oder kulturelle Brüche innerhalb der eigenen Gesellschaft zu verhandeln und diese Brüche auch im politischen System zu unterstreichen (Ginsburg, 1995; Salazar & Córdova, 2020). Zamorano (2009) betont vor allem die Bedeutung als Ort politischen Handelns, als Ort, an dem Diskussionen und Verhandlungen über die Wirklichkeit generiert werden, um alternative Vorstellungen von der Zukunft einzuführen. David Hernández Palmar, Wayuu-Filmemacher, beschreibt indigenen Film in einem Interview wie folgt: »[I]ndigenous cinema is the political depiction of diversity, as it allows the peoples of the world to, through their cinematography, state who they are and what it means to be indigenous.« (Córdova et al., 2018) Córdova selbst und Salazar charakterisieren in einer früheren Arbeit indigene Filme als *imperfect media*, um die Konfrontation mit eurozentrischen Vorstellungen hervorzuheben:

»Based on our involvement with different organizations, festivals, and media makers in the past few years, we believe that Indigenous video in Latin America can be characterized as imperfect media that respond in a constructive way to calls for unthinking the Eurocentric foundations implicit in many of the Latin American cultural and creative industries.« (2008, S. 41)

Der Maori-Filmemacher Barry Barclay prägte in diesem Zusammenhang, in Anlehnung an die Begriffe des Dritten Kinos (Solana & Getina, 1969) und der Vierten Welt, den Überbegriff des Vierten Kinos, um damit die unterschiedlichen Formen indigenen Films weltweit zu fassen, gleichzeitig aber die Spezifitäten der individuellen kulturellen Formationen zu reflektieren. Dieser Überbegriff basiert auf der

Idee, dass Menschen weltweit durch ihre Indigenität auf eine kollektive Erfahrung zurückgreifen können, die in der Logik gründet, per definitionem außerhalb oder parallel zur westlich-modernen Welt zu leben (Murray, 2008). Die kollektive Erfahrung ist demnach eine des *othering*, die zu Praktiken der Exklusion führt. Diese Definition verdeutlicht ebenfalls die aktivistische Rolle des Films, indem Alternativen zum ethnografischen Blick und somit Gegendiskurse zum *colonial gaze* geschaffen werden. Die Form des Films wird damit zum Instrument, um westlich-moderner Wirklichkeitskonstruktion entgegenzutreten und indigene Erfahrungen, kulturelle Wertvorstellungen und indigenes Wissen sichtbar zu machen – »locating them squarely in the present« (Schiwy, 2009, S. 11). In Barclays Definition ist vorgesehen, dass die den Film Produzierenden sich selbst als indigen identifizieren. Ähnlich – aber vorsichtig – definieren dies Wilson und Stewart, »indigenous media – which we loosely define as forms of media expressions conceptualized, produced, and/or created by indigenous peoples across the globe [...]« (2008, S. 2). Das Zitat verweist bereits auf unterschiedliche Formen der Gestaltung und Beteiligung an der Produktion eines Films, aufgrund derer ein Film als indigener Film bezeichnet wird. Diese Formen sollen nun näher betrachtet werden.

2.3.3 Produktionsbeteiligung und Distribution

Im Zuge der Auseinandersetzung mit Definitionen von indigenem Film wird häufig die Frage nach Authentizität und Autorschaft aufgeworfen, also danach, wer im Prozess federführend war oder auch wie »akkurat« die jeweilige Darstellung ist. Zweifel bezüglich der Autorschaft führt Schiwy (2009) einerseits auf einen scheinbaren *temporal clash* zurück, der durch die Verbindung indigener Körper mit digitaler Videotechnologie evoziert würde. Häufig wird gerade diese Verbindung von in westlichem Kontext sowie mit »Moderne« assoziierter Technologie und durch traditionelle Kleidung als indigen markierte Körper bildlich genutzt, um einen Bruch mit kolonialen Vorstellungen bzw. folkloristischen Erwartungshaltungen an eine in der Vergangenheit eingeschlossene Kultur ohne Eigendynamik hervorzurufen und auf den Aneignungsprozess, die Selbstermächtigung hinzuweisen, wie es beispielsweise in *Ara Pyau – La primavera Guaraní* geschieht (vgl. Kapitel 5.5). Mit dieser »Antwort« auf westlich-moderne Vorstellungen wird ein transmoderner Raum geschaffen (Dussel, 2002), der über dualistische, von kolonialen Logiken geprägte Vorstellungen (wie traditionell/modern) hinausgeht und Homogenisierungsbestrebungen verweigert. Andererseits sieht Schiwy (2009) Fragen nach der Autorschaft im westlichen Verständnis von Individualismus begründet, nach dem intellektuelle Errungenschaften Ergebnis individueller Betrachtungen und Überlegungen sind, einem cartesianischen Weltbild entsprechend. Film hingegen ist – ungeachtet des Kults um die Figur des oder der Regieführenden – schon immer ein kollektiver Prozess, und auch indigener Film entsteht meist aus einer Zusam-

menarbeit, die jedoch Verflechtungen von Subalternität mit sich bringt (Schiwy, 2009). Auffallend ist bei indigenen Filmen, dass nicht immer klare Rollen wie Regisseur*in, Drehbuchautor*in etc. vergeben werden und ein Film daher nicht als Produkt eines individuellen Autors oder einer Autorin gelten kann, womit die Entstehung im Kollektiv besonders hervorgehoben wird (Zamorano, 2009).

Die mittlerweile zahlreichen Organisationen zur Förderung von indigenem Film in Lateinamerika spielten bzw. spielen bei der Produktion indigener Filme eine bedeutende Rolle, da sie beispielsweise Workshops anbieten, technisches Equipment und Know-how zur Verfügung stellen, aber auch den Austausch über Fragestellungen der Authentizität und Autorschaft ermöglichen. Sie sind damit ein wesentlicher Bestandteil des kollektiven Prozesses ›Film‹, weswegen sie und ihre Rolle im Produktionsprozess nachfolgend thematisiert werden sollen.

Die *Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas* (CLACPI) wurde 1985 in Mexiko von einer Gruppe ethnografischer Filmemacher*innen gegründet und hatte zu Beginn das Ziel, ein Ort zu sein, um Filme über Indigene zu zeigen und zu diskutieren. Dies änderte sich im Laufe der Jahre: Während des vierten Filmfestivals der Organisation in Peru führten ideologische Differenzen zwischen jenen Filmschaffenden, die mit dem Gründungsziel weiterarbeiten wollten, und jenen, die sich eine Veränderung wünschten und Filme ›von‹ Indigenen statt ›über‹ Indigene bevorzugten, zu einer Krise (Zamorano, 2009), wie auch Sanjinés beschreibt:

»Even when films were not produced by indigenous people themselves, there were interesting people in that group who wanted to change things. But there was also a group that wanted to continue doing their films, their research. They wanted to continue doing anthropological and ethnographic film. And we hooked up more with the people who had a more committed vision, more political. Then CLACPI changed and became a space for building processes.«
(zit.n. Zamorano, 2009, S. 35)

Sanjinés selbst gründete 1989 in Bolivien das *Centro de Estudios, Formación y Realización Cinematográfica* (CEFREC), um kulturelle, politische und Bildungsinitiativen durch audiovisuelle Kommunikationsformen zu unterstützen (Zamorano, 2009). Weitere Organisationen entstanden im Laufe der folgenden Jahre mit dem Ziel, partizipative Projekte zu fördern, aber auch durch verschiedene Workshopformate technisches Wissen zu vermitteln, sodass indigene Gruppen einerseits eigenständig arbeiten können und andererseits ein Reflexionsprozess über die politischen und kulturellen Möglichkeiten dieser Technologie gemäß den eigenen Bedürfnissen angestoßen wird. Dazu zählen beispielsweise das *Proyecto de Transferencia de Medios Audiovisuales a Comunidades Indígenas* (Mexiko), das *Chiapas Media Project* (Mexiko), *Video nas Aldeias* (Brasilien), *Coordinadora Audiovisual Indígena y Originaria de Bolivia* (CAIB) oder auch eine Projektgruppe der *Confederación de Nacionalidades Indíge-*

nas del Ecuador (CONAIE) zur Herstellung audiovisueller Produktionen in Ecuador. CLACPI fungiert dabei vor allem als überregionale Organisation für die Koordination und Vermittlung zwischen regionalen Institutionen. Die jeweiligen Organisationen verfolgen nicht immer identische Ziele und nutzen auch unterschiedliche Methoden, arbeiten jedoch in stetigem Austausch miteinander (Zamorano, 2009; Schiwy 2009).¹⁶

Wie Zamorano (2009) in ihrer Studie über indigene Videoproduktion in Bolivien anmerkt, besteht im Produktionsprozess häufig eine gewisse Abhängigkeit von sogenannten *técnicos*¹⁷. Sie sind mit dem filmtechnischen Produktionsprozess vertraut und helfen mit, greifen aber ebenso in den Entstehungsprozess ein, da beispielsweise der Kameraführung, bestimmten Einstellungen sowie der Montage kreative Entscheidungen zugrunde liegen, die das Produkt maßgeblich gestalten (Zamorano, 2009). Diese Zusammenarbeit zwischen indigenen Akteur*innen und nichtindigenen *técnicos* ist von ungleichen Ausgangspositionen in Bezug auf technisches Know-how geprägt und unterfüttert bestehende Vorstellungen von intellektueller Expertise verbunden mit einem gebildeten Zentrum, einer Gruppe an *letrados*¹⁸, die einen ungebildeten Bevölkerungsteil über ihre Annahmen unterrichten würden (Schiwy, 2009). Mit Blick auf die Wortwahl der Organisation CLACPI, indigenen Film zu ›fördern‹ und als ›motivierende Kraft‹ zu wirken, könnte auch argumentiert werden, so Schiwy (2009), dass technisches Equipment lediglich zur Verfügung gestellt werde, sodass indigene Gemeinden sich selbst abbilden. Dies könnte jedoch auch mit frühen ethnografischen Film- und Fotoexperimenten in Verbindung gebracht werden, wie sie beispielsweise in Nordamerika durchgeführt wurden, und Indigenen Intention und Handlungsmacht absprechen würde: »It would constitute a narrative that tends toward a vision of indigenous people as victims or constituents of Western agency, be that colonial or emancipatory.« (Schiwy, 2009, S. 65) Anders als es manche Wortwahl impliziert, sind Indigene folglich nicht als mehr oder weniger unfreiwillige Empfänger*innen von ihnen zur Verfügung gestellten audiovisuellen Technologien zu sehen – vielmehr entstehen als indigener Film definierte mediale Produktionen »as a response to indigenous communities' desire to access the technology« (Schiwy, 2009, S. 66). Intention und Handlungsmacht werden demnach bei den indigenen Akteur*innen verortet.

Auch Sanjinés verfolgt mit seinem Anliegen, indigenen Film zu fördern, nicht per se die Idee, nur mit Indigenen zu arbeiten: Für ihn kommt es darauf an, über

16 Für detaillierte Informationen zu den hier genannten und weiteren Organisationen für indigenen Film in Lateinamerika siehe Schiwy, F. (2009). *Indianizing Film. Decolonization, the Andes, and the Question of Technology*. New Jersey: Rutgers University Press.

17 Experten. (Übers. d. Verf.)

18 Gelehrte. (Übers. d. Verf.)

derartige Aspekte einer Klassifizierung hinauszugehen und in erster Linie unterschiedliche Möglichkeiten zu schaffen, um politisches Engagement auszudrücken und Transformationen anzustoßen (Zamorano, 2009). Unabhängige nichtindigene Filmemacher*innen, die mit Indigenen zusammenarbeiten – etwa Sanjinés selbst, Alexandra Halkin, Vincent Carelli oder Guillermo Monteforte –, sehen sich dabei vor allem in einer unterstützenden Rolle, den Bedürfnissen der indigenen Akteur*innen entsprechend, ohne ästhetische oder narrative Strategien vorzuschreiben, wie sie in westlichem Kontext gelehrt werden: »Instead of becoming integrated into a cultural politics designed in the urban centers by lettered elites, indigenous communicators emphasize that they make use of technological advisors, who are incorporated into a cultural politics designed and promoted by indigenous movements.« (Schiwy, 2009, S. 68)

Die Idee von indigenem Film ist daher im Grunde, einen kollektiven Prozess zu kreieren,¹⁹ an dem sowohl Indigene als auch Nichtindigene teilhaben. Dieser kollektive Prozess steht im Interesse spezifischer Anliegen Indigener und ist konträr zu einer hierarchisch geprägten Informationsextraktion angelegt (Zamorano, 2009), aber auch gegensätzlich zur Perspektive von »Außenstehenden«. Dieser Prozess kann als Ort verstanden werden, an dem sich epistemische Hierarchien auflösen lassen, die durch die Idee der *lettered city* entstanden sind und durch die Kolonialität der Macht geformt wurden (Schiwy, 2009). Daher wird in diesem Zusammenhang auch häufig von partizipativen bzw. kollaborativen Filmprojekten gesprochen.

Eine derartige Kollektivität bzw. nichthierarchische Zusammenarbeit ist jedoch nicht einfach zu erreichen, da auch indigene Filme in institutionalisierten Medienkontexten entstehen. Finanzierungsinstitutionen können etwa mit Qualitätsanforderungen, die sich an konventionellen Standards orientieren, die Produktion beeinflussen und ein Spannungsfeld zwischen eventuell »eigenen« oder »neuen« narrativen Strategien und Ästhetiken und westlich-modern geprägten Sehgewohnheiten (Himpele et al., 2004) und damit verbundenen Kriterien für eine »gute« Qualität erzeugen. Auch die Nachfrage nach bestimmten Thematiken ist relevant. Demnach müssen die Filme, auch wenn sie als kollektiver Prozess und Widerstand gegen eine koloniale Subalternisierung verstanden werden, stets im Zusammenhang mit gesellschaftlichen (Macht-)Strukturen gesehen werden, wie auch de la Cadena und Starn allgemein über Kollaborationen schreiben:

»Collaborations wanting to undo preexisting epistemic institutions and hierarchies – including those that have historically separated Western and non-Western

19 Iván Sanjinés, Jesús Tapia und Marcelina Cárdenas sprechen in diesem Zusammenhang auch von einem *proceso integral* (ganzheitlicher Prozess [Übers. d. Verf.]), um zu betonen, dass ein Film aus einer kollektiven Leistung einer Gemeinschaft heraus entsteht (Himpele, Sanjinés & Tapia, 2004).

spheres of knowledge and their languages – require more than desire for horizontal work relations; it requires awareness of the hegemony of established epistemologies, and the need at least to question them. It also demands constant multidirectional negotiation as well as recognition and inspection of the conflicts that give rise to such negotiation. Last, although this should be the starting point as well, collaborations also require the acceptance that complex entanglements of power will always structure the relationship – although, of course, the entanglement will constantly shift forms and connections.« (2007, S. 24-25)

Zentral ist den Ausführungen zufolge nicht unbedingt, eine Art Indigenität in diesen Produktionen auszumachen oder ihnen zuzuschreiben – sei es durch die an der Produktion Beteiligten oder aufgrund bestimmter Ästhetiken –, zumal Indigenität keine fixierten Eigenschaften aufweist, sondern Teil eines gesellschaftlichen Systems und Produkt kolonialer Machtverhältnisse ist, wodurch der Begriff immer mit einem politischen Aspekt in seiner jeweiligen Historizität verstanden werden muss (vgl. Kapitel 2.2). Auch die Bezeichnung ›indigener Film‹ bedeutet eine Form der medialen Repräsentation, die stets im politischen Kontext gesehen werden und neokoloniale Machtstrukturen in der Gesellschaft sowie in institutionalisierten Medienindustrien mitdenken muss (Ginsburg, 1993). Daher bildet – wie auch Sanjinés anmerkt – das politische Projekt hinter diesen Produktionen das zentrale Merkmal, das darin besteht, keine Außensicht auf bestimmte Umstände oder Aspekte zu liefern und keine Wissensextraktion für die Bereicherung westlicher Film- und Fernsehlandschaften zu betreiben. Stattdessen sollen die Menschen selbst zu Wort kommen und damit Selbstdefinition und Autonomie zugelassen werden, wodurch Forderungen sichtbar gemacht bzw. Bedeutungen verhandelt werden und ein Dialog entsteht. So führt auch Zamorano aus:

»If instead we understand ›indigeneity‹ as a political claim that gets constructed, challenged or reinforced in relation to specific historical and power processes, then the objects and symbols used to represent it are sites of struggle that are reappropriated and displayed in different ways to acquire new meanings: to make demands, to make visible, to stress, to accentuate. Hence, indigenous videomakers' ›accurate‹ or ›authentic‹ depictions of indigeneity constitute a contested dialogue, not a homogeneous interpretation of their reality.« (2009, S. 286)

Zusammenfassend ist also festzuhalten, dass eine Definition von indigenem Film angenommen werden kann, die – wie beschrieben – zumindest eine kollaborative Arbeit zwischen indigenen und nichtindigenen Akteur*innen vorsieht. Außerdem wird keine interpretierende Außensicht auf bestimmte Aspekte indigenen Lebens eingenommen, vielmehr dient die filmische Repräsentation der Selbstdarstellung der indigenen Akteur*innen. Im Rahmen der filmischen Darstellung insbesondere

von Konflikten, wie sie hier genauer betrachtet wird, ist die Perspektive ein wesentlicher Faktor, der Einfluss darauf hat, wie Menschen das Gezeigte wahrnehmen. Dabei von einer ›indigenen Perspektive‹ zu sprechen, die ›indigener Film‹ vermittelt, könnte eine Vereinheitlichung bzw. Homogenisierung suggerieren, wovon jedoch Abstand genommen werden soll. Vielmehr ist mit dem Begriff der Perspektive zur Beschreibung von indigenem Film gemeint, dass die Bilder vorwiegend von Personen kontextualisiert werden, die sich selbst als indigen definieren. Perspektive beschreibt hier das Verhältnis eines Menschen oder einer Gruppe zu einer Sache, einer Handlung etc., nicht unbedingt den konkreten *point of view*; wer etwas sieht, hört, aber auch wer etwas weiß, bewertet und sagt, beeinflusst diese Perspektive (Eder, 2008). Grundsätzlich ist Film polyperspektivisch (Erzählperspektive, Kameraperspektive, die durch die Einstellungsgröße gebotene Perspektive etc.), wie Schmetkamp festhält und dabei zwischen technischen und metaphorischen Perspektiven unterscheidet:

»Unter der technischen lässt sich feiner zwischen der visuellen, auditiven, schnitt- und erzähltechnischen Perspektive differenzieren. Unter Perspektiven im metaphorischen Sinne fallen evaluative, ethische, politische, ideologische, handlungsoptionale Sichtweisen – wie wir die Welt wahrnehmen, beurteilen und uns in ihr bewegen – sowie affektive Sichtweisen in Form von Emotionen und Stimmungen, welche auch eine Weise sind, die Welt auf eine bestimmte Art wahrzunehmen.« (2017, S. 139)

Für die Definition von indigenem Film sei somit ferner angenommen, dass die metaphorischen Perspektiven einer audiovisuellen Produktion in erster Linie jenen der sich als indigen definierenden Akteur*innen der Filmproduktion gleichen.

Neben den Produktionsbedingungen von indigenem Film, die häufig als kollektiver bzw. integraler Prozess verstanden werden, wird auch versucht, die Verbreitung der Filme anders zu denken, als dies etwa bei ethnografischen Filmen oft der Fall ist, wie Sanjinés in einem Interview mit Himpele und Tapia beschreibt:

»[W]e also need to change the logic of the market somehow. So what we have done is change what the markets of production and distribution dictate. And what we are trying to do is seek comparable markets and alliances – the ones that are submerged, not the ones that are very visible because the visible ones are the ones that rule the market and the forces of supply and demand.« (2004, S. 359)

Durch die zahlreichen Organisationen und Festivals für indigenen Film änderte sich demnach nicht nur, wer diese Filme macht, sondern auch wer sie rezipiert. Viele der nationalen und internationalen Festivals finden in ländlichen Gegenden statt und können gratis besucht werden, sodass die Distribution der Filme und Videos sowie die Aufrechterhaltung der Netzwerke zum Großteil von ehrenamtli-

cher Arbeit abhängt (Schiwy, 2009). Die Verbreitung der Filme, so Schiwy, »thus subverts the traditional flows of knowledge that, like the railroad systems built in the nineteenth century, discouraged contact among rural areas and populations« (2009, S. 59). Solche Festivals tragen zur internationalen Vernetzung bei und damit auch zur Stärkung einer panindigenen Identität bzw. *imagined community* im Sinne Andersons (1991).²⁰ Doch für viele Organisationen ist das Zeigen der Filme nur ein kleiner Teil des Festivals: Transregionale Diskussionen, Workshops und Ähnliches sind wesentliche Bestandteile, die Filmfestivals zum Ort kreativen Austauschs und transnationaler Diskussionen erheben (Salazar & Córdova, 2020). Die Filme und dadurch entstehenden Netzwerke und Festivals werden so zu zentralen Komponenten: einerseits der Stärkung ländlicher Gemeinschaften, da sie nichturbane Zentren in den Fokus stellen, und andererseits der Kulturpolitik indigener Bewegungen aufgrund des Austauschs unterschiedlicher Perspektiven über regionale Grenzen hinweg (Schiwy, 2009). Die zahlreichen Organisationen zur Förderung von indigenem Film in Lateinamerika, deren enge Zusammenarbeit, der dadurch ermöglichte Austausch sowie die häufig in Kooperation mehrerer Organisationen ausgerichteten Festivals für indigenen Film in Lateinamerika bilden spannende Netzwerke, die über nationale Grenzen hinaus gedacht werden, um unter anderem neue gemeinsame Strategien im Kampf um territoriale Rechte und Menschenrechte zu finden, die als gewaltfreie Antwort auf Erfahrungen realer, systemischer und struktureller Gewalt gedacht werden, wie beispielsweise in einer Podiumsdiskussion des Filmfestivals FICMAYAB zum Thema *Las luchas de los Pueblos Indígenas y la comunicación*²¹ festgehalten wurde (persönliche Kommunikation, 8. Oktober 2018).

Andere, im Globalen Norden verortete Festivals wie das *Sundance Film Festival* sind ebenso essenziell für die Verbreitung indigener Filme und bieten Unterstützung in einem internationalen, westlich geprägten Kontext. Dies wird allerdings auch mit Argwohn betrachtet und zieht Fragen nach den Urheberrechten der Bilder nach sich, die bei indigenen Produktionen häufig nicht eindeutig festgelegt sind; die Mehrheit der Filme wird aber in und für einen nichtwestlichen, nichtkommerziellen Rahmen produziert und bleibt außerhalb der Reichweite von »Mainstream-Medien« (Schiwy, 2009). Wilson und Stewart (2008) weisen jedoch darauf hin, dass indigenem Film immer mehr Aufmerksamkeit zuteil und folglich auch im Mainstream vermehrt Bedeutung zugeschrieben wird – was nicht zuletzt ein Grund ist für die Hinterfragung bestehender Annahmen über indigene mediale Produktionen und eine intensive Auseinandersetzung mit Definitio-

20 Anderson (1991) beschreibt diese Art öffentlicher Kollektivität als Gemeinschaft, die insofern als imaginiert zu verstehen ist, da die Mitglieder sich nie alle direkt kennen werden, dennoch aber eine gewisse Form der Solidarität bzw. Verbundenheit zueinander empfinden. Anderson bringt dabei das Beispiel der Mitglieder einer Nation.

21 Der Kampf indigener Völker und die Kommunikation. (Übers. d. Verf.)

nen zu indigenem Film, wie sie zu Beginn des Kapitels veranschaulicht wurden. Auch Kategorisierungen wie Drittes bzw. Viertes Kino werden damit infrage gestellt, da die suggerierte Parallelität unterschiedlicher Filmproduktions- und Disseminationskreise nicht (mehr) haltbar ist. Hilfreich scheint, die von Stam und Shohat (1994) beschriebene Idee verschiedener überlappender Kreise zur Beschreibung des Dritten Kinos auch auf das Vierte Kino zu übertragen: Im innersten Kreis sind etwa indigene Filme zu fassen, die ausschließlich durch Indigene produziert wurden, vorwiegend innerhalb verschiedener indigener Gemeinschaften gezeigt werden und damit dem Vorhaben geänderter Distributionslinien entsprechen. In nächsten Kreis lassen sich Filme verorten, die von Indigenen produziert wurden, aber nicht unbedingt oder ausschließlich den Prinzipien der geänderten Distributionswege entsprechen. Dem nächsten Kreis sind Filme zugeordnet, die in Kooperation mit Nichtindigenen produziert werden. Hierzu zählt die große Mehrheit von Produktionen, die auf Festivals und Onlineplattformen für indigenen Film zu finden sind. Weiters ist anzuführen, dass auf Festivals für indigenen Film auch Filme gezeigt werden, die nur insofern als Kooperation mit Indigenen gelten, als etwa Indigene einige der Protagonist*innen darstellen, die gestalterische Macht aber eindeutig bei einem oder einer westlichen Regisseur*in bzw. Produzent*in liegt. Sie können dem vierten und damit äußersten Kreis zugeordnet werden, sofern sie, wie Sanjinés fordert (Zamorano, 2009), dem politischen Projekt entsprechen, keine interpretierende Außensicht einzunehmen, sondern Menschen selbst zu Wort kommen zu lassen, für die jeweiligen Anliegen Indigener eintreten und damit ebenfalls die metaphorische Perspektive der jeweils beteiligten Indigenen übernehmen. Mit der Idee sich überlappender Kreise lässt sich auch die Bandbreite medialer Produktionen abbilden, die im Rahmen von Festivals für indigenen Film gezeigt werden. Die Festivals tragen mitunter das Motto ›indigener Film und indigene Kommunikation‹, wobei ›Kommunikation‹ hier auf die Verbreitung der Anliegen, Forderungen und Weltentwürfe Indigener abzielt und damit vor allem Produktionen beschreibt, wie sie der zuletzt angeführte Kreis umfassen soll.

2.4 Aktuelle Tendenzen des indigenen Films

Die genannten Organisationen und Festivals spielen eine zentrale Rolle in der Produktion und Verbreitung von indigenem Film und indigener Kommunikation. Dabei werden sowohl Dokumentar- als auch Spiel- und Experimentalfilme gezeigt, wobei Themen wie Widerstand, die Rolle von Frauen und sexuelle Identität häufig relevant sind (vgl. FICMAYAB, o. D.; CLACPI, o. D.). Neben Festivals sind auch Online-Plattformen eine wichtige Verbreitungsmöglichkeit für indigenen Film, wie beispielsweise *Cumbres de Comunicación Indígena* (www.cumbresdecomunicacionindigena.org/inicio), *Cine Indígena* (<http://cineindigena.blogspot.com/>), *Chirapaq* (<http://www.chirapaq.org/>)