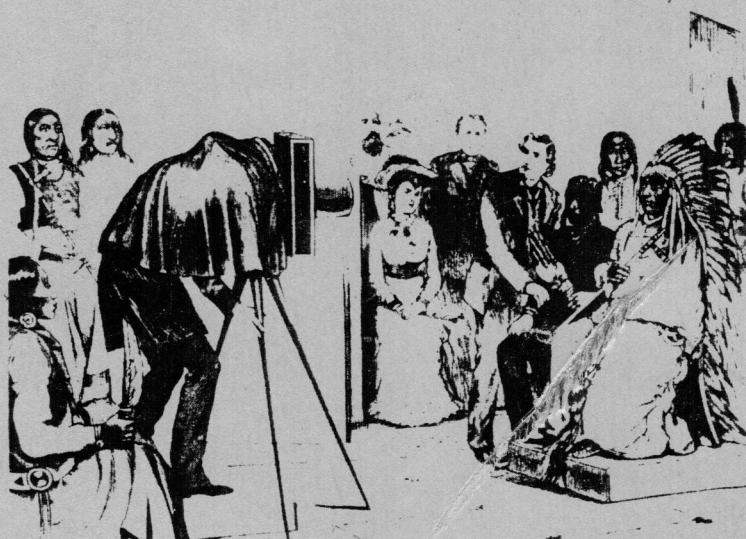


De Confrontatie tussen



Fotografen en Indianen

PHOTOGRAPHING AN INDIAN DELEGATION, IN BELL'S STUDIO, FOR THE GOVERNMENT. *After a sketch by A. B. Shults, published in Frank Leslie's Illustrated Newspaper, Vol. LIII (Sept. 10, 1881), p. 24.*

This sketch shows vividly the gap between the social context of a photograph and its contents. The Secretary of Interior, pleased by a land cession made by a visiting delegation of Omaha, Winnebago, Sioux, and Ponca, had each of the chiefs photographed by C. M. Bell in his Washington, D.C., studio at government expense. It was customary for Indians visiting the national capital to be photographed for the Smithsonian Institution or for other purposes.

scriptie van Jan van Boeckel en Ceciel Verheij
Antropologisch Sociologisch Centrum
Universiteit van Amsterdam, augustus 1989







.. MAAR U HEEFT
NOG TE WEINIG ZINLOZE
SLACHTINGEN MEEGE-
MAAKT OM DAT TE
BEGRIJPEN!

GODZIJDANK
NIET! LET TROU-
WENS MAAR NIET OP
WILHELM; HIJ IS ALTIJD
ZO ALS HIJ HET NAAR
Z'N ZIN HEEFT!



ZO LIGGEN
DIE BIZONS
GOED!

MOOI
ZO!

IK ZOU HET OP
PRIJS STELLEN ALS
JIJ OOK OP DE
FOTO GAAT!
ALS
AANDENKEN...

IK HEB
EEN HEKEL
AAN DIE
APPARATEN!



NIET
BEWEGEN,
BITTE!



EVEN LACHEN
NAAR HET
VOGELTUE,
GUT, KLAAR.



VIELEN
DANK,
FRIEDRICH.

WILHELM HEEFT FRIEDRICH GELEERD HOE
JE FOTO'S MAAKT! HIJ KRIJGT ER STEEDS
MEER LOL IN! JONATHAN! TREK
NIET ZON ZORGELOK
GETICHT!



JE BENT NET ALS DE
INDIANEN! DIE GELO-
VEN, DAT JE MET 'N
FOTO EEN PEEL VAN
HUN ZIEL WEG-
NEEMT!

NIET
EENS ZON
VREEMP IDEE!

INHOUDSOPGAVE

Inleiding -----	5
DEEL I -----	9
1.1. De ontwikkeling van de fotografie -----	9
1.2. Fotografie als hand van de natuur -----	10
1.3. Angst voor de fotocamera -----	16
1.4. Fotografie waait over naar de Verenigde Staten -	23
DEEL II -----	31
2. Het fotograferen van Indianen, 1844-1925 -----	31
2.1. Het verzamelen van Indianen-portretten -----	31
2.2. Fotografie en het civiliseren van de Indianen --	36
2.3. Expeditie-fotografen -----	41
2.4. Fotografie en antropologie -----	51
DEEL III -----	55
3. Fotografie in de Southwest -----	55
3.1. Fotografie bij de Hopi-Indianen -----	59
3.2. Fotografen dringen zich op bij Hopi-Indianen ----	63
3.3. 'The Vanishing Race' -----	70
3.4. Verbod op fotografie -----	76
3.5. 'Echter dan echte' Indianen -----	79
3.6. De aantrekkingskracht van de ceremonies -----	81
3.7. Fotograferen in de Hopi-kiva's -----	84
3.9. 'Bad medicine' -----	96
3.10. 'The Enduring Navajo' -----	98
3.11. Filmproject 'Through Navajo Eyes' -----	104
Conclusie -----	115
Bibliografie -----	125



The Rev. Peter Jones (Kahkewaquonaby), the son of a Welshman and a Mississauga Indian. The earliest photograph of an American Indian, taken by Hill and Adamson during a visit to Great Britain between October 1844 and April 1845.

INLEIDING

Vanaf haar uitvinding raakten mensen gefascineerd door de fotografeerkunst. De eerste reacties van het publiek bewogen zich heen en weer tussen gevoelens van bewondering, ontzag en angst. Een markant voorbeeld van de vrees die in die dagen opgeld deed, is het verhaal van de negentiende-eeuwse Franse portretfotograaf Nadar, die werd geconfronteerd met de grote terughoudendheid van een van zijn modellen, de schrijver Balzac. Zoals Nadar het begreep, kwam Balzacs weerzin voort uit zijn idee dat de mens niet in staat zou zijn iets materieels te scheppen uit een pure verschijning, en dus elke foto noodzakelijkerwijs iets van hem af moest nemen. In de tweede helft van de negentiende eeuw was het een wijdverbreid volksgeloof, dat de fotocamera, als 'bezielde' materie, in staat zou zijn de ogen van vrouwen naar zich toe te lokken. Sommige mensen gingen zelfs zo ver te veronderstellen dat de fotografie bij machte zou zijn de doden weer tot leven te wekken.

Anno 1989 doen dergelijke vormen van 'bijgeloof' merkwaardig aan. De camera's zijn inmiddels alomtegenwoordig en de fotografische en filmische beelden maken een onafscheidbaar onderdeel uit van de tegenwoordige leefwereld van de westerse mens.

In deze scriptie willen we eerst aandacht besteden aan de receptie van de uitvinding van de fotografie (- of eigenlijk, in die begintijd, de 'daguerreotypie' -) in het Westen (Europa, de Verenigde Staten), omdaarna te kijken naar de manier waarop de Noordamerikaanse Indianen op de oprukkende camera's reageerden.

Reeds binnen drie jaar nadat de fotografeerkunst in de VS was geïntroduceerd, maken de daguerreotypisten Hill en Adamson in 1844 de waarschijnlijk allereerste fotografische opname van een Indiaan. Na hen volgde een onafzienbare schare van amateur- en beroepsfotografen, die zich als een olievlek over het Amerikaanse Westen uitspreidde om telkens opnieuw weer nieuwe beelden te leveren van de tot de verbeelding sprekende 'savages'.

In onze bespreking van de confrontatie tussen fotografen en Indianen richten we de aandacht op de feitelijke omstandigheden waaronder de beeldenverzamelaars in de onbekende wildernis contact legden met de Indianen. Op welke manier wisten ze hun vertrouwen te winnen, en, als dat niet lukte, hoe wisten ze dan de terughoudendheid (en in sommige gevallen zelfs: het verbod op fotografie) van de kant van de Indianen te overwinnen c.q. te omzeilen. We gaan na hoe het (fotografisch) oordeel over de Indianen verandert als de kolonisatie van Amerika zijn voltooiing nadert. Op dat moment gaat de fotografie ook een steeds belangrijkere rol spelen als hulpmiddel voor de opkomende etnografische 'wetenschap'. Welke (pseudo)wetenschappelijke legitimaties worden er in die tijd gegeven voor het vervaardigen van z.g. 'antropometrische' opnamen?

De scriptie bestaat uit drie delen. In het eerste deel richten we onze aandacht uitsluitend op de westerse wereld zelf. Vervolgens bespreken we de geschiedenis van het contact tussen fotografen en Indianen vanaf grofweg het midden van de negentiende eeuw tot en met de eerste decennia van deze eeuw. Tenslotte gaan we in het laatste deel specifiek in op het fotograferen en filmen in de Amerikaanse Southwest (resp. bij de Hopi- en Navajo-Indianen).

De confrontatie tussen fotografen en inheemse volken

van Amerika is waarschijnlijk nergens zo radicaal en ingrijpend geweest als hier in het Zuidwesten. Waar eerst zelden of nooit een blanke werd gezien, konden door de voltooiing van de spoorlijn tussen Santa Fe en Los Angeles in een tijdsbestek van enkele jaren opeens drommen toeristen de Hopi- en Navajo-gebieden en de Pueblo-dorpen in New Mexico bezoeken. Ze maakten veelvuldig uitstapjes (z.g. 'Indian Detours') vanuit de stationnetjes in Arizona en New Mexico.

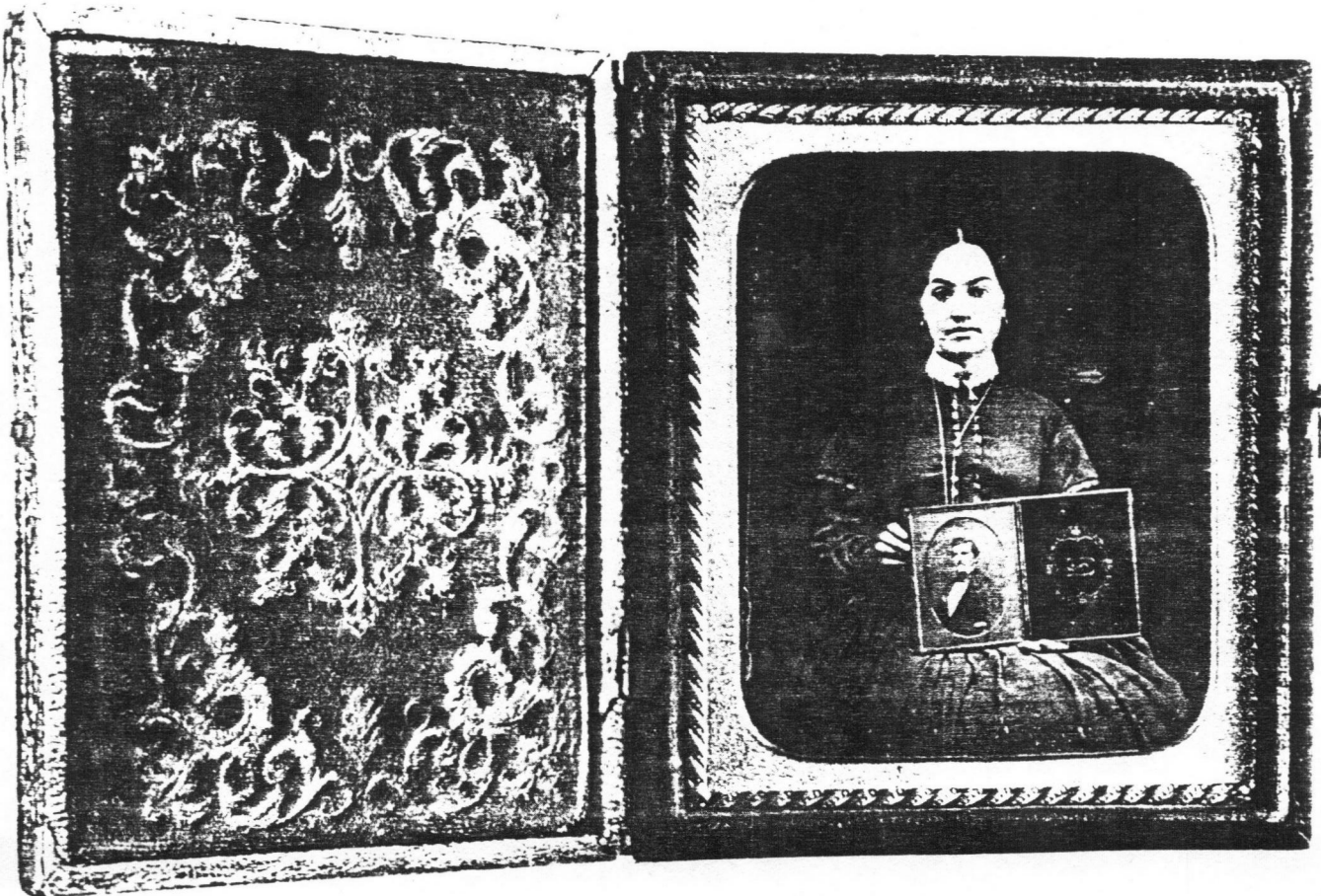
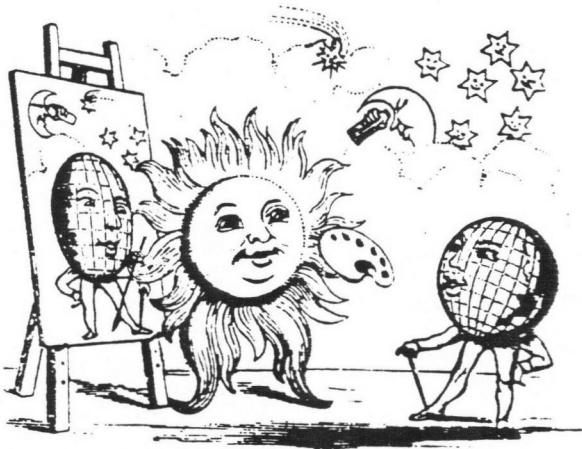
Zoals Susan Sontag aangeeft, kwam de fotocamera precies 'op tijd' om te registreren wat onder het tij van de westerse expansie op het punt stond te verdwijnen: 'Cameras began duplicating the world at that moment when the human landscape started to undergo a vertiginous rate of change: while an untold number of forms of biological and social life are being destroyed in a brief span of time, a device is available to record what is disappearing'(1978: 15f).

We hebben niet de pretentie om hier, met betrekking tot de fotografie, een overzicht te bieden van, wat Ton Lemaire (1986) noemt, 'de perceptiegeschiedenis van de Indiaan door het Westen'. Wel willen we nagaan in hoeverre er overeenkomsten en verschillen tussen de ontvangst van de fotografie in de westerse wereld en die bij de Indianen. Uiteraard is onze kennis over de houding van Indianen vis-à-vis de fotografen beperkt, omdat zij voor een belangrijk deel berust op de gekleurde en gefilterde informatie in de verslagen van degenen die die ontmoetingen beschreven. We hebben hier ook niet getracht om de ideologische vooroordelen van deze kroniekschrijvers van de verovering van het Amerikaanse Westen bloot te leggen. In plaats daarvan hebben we hen zoveel mogelijk in de eigen woorden geciteerd. Ons inziens is de hier gepresenteerde bloemlezing in zichzelf al onthullend genoeg over de vaak zeer racistische en etnocentrische beeldvorming in die tijd.

Ook al is het nemen van en poseren voor een foto bij ons in de twintigste eeuw volledig ingeburgerd geraakt, het blijft toch maar de vraag of dit inmiddels bij volken aan de periferie van de westerse wereld ook zo is. Om daar in een geval wat meer zicht op te krijgen gaan we in het laatste deel van deze scriptie dieper in op de resultaten van een relatief recent onderzoeksproject op het Navajo-reservaat, waarbij een antropoloog en een filmmaker Navajo-jongeren in staat stelden om zelf een film te maken over de eigen cultuur. Het onderzoek is in zoverre onthullend omdat het aan de ene kant een poging is mensen uit andere culturen in staat te stellen via een westers medium een beeld van zichzelf te presenteren, en omdat er aan de andere kant ook duidelijk uit naar voren komt dat er nog steeds angsten bestaan voor en verbodsbepalingen tegen de penetratie door de camera in de Indiaanse cultuur.

Amsterdam, 28 augustus 1989.

Illustration by E. Morin from 'The Legend of the Daguerreotype' by Champfleury.



THE FAMILY DAGUERRETYPE, ABOUT 1850.

DEEL I

1.1. De ontwikkeling van de fotografie

Reeds in 1552 wist de beroemde alchemist Fabricius dat onder invloed van zonnestralen de kleur van een bepaald zilvermengsel van wit naar zwart veranderde. Vóór Fabricius was het al aan Aristoteles bekend dat als men door een smal gaatje in de muur van een donkere kamer licht naar binnenliet, er op de tegenoverliggende wand van die kamer een (omgekeerde) projectie ontstond van het aangezicht van de wereld buiten die ruimte.

Het waren deze twee natuurverschijnselen die ten grondslag lagen aan de ontwikkeling van de fotografie in de eerste helft van de negentiende eeuw. Volgens de historicus Aaron Scharf kwam de drijfveer voor deze ontdekking wellicht voort uit een, wat hij noemt, primitief instinct:

To turn the fugitive image into a permanent physical reality was to enhance memory itself. The magical notion of being able to fix the mirror's image, to lay hold of it, is the expression no doubt of a primitive instinct going back to the first troglodyte who cast an incredulous eye on his reflection in some primeval puddle (Scharf 1976: 10).

De Fransman Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) wordt door de meeste historici gezien als de vader van de fotografie. De alleroudste overgebleven 'foto', uit 1827, is door hem gemaakt. Hij ontwikkelde het eerste praktische (hoewel problematische) fotografische proces, drieëntwintig jaar voor de officiële uitvinding van de fotografie. De Engelsman William Henry Fox Talbot was de eerste die op 31 januari 1839 de ontdekking van de fotografie wereldkundig maakte en daarbij ook aangaf hoe het fotografisch

proces in zijn werk ging. Regelmatig bezocht Talbot Italië, waar hij zo exact mogelijk trachtte verschillende landschappen na te schilderen. Om de grootst mogelijke gelijkenis te bewerkstelligen gebruikte Talbot een z.g. camera obscura, waardoor hij ermee kon volstaan het geprojecteerde beeld over te trekken. Op een van deze reizen dacht Talbot na over mogelijkheden om het afbeeldingsproces te verbeteren:

It was during these thoughts that the idea occurred to me ... how charming it would be if it were possible to cause these natural images to imprint themselves durably and remain fixed upon the paper. And why should it not be possible? I asked myself (Talbot 1844, geciteerd door Scharf 1976: 18).

Toen Talbot van zijn laatste reis naar Italië was teruggekeerd, sloeg hij onmiddellijk aan het experimenteren. Het lichtgevoelige zilvernitraat was zijn grondstof, en hij gebruikte jodide en chloride om het ontwikkelproces (van wit naar zwart) op het door hem gewenste moment te laten stoppen. Talbot komt zeer dicht in de buurt bij de uiteindelijke ontdekking van het fotografische proces. Tot zijn ontsteltenis hoort hij echter in 1839 het nieuws van de grote ontdekking van de Fransman Louis Daguerre, die hem net voor is geweest in het wereldkundig maken van de fotografeerkunst.

1.2. Fotografie als hand van de natuur

In 1844 schreef Talbot een boek over zijn onderzoeken, getiteld 'The Pencil of Nature'. De titel spreekt voor zichzelf; Talbot was ervan overtuigd dat zijn fotoplaten werden bewerkt door 'de hand van de Natuur'. Dit idee, dat de natuur zichzelf uitdrukt in de foto, vinden we bij de aartsvaders van de fotografie herhaaldelijk terug.

Zo speelde Niépce al in 1832 met namen om zijn nieuw ontwikkelde kunst te benoemen. Hij kwam daarbij tot niet minder dan zes alternatieven:

Physautographie - het schilderen door de Natuur zelf
Physautotype - een kopie door de Natuur zelf gemaakt
Iconotauphyse - een portret door de Natuur zelf gemaakt
Paratauphyse - het laten zien van de Natuur
Alethophyse - echte Natuur
Phusalethotype - een werkelijke kopie van de Natuur

Om voor ons onduidelijke reden is uiteindelijk de term 'fotografie', het schrijven met licht, als de meest gangbare de geschiedenis ingegaan.

Terwijl Talbots onderzoeken de basis legden voor het omzettingsproces van negatief naar positief, gelukte het Daguerre om op een bewerkte koperplaat eenmalige, maar zeer 'levensechte' afdrukken te verkrijgen. De naar de uitvinder vernoemde daguerreotypie was het eerste praktische fotografische proces. Een gladgepolijste koperplaat die met een zilvermengsel was ingesmeerd werd lichtgevoelig gemaakt met een jodine- of bromine-sproeisels. Afhankelijk van de intensiteit van het door het object de camera in gereflecteerde licht reageerde het gevoelige zilver met een verkleuring in verschillende graden van donkerte. Na de belichting werd het latente beeld ontwikkeld door middel van een kwiksproeisels en daarna gefixeerd met sodiumthiosulfaat. Elke daguerreotype was uniek, de plaat was direct positief, in spiegelbeeld, en kon niet worden gebruikt om extra afbeeldingen van na te drukken. Vanwege deze tekortkoming bleek het proces, ondanks het oorspronkelijke succes, een doodlopende weg.

Net als Talbot zag ook Daguerre de hand van de Natuur in zijn realistische afbeeldingen. In een circulaire om geldschietters voor zijn werkzaamheden te interesseren schreef hij: 'De daguerreotypie is niet alleen een middel om de natuur te tekenen ... , ze geeft haar de macht zichzelf te reproduceren.' Hiermee presenteerde Daguerre, aldus Postman (1985: 71), een geheel nieuwe voorstelling van de natuur, en in zekere zin ook van de realiteit: 'He meant to say he had invented the world's first "cloning" device, that the photograph was to visual experience what the printing press was to the written word.' Talbot en Daguerre zagen fotografie als een soort samenspel met de natuur, stelt Smith (1975: 11); als een middel waardoor de natuurkrachten in staat zouden worden gesteld om voor zichzelf te spreken.

Ook in de 'bourgeois folklore' wordt de foto gezien als een representatie van de natuur zelf, als een onbemiddelde kopie van de werkelijke wereld, schrijft Sekula (1982: 86). Het medium wordt, zegt hij, als transparent gezien. De voorstelling van zaken die door het medium wordt overgebracht is onbevooroordeeld en daarom waar. In de negentiende-eeuwse geschriften over fotografie verschijnt herhaaldelijk de notie van een onbemiddelde, rechtstreekse representant ('agency') van de natuur (Sekula: *ibid.*). Zowel de term 'heliografie' (zonneshrift) van Samuel Morse als de benaming 'het potlood van de natuur' door Fox Talbot wekten impliciet de suggestie dat de natuur (de zon) zelf - buiten de mens om - de afbeelding schiep. Morse beschreef de daguerreotypen in 1840 met de volgende woorden: 'painted by Nature's self with a minuteness of detail, which the pencil of light in her hands alone can trace... they cannot be called copies of nature, but portions of

nature herself' (geciteerd in Rudisill 1971: 57).

De euforie over de natuurgetrouwheid van foto's was in die beginjaren ongemeen groot. Zo bracht de schrijver Edgar Allan Poe in hetzelfde jaar als Morse het volgende eerbetoon aan de fotografie:

...the daguerreotype plate is infinitely more accurate than any painting by human hands. If we examine a work of ordinary art, by means of a powerful microscope, all traces of resemblance to nature will disappear - but the closest scrutiny of the photographic drawing discloses only a more absolute truth, more perfect identity of aspect with the thing represented (Edgar Allen Poe, geciteerd in Rudisill ibid.).

Sommigen verzetten zich in die tijd ook tegen de verering van de fotografie als deel van de natuur, zoals bijvoorbeeld Baudelaire (1859):

... the present-day Credo of the sophisticated, above all in France ... is this 'I believe in Nature, and I believe only in Nature (there are good reasons for that). I believe that art is, and cannot be other than, the exact reproduction of Nature.... Thus an industry that could give us a result identical to Nature would be the absolute of art.' A revengeful God has given ear to the prayers of this multitude. Daguerre is his Messiah. And now the faithful says to himself: 'Since Photography gives us every guarantee of exactitude that we could desire (they really believe that, the mad fools!), then Photography and Art are the same thing' (Baudelaire geciteerd in Sekula 1982: 96).

De uitvinding van de daguerreotypie trekt, vanaf het eerste moment van haar bekendmaking, veel aandacht. Het nieuwe wonder geeft aanleiding tot lyrische reacties. Zo schreef in 1839 de Fransman Gaucheraud voor *The Literary Gazette* in Londen de volgende huldeblijk:

... M. Daguerre has discovered a method to fix the images which are represented at the back of a camera obscura, so that these images are not the temporary reflection of the object, but their fixed and durable impress, which may be removed from the presence of those objects like a picture or an engraving (Gaucheraud, geciteerd in Scharf 1976: 41).

De krant prijst de daguerreotypie verder om haar waarheidsgetrouwheid ('which Nature alone can give to her works') en spreekt - dan al - de verwachting uit, dat de nieuwe uitvinding beelden van de meest verre landen naar huis kan halen:

For a few hundred francs travellers may, perhaps, be soon able to procure M. Daguerre's apparatus, and bring back views of the finest monuments, and of the most delightful scenery of the whole world (*ibid.*).

Het lijkt, of Gaucherauds toekomstverwachting wordt opgevat als een rechtstreekse instructie tot handelen. Twee jaar later, in 1841, zwerft er reeds, volgens Sontag (1973: 74), een Fransman op de Stille Oceaan rond met een camera voor het maken van daguerreotypen.

Veel beginnende fotografen zien de camera als een middel om hun nieuwsgierigheid over de buitenwereld te bevredigen, evenals die van een 'picture-minded' publiek. De fotograaf Samuel Bourne zegt het als volgt in een in 1864 verschenen reisverslag ('Ten Weeks with the Camera in the Himalaya'):

... it must be set down to the credit of photography that it teaches the mind to see the beauty and power of such scenes as these, and renders it more susceptible of their sweet and elevating impressions. For my own part, I may say that before I commenced photography I did not see half the beauties in nature that I do now, and the glory and power of a precious landscape has often passed before me and left but a feeble impression on my untutored mind; but it will never be so again (Bourne, geciteerd door Scharf, 1976: 90).

Vanaf het eerste begin slepen vele vastbesloten mannen en vrouwen hun fotografische uitrusting mee naar praktisch elke ontdekte en nog niet ontdekte plaats op deze krimpende aarde. Wat de hieruit voortkomende foto-afbeeldingen voor effect hadden op de menselijke geest, of wat ze betekenden in het licht van het op handen zijnde 'global village', moet, aldus Scharf (ibid: 94), nog worden vastgesteld.

Het nagaan van dergelijke gevolgen is, meer dan een eeuw later, een hachelijke zaak. Vanuit het heden, waarin foto- en filmbeelden ons overal omringen, is het moeilijk tot een oordeel te komen over een tijd waarin elke foto een sensatie wekte. Bovendien zijn er slechts geschreven bronnen overgebleven op grond waarvan we ons - tezamen met de foto's zelf - een beeld kunnen vormen over die periode.

1.3. Angst voor de fotocamera

Een daguerreotype-fotograaf produceerde telkens eenmalige, niet-reproduceerbare afbeeldingen in een zilverlaag op een smalle koperen plaat. Vooral in de periode direct na de introductie van de nieuwe vinding ontstond er een speciale folklore rond de daguerreotype. De literatuur van rond 1840 over fotografie wordt gekarakteriseerd (aldus Sekula 1982: 93f) door een obsessie met de juweel-achtige eigenschappen van de afbeelding. Voor het publiek bezat de daguerreotype een zekere primitieve waarde, die de natuur erin had gelegd. De cultus rond de nieuwe uitvinding vond aansluiting bij, of kwam misschien wel voort uit, het negentiende-eeuwse spiritualisme, dat zich met name in Frankrijk en Groot-Brittannië deed gelden. In de tweede helft van die eeuw, in de hoogtijdagen van dit spiritualisme, was een zekere Nadar (pseudoniem voor Felix Tournachon) de beroemdste fotograaf van Frankrijk. Voor het publiek was hij een levende legende. Vanaf het moment dat hij in 1853 in Parijs zijn studio opende, liet een groot deel van de artistieke en intellectuele aristocratie zich door hem fotograferen. Nadar was zich, zegt Scharf (1976: 106), sterk bewust dat wijdverbreid gebruik van het medium zou kunnen leiden tot esthetische ontaarding. Ter ondersteuning van zijn visie presenteert Scharf het volgende citaat van Nadar (1900):

Photography is a miraculous discovery, a science which is pursued by the highest minds, an art which sharpens the wisest wits - and whose application is within the powers of the greatest. This wonderful art which makes something out of nothing, this miraculous invention after which one can believe in anything....(Nadar, geciteerd door Scharf ibid.).

Men zou niet verwachten, schrijft Scharf, dat de nuchtere man, die Nadar was, in fotografie een metafysische betekenis zou onderkennen. Hij vermoedt, dat Nadar genoot van het idee dat van alle grote uitvindingen die de mensheid in de negentiende eeuw in haar schoot werden geworpen, juist de miraculeuze fotografie niet alleen een praktisch nut had, maar tegelijk ook aansluiting vond op de ondoorgrondelijke mysteries van de 'spirit world'. (Scharf *ibid*).

But those many new miracles will have to wane before the most astonishing, the most disturbing of all: the one which seems finally to give to man the power to create, in his turn, by giving substance to the disembodied ghost which vanishes as soon as seen without leaving a shadow in the glass of the mirror, a ripple on the water of the pool. Could not man himself believe that he was creating in fact when he seized, caught, materialised the intangible, retaining the fugitive image, the light, etched by him today on the hardest metal? (Nadar, geciteerd door Scharf *ibid*.)

In de periode dat een aantal eminente personen zich interesseerde voor wat we nu zouden noemen buiten-zintuiglijke waarneming, psycho-kinese en 'spirit'-fotografie, schreef Nadar over de angsten van Balzac voor de occulte krachten van de fotografie. Het is verleidelijk, zegt Scharf, om te denken dat hun beider houdingen een psychologische verdediging uitdrukten tegen de realiteit van de foto en de daaruit voortvloeiende demystificatie van de kunst. 'Wat was daarvoor beter dan te insinueren dat er een metafysische inhoud zat in de actualiteit van de foto zelf?' (Scharf *ibid*.)

De nacht, het rijk van de tovenaars, was de alleenheerser binnen de diepe duisternis van de camera obscura, schreef Nadar. Het is dan ook niet verrassend, vervolgde hij, dat in het begin de bewondering nog onzeker was: ze leek verstoord, alsof ze bang was:

In front of the Daguerreotype, this fear was shown 'from the lowest to the highest', as the popular saying goes, and the untutored illiterate were not alone in showing hesitation as distrustful as it was superstitious. More than one among the great minds suffered from this complaint of first refusal. To take an example from among the greatest: Balzac felt ill at ease before the new marvel, he could not get rid of a vague dread of the Daguerreotype operation. He has worked out an explanation for himself, as well as could be at that time....

... my memory recalls very clearly the long-winded dissertation that he made when we once met and which he repeated another time (for he seemed to be obsessed with it).... So according to Balzac, every body in its natural state was made up of a series of ghostly images superimposed in layers to infinity, wrapped in infinitesimal films.... Man never having been able to create, that is to say make something material from an apparition, from something impalpable, or to make from nothing, an object - each Daguerrian operation was therefore going to lay hold of, detach and use up one of the layers of the body on which it focused.... Was Balzac's fear of the Daguerreotype real or feigned? It was real. Balzac had more to gain than to lose, the amplitude of his paunch and the rest of his body making it possible for him to be prodigal of his 'ghosts' without having to count them. In any case it didn't prevent him from posing at least once for that unique Daguerreotype by Gavarni and Silvy which I owned... (Nadar, geciteerd door Scharf ibid.).

Het idee, dat bij elke foto een laagje van het object wordt afgepeld, komt ook terug in de volgende toekomstverwachting van Oliver Wendell Holmes in The Atlantic Monthly van 1857:

Every conceivable object of Nature and Art will soon scale off its surface for us. Men will hunt all curious, beautiful, grand objects, as they hunt the cattle in South America, for their skins, and leave the carcasses of little worth. ... The time will come when a man who wishes to see an object, natural or artificial, will go to the Imperial, National or City Stereographic Library and call for its skin or form, as he would for a book at any common library.... (Holmes, geciteerd door Scharf 1976: 122).

De (deels veronderstelde) mogelijkheden van de fotocamera gaven rond het midden van de vorige eeuw aanleiding tot in brede kring merkbare gevoelens van ontzag en angst. Voor een deel voerde dit 'fetisjisme', zoals dat met name voor de daguerreotypie aan de dag werd gelegd, terug op onbekendheid en een gevoel van onzekerheid met betrekking tot de werking van het fotografeerproces. Tal van speciale eigenschappen werden aan de fotocamera toegedicht. Zo werd bijvoorbeeld vrij algemeen verondersteld, dat de ogen van vrouwen als vanzelf naar de lens werden 'getrokken', in geval zij werden gefotografeerd. De daguerreotype werd geacht in staat te zijn de aanwezigheid van de doden op te roepen. Dode kinderen werden soms gefotografeerd alsof zij lagen te slapen. In een enkel geval geloofde men dat de camera in staat zou zijn het beeld aan te roepen van een reeds lang begraven kind. De afbeelding werd, aldus Sekula (1982: 94), de magische kracht toegedicht om langs verschijningsvormen door te dringen en het visuele te transcenderen - bijvoorbeeld om de geheimen van het menselijke karakter te onthullen.

Nadar achtte het denkbaar dat mensen steeds meer beheerst zouden worden door hun portretten. Met name paspoortfoto's kunnen 'lijken' op het moment waarop ze gemaakt zijn. De vraag is echter, hoe ze 'lijkend' kunnen blijven. Zo had Nadar een paspoortfotograaf tegen zijn cliënt horen zeggen dat het hem verboden was de rest van het jaar zijn snor te laten kortwieken.

Veel mensen vreesden dat het in die tijd zeer populaire foto-visitekaartje een gelijkschakelend effect zou hebben op de sociale distinctie. Elke burgerman kon zich immers voor de camera laten omtoveren tot een Napoleon.

De vrees, dat het unieke van een persoon zou vervlakken wanneer er van hem een foto wordt gemaakt, is, zo schrijft Susan Sontag (1973: 131), nog nooit zo vaak geuit als in het

midden van de vorige eeuw, de jaren waarin de portretfotografie de eerste beelden gaf van de wijze waarop de camera vluchtige modes en duurzame industrieën zou creëren. Herman Melville schrijft in zijn roman 'Pierre': '...when everybody has his portrait published, true distinction lies in not having yours published at all'(Melville, geciteerd door Sontag *ibid.*: 166).

Ons onbedwingbare gevoel dat het fotografische proces iets magisch is, is - aldus Sontag - wezenlijk gefundeerd. Niemand gelooft dat een schilderij naar model op enige wijze deel heeft aan de stoffelijkheid van zijn onderwerp; een schilderij stelt hoogstens iets voor of verwijst ergens naar. Een foto lijkt echter niet alleen op zijn onderwerp - bij wijze van huldeblijk - maar vormt deel van dat onderwerp, is er een uitbreiding van; tegelijk is het een krachtig middel om dat onderwerp in je bezit te krijgen en er macht over te krijgen (*ibid.*: 123). De wat zij noemt primitieve vrees voor camera's komt volgens Sontag voort uit de gedachte dat de foto een materieel deel is van de gefotografeerde persoon. Die angst wordt, zegt zij, in onze huidige cultuur door slechts weinigen gedeeld. Maar er is een restant van die magie overgebleven, bij voorbeeld in de aarzeling om de foto van een dierbaar iemand te verscheuren of weg te gooien (*ibid.*: 127).

In tal van culturen bestond en bestaat er weerzin tegenover het zich laten fotograferen. Een vroeg voorbeeld daarvan is het Japan van omstreeks het midden van de vorige eeuw. Admiraal Perry, die met zijn schip een Japanse haven bezocht, had een professionele daguerreotypist aan boord. Met behulp van twee assistenten maakt deze laatste een portret van een hofdame

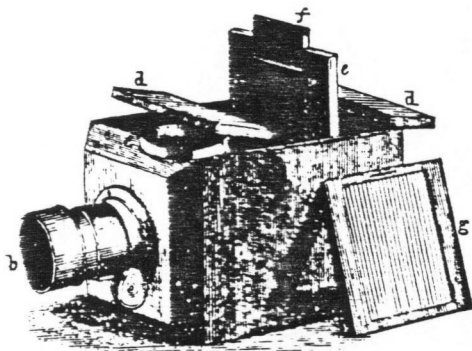
van de Daian-ji tempel in Shimoda (zie illustratie). Dat deze vrouw dit toeliet was ongelooflijk gedurfd, aldus Scharf (1976: 36), aangezien men in het Japan van die dagen geloofde, dat een portret van welke aard dan ook voor de ziel een lokmiddel was om zijn verblijfplaats te verruilen van de realiteit naar de afbeelding. Zeker portretfotografie werd, schrijft Scharf, spoedig door de bijgelovigen gezien als gelijkwaardig aan moord.

Ook in de westerse cultuur treft men ook nu nog residuen aan van fotografeer-taboe's, zoals bij voorbeeld bij de Amish-cultuur in de Verenigde Staten. De Amish vormen een protestantse kerkgenootschap, dat op haar beurt (in 1697) weer is afgesplitst van de Mennonieten. In 1767 vestigden de Amish-people zich in de staat Pennsylvania. De regels van de eigen kerk, die tezamen worden aangeduid als de 'Ordnung', regelen elk aspect van het dagelijks leven. Eén van de bepalingen, die tot op de dag van vandaag geldt, is dat er geen foto's gemaakt mogen worden. Sommigen zeggen dat dit is omdat het laat zien dat men trots is op zijn of haar uiterlijk - iets dat bij de Amish niet gepast is. Anderen zeggen dat men hiermee wil voorkomen dat er 'graven images', gesneden beeltenissen, worden gemaakt (Carolyn Meyer 1976).

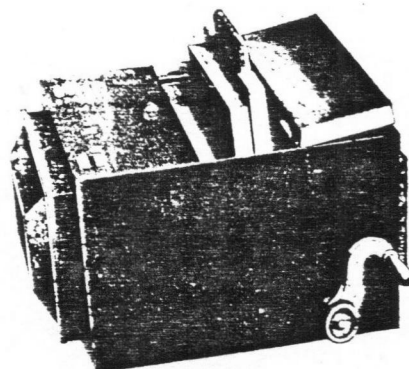
Niettemin vormen de schilderachtige Amish-people haast onweerstaanbare onderwerpen voor een buitenstaander met een camera. Er bestaan verschillende collecties van foto's van de Amish-levensstijl die klaarblijkelijk door volhardende fotografen zijn geschoten. Op de meeste van dergelijke foto's wendt de geportretteerde zich af van de camera, alhoewel sommigen ook daadwerkelijk geposeerd lijken te hebben, aldus Carolyn Meyer (ibid.:49). Meyer geeft op de volgende beeldende wijze weer, dat de spanningen nog steeds bestaan:

Traffic on route 340 ... is often slowed by the horse-drawn buggies of the Amish. Drivers wait with varying degrees of patience for a chance to pass, and often there is a glimpse of a telephoto lens on a camera loaded with high-speed film, as a determined photographer attempts to 'steal' a photograph of the bearded patriarch in the broad-brimmed hat who holds the reins. But the Amish driver is on guard; he turns his head away sharply (ibid.: 6).

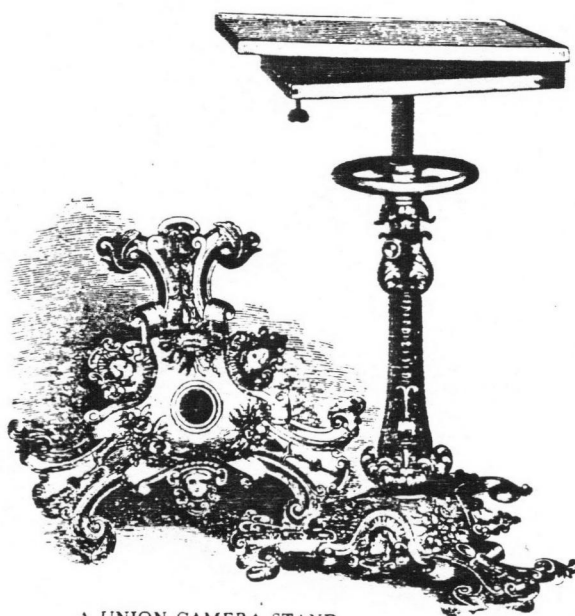
Het 'stelen' van een foto, zoals de man die vanuit zijn autoraampje een poging waagt om ongemerkt zijn toestel in te drukken, werd pas mogelijk na de introductie van de Kodak-camera aan het einde van de negentiende eeuw. Voor die tijd moest het model noodgedwongen worden stilgezet, geposeerd, omdat de lange sluitingstijd 'verrassingsaanvallen' onmogelijk maakte. Toch vond ook toen 'diefstal' van foto's plaats, maar dan nog meer in overdrachtelijke zin. Fotografen trokken de wijde wereld in om nietsvermoedende mensen op de gevoelige plaat vast te leggen en hun beeltenis thuis aan het nieuwsgierige publiek te laten zien. Voor lange tijd was dat voor de meeste mensen het enige beeld dat ze van de verre volkeren te zien kregen, en fotografen konden dat beeld naar eigen goeddunken zo manipuleren als ze wilden. In het volgende hoofdstuk gaan we in op het fotograferen van Noordamerikaanse Indianen, wier aura door de zwarte doos op tal van gelegenheden werd weggeroofd. Allereerst gaan we echter summier in op de wervelende geschiedenis van de fotografie in de Nieuwe Wereld.



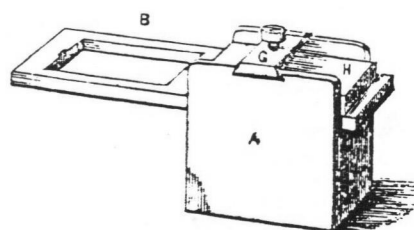
A CAMERA



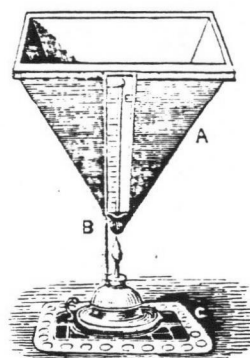
ALLEN'S CAMERA BOX



A UNION CAMERA STAND



A COATING BOX



A MERCURY BATH

1.4. Fotografie waait over naar de Verenigde Staten

Op 7 januari 1839 werd de uitvinding van Daguerre door de Franse Akademie voor Wetenschappen wereldkundig gemaakt. In september van datzelfde jaar bereikt een gedrukt verslag van het fotografeerproces de Verenigde Staten, waar het publiek er spoedig zeer enthousiast over raakt. De Daily Chronicle van Cincinnati drukt op 17 januari 1840 de gevoelens uit:

[The Daguerreotype's] perfection is unapproachable by human hand, and its truth raises it high above all language, painting or poetry. It is the first universal language, addressing itself to all who possess vision, and in characters alike understood in the courts of civilization and the hut of the savage. The pictorial language of Mexico, the hieroglyphics of Egypt are now superseded by reality.... The Daguerreotype is destined for high purposes. It is one of the most brilliant discoveries the mind of man has ever conceived and compassed. That light should be its own historian and draftsman is, indeed, a sublime conception ('The Daily Chronicle', geciteerd in Rudisill 1971: 54, 94).

De fascinatie met de daguerreotype kwam in de Verenigde Staten vooral op gang doordat Francois Gouraud in 1839, als speciale gezant van Daguerre, naar New York afreisde om daar de foto's te exposeren. Rudisill (1971: 51) wijst erop, dat de Amerikaanse reactie, er in het algemeen een was van totale fascinatie en enthousiasme.

Het is merkwaardig, dat in het puriteinse Amerika de fotografie niet werd gezien als godslasterlijk, zoals er in de Duitse 'Leipziger Anzeiger' wel over kon worden gesproken:

Wanting to hold fast to transitory mirror-pictures is not only an impossibility, as has been shown by basic German research, but even the wish to do so is blasphemy. Man is created in the image of God, and God's image cannot be captured by any man-made machine....
Now: Should this same God, who for thousands of years has never allowed that mirror-pictures of men should be fadeless, should this same God suddenly become untrue to His eternal principles and allow that a Frenchman from Paris should set loose such a devilish invention into the world!??? We must make clear, after all, how unChristian and Hellishly vain mankind would become if everyone could have his own mirror-picture made for filthy money and reproduced by the dozen. There would be such a mass epidemic of vanity that mankind would become godlessly superficial and godlessly vain. ('Der Leipziger Anzeiger', 1839, geciteerd in Rudisill 1971: 50).

Net als eerst in Frankrijk verdringen nu ook de mensen in de Verenigde Staten zich voor de als paddestoelen uit de grond schietende foto-studio's om een portret van henzelf te laten maken. Vaak hielden de geportretteerden zelf weer een daguerreotype in hun handen vast met daarop de beeltenis van een van hun geliefden, als blijk van verbondenheid met hun verwanten. Het vervaardigen van een opname vergde vele minuten stilzitten. Bijgevolg behoorde een ijzeren hoofdsteun tot de standaard-attributen van de portretstudio's. Om geen last te hebben van knipperende oogleden, werd aan de modellen vaak gevraagd om hun ogen gesloten te houden. Op de overgetekende prenten, die men van de daguerreotype maakte, konden de ogen alsnog worden 'ingevuld'.
Onder de Amerikanen heerste een sterk geloof in het realiteitsgehalte van de daguerreotypen, schrijft Rudisill: 'Over and over again, American reaction to the new picture-making medium

treated it as a means of greater access to reality and assumed that more direct experience of nature by such an agency was beneficial ' (1971: 58). De waarde die men hechtte aan de foto-portretten was enorm. De belangstelling voor dergelijke afbeeldingen was bij tijden zo sterk, schrijft Rudisill (ibid. 215), dat men de indruk heeft dat het publiek net zo intens reageerde op de foto als op degene die was gefotografeerd. Het aura van eeuwigheidswaarde dat foto's omringde sprak tot de verbeelding. Door de portretfotografen werd hier handig op ingespeeld. Er werd geadverteerd met zinnen als: 'Secure the shadow, while the substance yet remains.... Do not neglect this opportunity and say when it is too late, "I wish I had attended it before"' (Rudisill ibid.). De L. P. Hayden studio in New York gaf al in 1841 de volgende aanbeveling van haar portretten:

The Daguerreotype art is nothing more or less than the power of rendering shadows tangible. It is a process by which the reflection of the sitter is permanently retained on the plate.... The silver plates on which they are taken, remain unaffected by time.... They will retain the expression fresh and unimpaired for centuries (geciteerd door Rudisill ibid. | 223).

In de twee decennia voor de Amerikaanse Burgeroorlog had de daguerreotype Amerika volledig in zijn greep. Rudisill vat de betekenis van de uitvinding in de Verenigde Staten als volgt samen.

As a technological medium in the hands of devoted operators, the daguerreotype was assimilated into national consciousness as few inventions have been accepted in history. No other nation more widely employed the medium than the

United States. When all the facets of the daguerreotype's use in America come together for review, we can summarize the medium's function in three primary ways - it served as a direct aid to cultural nationalism, it helped Americans adjust themselves intuitively to the transition from an agrarian to a technological society, and it was ultimately a reflection of spiritual concerns motivating the nation (ibid. 227).

Rudisill stelt vast, dat veel mensen het daguerreotypie proces nooit echt hebben kunnen bevatten. Het medium werd verward met magie, met de telegraaf, of met een soort goddelijke macht van de zon. Sommige mensen dachten dat de camera in staat was afwezige personen op de beeldplaat vast te leggen, of 'als vanzelf' door het fotografeerproces op de foto een nieuw pak en gekamd haar kon geven. Velen begrepen niet waarom ze tijdens de belichting stil moesten blijven zitten. Maar ondanks dergelijk onbegrip bleef de daguerreotypie een technologie die in praktisch elke Amerikaanse huiskamer aanvaardbaar was.

In general, the feeling prevailed that the mechanical nature of the process guaranteed its freedom from human fallibility. A common ground of trust was soon established which equated a picture made by the camera with the truth of a direct perception....

The camera ... becomes a sort of insight machine by which limited human capacity is enabled to receive the truth which nature provides out of herself. It becomes a means of intensifying human perception to the point that man can produce pictorial records of the essence underlying nature and within himself....

If the camera reported the appearance of something in a particular way, the public quickly accepted that view as the way the subject really was. The adage grew that the camera did not lie, and one soon came to feel that truth was best served under the lens and the light of the sun. When both mechanical technology and nature agreed on something, few were eager to argue (ibid. 231, 233, 234).

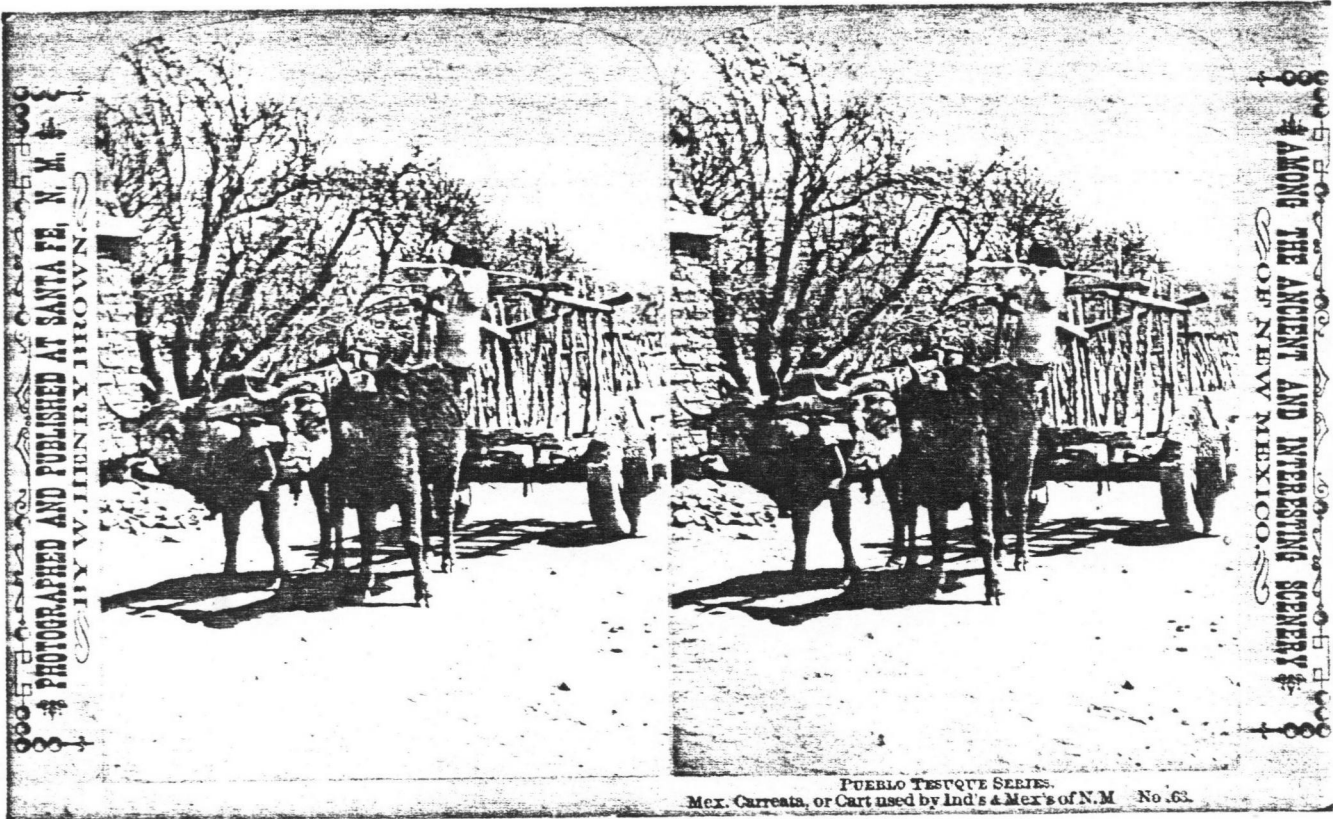
Naast hun vermogen de realiteit vast te leggen droegen de daguerreotypen ook een spirituele betekenis. Ze hadden het vermogen gevoelens op te wekken en de toeschouwer voorbij de grenzen van tijd, plaats en geheugen te trekken. Geen enkel onderdeel van het samenspel tussen de objecten van de daguerreotypie en de fotografen of het publiek was dan ook, aldus Rudisill (ibid. 237), volledig vrij van verwijzingen naar een grotere waarheid, achter de feiten van de oppervlakkige realiteit.

We hebben hier tamelijk uitvoerig bij Rudisills beschouwing over de begindagen van de fotografie in Amerika stilgestaan, omdat hieruit treffend naar voren komt, in welk klimaat in de tweede helft van de negentiende eeuw de fotografie van Indianen van start ging. Uit Rudisills analyse komen twee ogenschijnlijk tegenstrijdige impulsen naar voren, die de gevoelens van het publiek voor het nieuwe medium typeren. Aan de ene kant hecht men aan een mechanische 'objectiviteit' bij het aanschouwen van de wereld, maar tegelijkertijd zoekt men, via de daguerreotypie, ook naar een transcendent spiritueel inzicht 'achter de dingen'. (Rudisill ibid. 236) Deze ambivalentie vinden we ook terug bij de expeditie-fotografen, die met hun camera-uitrusting de wildernis introkken om die voor het thuisfront vast te leggen. Zij zagen het als hun opdracht om zo waarheidsgetrouw en 'wetenschappelijk' mogelijk te werk

te gaan. Daarnaast waren ze er echter ook van overtuigd dat ze uitdrukking gaven aan de hogere bestemming, 'the Manifest Destiny', van de jonge natie om zich in westwaartse richting uit te breiden. In tal van opzichten fungeerden de fotografen bij het realiseren van dit doel als gidsen. Hun foto's maakten duidelijk, wat voor mensen en wat voor omgeving er aan de andere kant van de 'frontier' te vinden waren. Onder het publiek was er vooral een levendige belangstelling voor plaatjes van 'de wilde Indianen' die nog niet of nauwelijks met blanken in aanraking waren gekomen.

Voordat we echter volledig op de fotografie van Indianen ingaan, geven we hier eerst in vogelvlucht een overzicht van de ontwikkeling van de fotografeertechniek in de Verenigde Staten. Ondanks het feit dat de daguerreotypie tot de Burgeroorlog verreweg de meest gebruikte techniek blijft, heeft de methode toch een belangrijk nadeel. Zoals eerder vermeld, kon er per opname maar een afbeelding worden gemaakt, en wel direct op het basismateriaal (de koperen plaat). Na twintig jaar furore worden er tegen het einde van de Burgeroorlog praktisch geen daguerreotypen meer gemaakt. De vanuit Frankrijk over de wereld verbreide techniek raakt door de nieuwe vindingen hopeloos verouderd. In 1851 vindt de Engelsman Scott Archer een methode uit om negatieven te maken, waarvan een onbeperkt aantal positieven kan worden afgedrukt. Archers vinding hield in, dat als men een glasplaat insmeerde met een plakkerige chemische stof (collodion), die was vermengd met lichtgevoelig gemaakte zilver, en die plaat vervolgens belichtte en ontwikkelde, men een perfect negatief verkreeg. Omdat het belichten en ontwikkelen moest gebeuren terwijl de collodion nog vochtig was, kreeg deze methode bekendheid

Stereo card of Niagara Falls Ice Mountain, late 1860s. Wet collodion.



als het 'natte-plaat-proces'. Het aanbrengen van de collodion was een kunst op zichzelf. De substantie werd op de linkerhoek van de plaat gedruppeld, waarna de fotograaf die, met de plaat geklemd tussen zijn handen, volstrekt gelijk over de plaat moest verdelen - niet te dik en niet te dun. Vaak moest deze toer ook nog eens worden volbracht in de meest barre omstandigheden, zoals op een berg of in de woestijn. Het op deze manier fotograferen vergde dus veel tijd en ervaring. Vrijwel uitsluitend beroepsfotografen hielden zich ermee bezig. Net als de daguerreotypie bleef natte-plaat-fotografie het nadeel houden dat het procédé te 'langzaam' was om actie vast te leggen. Eén persoon voor langere tijd stilhouden bleek al moeilijk, laat staan een hele groep. Onverwachtse foto's nemen was uitgesloten, ook al vanwege de opvallende stellage van een camera met zwarte afdekdoek bovenop een driepoot.

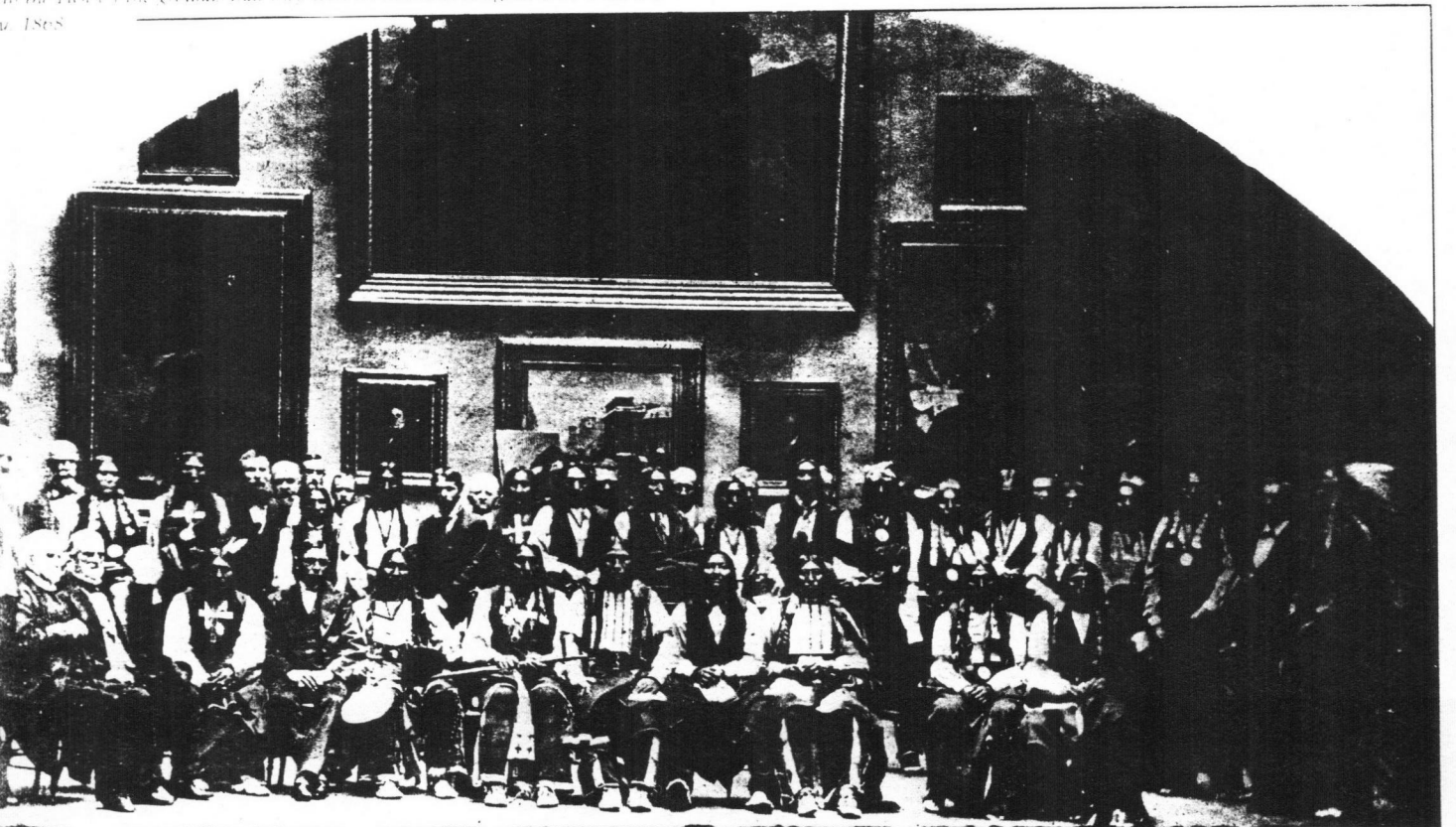
Tussen 1850 en 1860 worden de zogenaamde 'stereografieën' populair. Stereografieën zijn twee afzonderlijke foto's van dezelfde scène, waarbij de tweede ietsje opzij van de eerste wordt genomen. Via een stereoscoop kan men de twee beelden 'over elkaar' zien, alsof het een driedimensionaal beeld betreft. Het effect hiervan op de toeschouwer is, dat die zich ogenblikkelijk deelnemer voelt aan de scène.

Met iedere nieuwe ontwikkeling raken meer mensen bij het fotograferen betrokken. Het droge-plaat-proces, waarbij nog steeds een glasplaat wordt gebruikt, komt in 1870 gebruiksklaar in de handel. Rond 1880 wordt de eerste fotografische afbeelding gereproduceerd in een krant. In 1888 ontwikkelt Kodak de makkelijk hanteerbare rolfilm. Vanaf dat moment is fotografie ook in handen van amateurs. De slagzin

voor het eerste Kodaktoestel luidde: 'U drukt op de knop, wij doen de rest.' De koper kreeg de garantie dat de foto (de 'snapshot') 'helemaal foutloos' zou worden. De beroepsfotografen reageren op de nieuwe ontwikkeling door zich te gaan toeleggen op meer verfijnde artistieke produkties (Rudisill 1971, Newhall 1976, Thomas 1978).



A Sauk and Fox delegation group which, against official orders, went to Washington to complain about their agent. Albert Wiley had had them arrested on their way to the East on the grounds that they were an unofficial delegation. By Mathews, 1868.





Longhorn, a Sauk and Fox. A daguerreotype taken by Thomas M. Easterly some time around 1846-47; the wet-plate copy negative was made by A. Zeno Shindler in 1868.



8.8 Keokuk, a noted Sauk and Fox leader. A daguerreotype taken by Thomas M. Easterly some time around 1846-47; the wet-plate copy negative was made by A. Zeno Shindler in 1868, twenty years after Keokuk's death.

DEEL II

2. Het fotograferen van Indianen, 1844 - 1925*
- 2.1. Het verzamelen van Indianen-portretten

Voorzover tot op heden bekend, werd de allereerste foto van een Indiaan omstreeks 1844 gemaakt door de fotografen Hill en Adamson. Op deze daguerreotype staat de Indiaanse geestelijke Peter Jones afgebeeld. Omstreeks het midden van de negentiende eeuw werden de meeste foto's van Indianen genomen tijdens het bezoek van Indianendelegaties aan Washington. Het optreden van delegaties, als vorm van diplomatie, was in de koloniale periode vanuit Europa over komen waaien. Al in 1616 werden op bezoek komende Indiaanse chiefs aan het hof in Engeland op doek geportretteerd. Vanaf 1790 worden er ook dergelijke portretten van Indiaanse gasten in de Verenigde Staten zelf vervaardigd, voornamelijk in New York. De jonge Amerikaanse natie moest de praktijk van het uitnodigen van delegaties wel voortzetten om de machtige stammen aan haar grenzen niet te bruskeren. Men hoopte bovendien de Indianen te imponeren en te intimideren met de pracht en praal van de oostelijke steden, en zo een gunstig klimaat te scheppen voor het tekenen van verdragen.

Als aan het begin van de negentiende eeuw de Indiaanse bevolking in aantal afneemt en hun traditionele gewoonten zich onder invloed van de westerse cultuur snel wijzigen, komt het idee op om een regeringscollectie samen te stellen van portretten van prominente Indiaanse leiders. In 1822 begint Charles Bird King aan het samenstellen van een dergelijke collectie.

In 1852 wordt een Indiaanse delegatie die een bezoek brengt aan Washington voor het eerst gefotografeerd. Al spoedig wordt het bezoek aan een fotostudio een routine-onderdeel van de diplomatieke plichtplegingen. De gemaakte foto's worden

*) Waar geen verwijzingen staan vermeld is dit overzicht voor een groot deel gebaseerd op Fleming en Luskey 1986.

gereproduceerd voor het blanke publiek, dat zeer nieuwsgierig is naar hoe de met veren getooide Indiaanse wilden er nu 'werkelijk' uitzien. Illustratoren maken tekeningen aan de hand van de foto's, om daarmee de suggestie te wekken dat de prent tijdens de feitelijke rendez-vous is getekend. Pas twintig jaar later zijn de fotografeertechnieken zo ver geëvolueerd, dat er ook in relatief donkere ruimten en in de buitenlucht opnamen kunnen worden gemaakt.

In betrekkelijk korte tijd neemt het fenomeen van Indiaanse delegaties die de regeringsstad bezoeken een grote vlucht. In de winter van 1857 reizen zo'n negentig gedelegeerden van dertien verschillende stammen naar Washington. Het is in hetzelfde jaar, dat men zich begint te realiseren dat portretfotografie van Indianen ook een historisch en wetenschappelijk belang dient.

In 1859 stelt Joseph Henry, de eerste secretaris van het fameuze Smithsonian Institute, voor om systematisch foto's te maken van bezoekende Indiaanse delegaties. De tijd dringt, aldus Henry: 'Indians are passing away so rapidly...' (geciteerd in Fleming en Luskey 1976:22). In 1867 bezoeken zoveel Indianen Washington, dat ze gehuisvest moeten worden in leegstaande barakken. Het jaar daarop is er geen geld meer voor ongemachtigde bezoeken van Indiaanse delegaties aan Washington. Deze maatregel ondervindt van Indiaanse kant veel protest, onder andere van een groep Sauk en Fox-gedelegeerden die hadden willen klagen bij de toenmalige commissaris voor Indiaanse Zaken over het gedrag van een Indian Agent. In 1867 gaan er ook regeringsfotografen zelf naar Indianen toe, zoals Alexander Gardner die bij Fort Laramie foto's maakt van het ritueel roken van de vredespijp tijdens de onderhandelingen tussen de Peace Commission en Oglala-afgevaardigden (Cobb 1958).

In de eerste jaren van fotografie van Indiaanse delegaties in Washington worden de meeste portretten gemaakt door A. Zeno Shindler. De foto's van Shindler, tezamen met die van William Blackmore en Joseph Henry, vormen een unieke collectie die sinds die tijd is opgeslagen in het Smithsonian Institute. Deze allereerste fotoverzameling waarover het Institute beschikte, wordt geëxposeerd in haar Gallery. In 1870 bouwt het Institute haar eerste eigen fotografeer-appartement om Indianen en archeologische voorwerpen te fotograferen. Na Shindler wordt in 1872 Gardner de belangrijkste delegatiefotograaf. Zijn vrouw heeft de ondankbare taak om hem te assisteren met het poseren van de Indianen, ze uit te dossen in de veren en kralen en inheemse kledingsstukken die werden bewaard door de Gallery. Cobb schrijft het volgende over de Indianen die de studio van Gardner bezochten:

...they often came to Washington dressed in odds and ends of the white man's clothing rather than their traditional dress. They would bring their squaws and papooses to the Gallery with them and while the Gardners were engaged with sitting, the Indian children would appropriate any articles or items of furniture that they could get away with. (Cobb 1958: 134)

Scherer wijst erop, dat er zelfs bij de meer serieuze fotografen van het Smithsonian, die zich meer dan de commerciële fotografen tot taak hadden gesteld historische registraties te maken, een neiging te bespeuren valt om de meer exotische kant van de Indiaan vast te leggen. Veelvuldig dragen gefotografeerde Indianen exact hetzelfde Indiaanse kostuum. Soms, zoals in het geval van Sky

Striking the Earth, een Chippewa-Indiaan die in 1896 in het Smithsonian wordt gefotografeerd, wordt een veren-stoffer als attribuut gebruikt in plaats van de traditionele hoofdtooi. In andere gevallen zijn de cataloguskaarten en -nummers nog op de artifacten te zien, temidden waarvan een foto is genomen. Zo is er een foto van omstreeks 1900 met daarop een schrijvende Winnebago-Indiaan, waarop maar liefst drie verschillende kaartjes zijn te vinden, aan zijn drum, zijn linkermouw en aan zijn ratel-kalebass. Scherer merkt hierover op dat elke overeenkomst van deze foto met de werkelijkheid waarschijnlijk op louter toeval berust. (Scherer 1975: 75).

Vanaf 1879 heeft het Bureau of American Ethnology het beheer over de Indianenfoto's, die worden opgeslagen in de Smithsonian's National Anthropological Archives. Na 1900 vervullen de bezoekende delegaties niet langer meer hun prominente rol in de Amerikaanse Indiaanse politiek. Het fotograferen van gedelegeerden wordt van dan af voornamelijk verricht door regeringsstudio's, die de concurrentieslag winnen van privé-ondernemingen.

Het Bureau of Ethnology blijft echter grote waarde hechten aan het fotografisch vastleggen van Indianen, niet alleen uit historisch, maar steeds meer ook uit antropometrisch standpunt. Als aan het eind van de negentiende eeuw de antropologie als wetenschap begint op te komen, ziet het Bureau in de fotografie een nuttig middel om die groei te stimuleren. Fotografie is vooral bruikbaar in de omgang met de 'wildere' stammen, die 'zich tegen de gebruikelijke fysieke metingen zouden verzetten vanwege gebrek aan vertrouwen of andere redenen'. Antropologie is in die jaren in de eerste plaats fysieke antropologie. De veldmedewerkers van het Bureau

stelden zich ten doel om 'groepsfoto's te verkrijgen waarop de personen zo zouden worden opgesteld, dat hun postuur en andere fysieke elementen kunnen worden gemeten in verhouding tot een reeds bekende eenheidsfiguur ("unit figure"), die met die bedoeling aan de groep is toegevoegd' (beide citaten uit het 26th Annual Report van het BAE, geciteerd in Fleming en Luskey 1971: 178). In verschillende laboratoria worden de bezoekende Indianen tegen kunstmatige achtergronden of andere bekende objecten gefotografeerd om fysieke metingen mogelijk te maken die voldoende nauwkeurig zouden zijn voor praktische toepassingen. De foto's worden vaak zo genomen dat er een exact portret ('en face') kan worden afgedrukt. Daarnaast worden ook veelvuldig extra opnamen 'en profile' gemaakt en een van de gezichtshoek vanaf het cranium. In enkele gevallen wordt er van het gezicht van de bezoekende Indiaan bovendien nog een afdruk in gips gemaakt.



*Zion students Frank Cushing,
Taylor Ealy, Mary Ealy and Jennie
Hammaker after their stay at the Carlisle
Indian School, Pennsylvania. Probably by
John N. Choate.*

2.2. Fotografie en het civiliseren van de Indianen

Het maken van een daguerreotype of een natte-plaat negatief kost veel tijd. Daarnaast vergen beide technieken een relatief lange belichtingstijd, waardoor de beweging, de actie, niet 'stilgezet' kan worden. Een daguerreotype vertegenwoordigt een wederzijds bewuste participatie van zowel fotograaf als **subject** (Rudisill 1971: 119). Deze tekortkoming van het medium impliceert dat er geen foto's beschikbaar zijn van de z.g. 'Indian Wars', de oorlogen die de Amerikaanse regering vooral tegen de Plains-Indianen voerde. Als omstreeks het midden van de vorige eeuw de tot dan toe permanente westelijke grens van de Mississippi wordt opgeheven, breken er tal van gevechten tussen Indianen en kolonisten uit. In die dagen heeft een fotograaf die met al zijn voorraden en materiaal in het gebied rondreist bescherming van het leger nodig. Ondanks alle gevaren krijgen echter zelfs de officiële fotografen van regeringswege nauwelijks voor hun foto's betaald. Er wordt van hen verwacht dat ze winst zullen maken door hun foto's ook aan de nieuwsgierige blanke bevolking door te verkopen.

In 1876 wordt de Zevende Cavalerie van generaal Custer door de manschappen van Sitting Bull en Crazy Horse verslagen. De ontzetting onder de blanke Amerikanen is groot. Er volgen strafexpedities en in 1877 wordt Crazy Horse gedwongen zich over te geven. Niettemin wordt hij tijdens zijn gevangenschap vermoord. Tijdens zijn leven is er nimmer een fotografisch portret van hem gemaakt. Volgens Fleming en Luskey (1986: 47) heeft hij klaarblijkelijk te weinig tijd in de blanke samenleving doorgebracht om te kunnen worden gefotografeerd. Volgens de auteur Peter Matthiessen weigerde Crazy Horse zelf om te worden gefotografeerd. Hij had, aldus Matthiessen, lering getrokken van de ervaring van twee

Indiaanse leiders, Red Cloud en Spotted Tail, die in 1870 een reis maakten naar het oosten van de Verenigde Staten. Toen zij de enorme aantallen blanken daar zagen, begrepen de twee leiders, schrijft Matthiesen, dat de nederlaag voor hun volk onafwendbaar was. Omdat beide Indianen zich tijdens hun bezoek hadden laten fotograferen werd er van hen gezegd dat ze 'hun geest hadden laten vangen in een doos', en ondanks al hun verontwaardiging over het verraad van het Fort Laramie-verdrag zou geen van de twee ooit nog oorlogvoeren. (Matthiesen 1983: 8).

De Indiaanse leider Sitting Bull liet zich echter wel, en vaak tegen betaling, fotograferen. Mogelijkerwijs is hij de eerste Indiaan geweest die zelf een foto heeft gemaakt. Er is een afdruk van een met een deken omhulde man bewaard gebleven, met als bijschrift: 'Sitting Bull trying to steal the trade.' Waarschijnlijk heeft een blanke fotograaf de camera neergezet en er toen zelf voor geposeerd, waarop Sitting Bull de sluiters losliet. (Fleming en Luskey 1986: 47).

Vele Indianen die rond 1880 op reservaten zijn ondergebracht, raken daar afhankelijk van kleding- en voedseldistributie. In 1890 tekenen zich twee rivaliserende facties af op het Pine Ridge- en Rosebud-reservaat; de z.g. 'vriendelijken' en 'vijandigen'. Op een uithoek van het reservaat voeren de vijandigen hun door de overheid verboden 'Ghost Dance'-ritueel uit. De autoriteiten zien de Messianistische beweging aan voor het begin van weer een nieuwe Indiaanse opstand. Militairen worden naar het gebied gezonden. Hetzelfde jaar vindt de Wounded Knee-slachting plaats. Sitting Bull is een van de eerste slachtoffers. De fotograaf Trager neemt later foto's op de plaats van het bloedbad. Trager was in het gebied om

een graantje mee te pikken van het sensationisme zoals dat werd opgeklopt rond de Ghost Dance. Binnen een paar dagen na de massamoord heeft hij zijn eigen Northwestern Photographic Company opgezet om zijn foto's te adverteren en te verkopen. Trager kent weinig schroom: op de achterkant van zijn foto's, met de schokkende beelden van verstijfde lichamen in de sneeuw, maakt hij reclame voor een kuur tegen epilepsie. (Fleming en Luskey 1986: 48). Wounded Knee betekende het definitieve einde van de Indian Wars.

Na de Amerikaanse Burgeroorlog, in 1865, is bijna het gehele westen (behalve Oklahoma) georganiseerd in staten of territoria. De overheid begint een nieuwe reservaatpolitiek; zij tracht de Indianen zelfvoorzienend te maken en ze tegelijkertijd om te vormen tot landbouwers. De bedoeling is, dat er onderwijs gegeven gaat worden op handwerkscholen. De kerk en liefdadigheidsinstellingen worden te hulp geroepen. Doordat de blanke kolonisten oprukken, de buffalo's nagenoeg zijn uitgeroeid en mede daardoor er grote problemen zijn om aan voedsel te komen, raken de meeste Indianen in een afhankelijke positie. In 1870 kondigt president Grant zijn nieuwe 'vredes'-politiek af. De reservaten worden toegewezen aan verschillende christelijke kerkgenootschappen, die op hun beurt de agenten kunnen benoemen die de reservaten zullen gaan beheren. De Indianen op de reservaten blijken veel gemakkelijker te fotograferen dan de rondzwervende en aanvallen uitvoerende bands. Als in die periode de fotografeertechnieken verbeteren en vooral de droge-plaat-techniek populair wordt, die een grotere mobiliteit mogelijk maakt en minder omslachtig is dan het natte-plaat-proces, komen er honderden fotografen beschikbaar om de Indianen vast te leggen. Met Indianenplaatjes valt winst te behalen. Er is een grote vraag onder de blanken naar beelden van de 'wilden'

aan de frontier, met name in de tijd van de Indian Wars. De studio's vestigen zich veelal in de nabijheid van militaire forten. Op die manier kunnen zowel foto's gemaakt worden van de troepen als van de naburige Indianen. Bovendien geniet men de bescherming van het leger.

De regering realiseert zich steeds meer dat het onderwijs een belangrijk instrument is tot verandering op de reservaten. De eerste grote regeringskostschool wordt echter op verre afstand van de Indiaanse gebieden opgericht. Pratt, een militaire officier die gevangen genomen Indianen in Florida onderwees, krijgt tot taak de school in Carlisle in de staat Pennsylvania te vestigen. Hij wil een model-Indianenschool stichten: 'To civilize the Indian, get him into civilization. To keep him civilized, let him stay.' (geciteerd in Fleming en Luskey 1986: 74). Op school worden de haren kortgeknipt en is het spreken van de Engelse taal verplicht. Later geeft Pratt lezingen over hetgeen hij met zijn school heeft bereikt. Handig buit hij daarmee de macht van foto's uit. Tijdens zijn spreekbeurten laat hij foto's zien van 'ervoor' en 'erna'. De foto's moeten onderstrepen dat de Indianen veranderd kunnen worden, en dat hij wist hoe je dat moest aanpakken. In 1884 zijn er zo'n 200 Indiaanse scholen, en in 1887 zijn er dat inmiddels 10.000.

Een nieuw tijdperk begint op de reservaten. Tegen het einde van de negentiende eeuw zitten de eens zo vijandige 'wilden' veilig opgeborgen. De publieke houding tegenover de Indiaan verandert. Meer en meer wordt hij nu gezien als de 'noble red man'. De lichtgewicht en met één hand vast te houden Kodak-camera plaatst de fotografie definitief in handen van brede lagen van de bevolking.

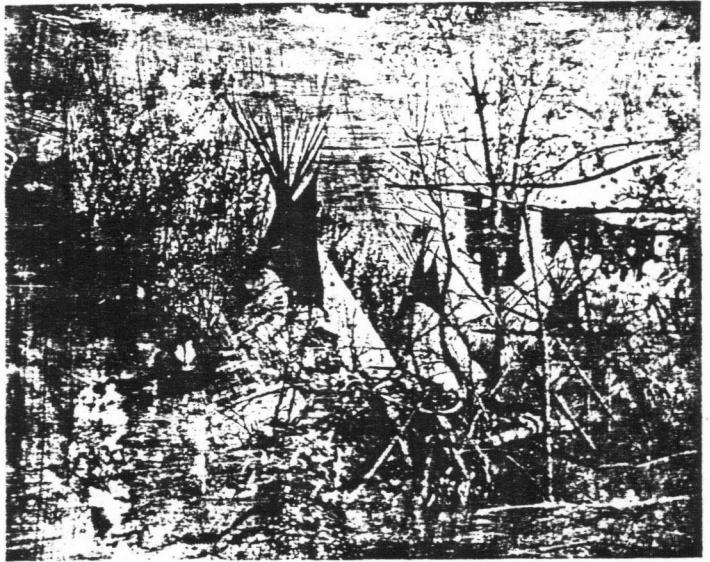
De beroepsfotografen proberen zich hiervan te onderscheiden door met nieuwe apparatuur een eigen, gestileerde invulling te geven aan het beeld van de edele wilde. Sommigen leggen zich toe op de z.g. documentaire-fotografie. Zij registreren het leven op de reservaten in die tijd. Twee beroemde documentaire-fotografen van rond de eeuwwisseling zijn Fred. E. Miller en McClintock. Miller is van 1897 tot 1910 regeringsemployée op het Crow-reservaat. Hij legt zowel traditionele als moderne elementen van de Indiaanse levensstijl op foto vast. Opvallend is, dat hij geen pogingen ondernam, zoals de meeste andere documentaire-fotografen, om te romantiseren. McClintock onderzoekt de verhalen en de overgebleven herinneringen van oude Blackfoot-Indianen. Als aanvulling op zijn inventarisatie gebruikt hij een camera. Veruit de meest bekende documentaire-fotograaf uit die periode is uiteraard Edward S. Curtis. Op zijn werk en zijn persoon komen we later uitvoerig terug.

Een aparte categorie fotografen vormden de z.g. expeditie-fotografen, die erop uit trokken om de bewoners en het landschap van de westelijke wildernis voor de nieuwsgierige burgers in het oosten vast te leggen. Vooral in de begindagen van de fotografie is het geloof in het realiteitsgehalte van een foto dermate groot, dat de thuisgebrachte beelden voor het publiek onomstotelijk aangaven hoe het Westen er uit moest zien (cf. Rudisill 1971).

Al in het begin van de negentiende eeuw, in 1804, vond er een regeringsexpeditie plaats van Saint Louis naar de Stille Oceaan, onder leiding van de legendarische Lewis en Clark. In 1813 richt het Amerikaanse Congres het z.g. Corps of Topographical Engineers op. Het corps was al spoedig, aldus Fleming en Luskey (1986: 102), de centrale instelling van de 'Manifest Destiny'-politiek.



27 John C. Fremont (1813-90). Probably by Mathew Brady, about 1850. Imperial plate. Collection of the Oakland Museum, Oakland, Calif.



28 Plains Indian village. Possibly by Solomon Carvalho, 1853. Whole plate (detail). Collection of the Library of Congress, Washington, D.C.

Exploring the trail to California in 1850. The first known daguerreotype made in the American West.



2.3. Expeditie-fotografen

In 1842, drie jaar nadat de fotografie in Amerika is geïntroduceerd, begint een tijdperk van expedities naar het westen, dat achteraf de periode van de 'Great Reconnaissance' is gaan heten. De eerste grote expeditie die in hetzelfde jaar op weg gaat, is die van Frémont, een 29-jarige 'topographical engineer'. Doel is de Rocky Mountains te verkennen. Met hem reist de Duitse kunstenaar en cartograaf Preuss mee, die een persoonlijk dagboek bijhoudt van de ervaringen tijdens de tocht. Preuss schrijft zijn mening onverbloemd op: 'Frémont set up his daguerreotype to photograph the rocks; he spoiled five plates that way. Not a thing was seen on them. That's the way it often is with these Americans. They know everything, they can do everything, and when they are put to a test, they fail miserably.' Tijdens deze expeditie wordt er nog geen heuse poging ondernomen om Indianen te fotograferen. Wel merkt Preuss in zijn dagboek op: '...we see smoke rising in the mountains. Here that can mean nothing else but Indians' (beide citaten in Fleming en Luskey 1986: 102). Wat betreft informatie-winning wordt de expeditie een falikante mislukking, maar dat maakt niets uit, aldus de toenmalige president Polk: 'als retoriek en symbool was zij subliem' (ibid.).

Tussen 1845 en 1848 vinden de eerste werkelijk grootschalige expedities plaats van het Corps, de z.g. 'Mexican War Surveys'. De bedoeling is bevoorradingsroutes en locaties voor slagvelden in kaart te brengen en tegelijk de oppositie van de zuidwestelijke Indianenstammen in te palmen. In die tijd oefenen de spoorweg-maatschappijen een steeds grotere druk uit op de regering om expedities op touw te zetten. Er is informatie nodig over geschikte trajecten voor toekomstige treinverbindingen ('to link the continent'). Met name de Pacific Railroad Surveys geven de expeditiefotografie een stimulans.

In 1853 vindt er een expeditie plaats naar het Washington Territory, onder leiding van gouverneur Isaac I. Stevens. Regeringsfotograaf John Mix Stanley reist met hem mee. Onderweg maakt hij daguerreotypen van Blackfeet-Indianen. Gouverneur Stevens noteert daarover het volgende in zijn dagboek:

The Blackfeet were delighted and astonished to see their likeness produced by the direct action of the sun. They worship the sun, and they considered that Mr. Stanley was inspired by their divinity, and he thus became in their eyes a great medicine-man. (geciteerd door Edward Lucy Smith 1975: 35).

Al voor hun vertrek uit Fort Union aan de Missouri-rivier had Stanley daguerreotypen van de naburige Indianen genomen en volgens Stevens waren zij 'zeer blij met hun daguerreotypen' (Rudisill 1971: 107).

In hetzelfde jaar dat de expeditie van Stevens plaats vindt, leidt Frémont opnieuw een expeditie, ditmaal naar Utah. Vanwege zijn eerdere falen neemt hij deze keer een gerenommeerd daguerreotypist mee, de kunstenaar Solomon Nunes Carvalho uit Baltimore. Carvalho schrijft een verslag van de reis waarin hij opmerkt dat de Cheyenne-Indianen het op prijs zouden stellen als hij bij hen bleef. Ze zouden hem hebben aanbeden als iemand die wist om te gaan met de buitengewone krachten van de zwarte kunst ('necromancy'), schrijven Fleming en Luskey (1986: 104). Het feit dat Carvalho kwik gebruikte om zonneplaatjes te maken en hun bronzen sieraden te 'verzilveren' had hen zeer verbaasd. Over zijn bezoek aan een Cheyenne-dorp aan de Big Timber-rivier merkt Carvalho op:

I went into the village to take daguerreotype views of their lodges, and succeeded in obtaining likenesses of an Indian princess - a very aged woman, with a papoose, in

a cradle or basket, and several of the chiefs. I had great difficulty in getting them to sit still, or even to submit to having themselves daguerreotyped. I made a picture, first of their lodges, which I showed them. I then made one of the old woman and papoose. When they saw it, they sought I was a 'supernatural being'; and, before I left camp, they were satisfied I was more than human. (Geciteerd door Rudisill 1971: 105).

De belangrijkste taak van Frémonts reis is het uitzoeken van de meest geschikte route voor de transcontinentale spoorweg. Na de tocht pleit Frémont ervoor, dat de Rockies in wintertijd het beste konden worden overgestoken bij de Sand Hills Pass. Daar zou de minste sneeuw liggen. Om dit te staven had Frémont visueel bewijsmateriaal meegebracht in de vorm van daguerreotypen. Frémont vindt zijn daguerreotypen zo overtuigend, dat hij zich daarop beroept bij zijn pogingen de natie enthousiast te maken voor de spoorverbinding (ibid. 107).

Tussen 1854 en 1860 breken er oorlogen uit met verschillende Indianenstammen en vinden er bijna geen westwaartse expedities meer plaats. De engineers van het Corps worden ingelijfd in de slag leverende legereenheden. Kolonel Frederick West Lander weet in 1859 echter nog wel een onderzoekstocht te organiseren. Hij probeert vanuit Salt Lake City een nieuwe wagenroute naar het oosten te vinden. Met hem reist de New Yorkse fotograaf Bierstadt, die tijdens de reis de eerste technisch geslaagde set van 80 stereografieën maakt, waarvan velen Indianen tot onderwerp hebben.

Ondertussen laat ook de Amerikaanse Burgeroorlog (1860-1865) in fotografenkringen haar sporen na. De harde werkelijkheid van de oorlog laat op veel fotografen een onuitwisbare indruk na. De toonzetting van hun afbeeldingen verandert van romantisch naar realistisch. Fotografen als Jackson, O' Sullivan en

Hillers, die aan het front tal van realistische scènes op de gevoelige plaat zetten, laten de nieuwe, wakkere kijk op de wereld ook in hun latere foto's van de American West uitkomen.

Als in 1869 de Union Pacific- en de Central Pacific-spoorlijn aansluiting op elkaar vinden, is de verbinding tussen de oost- en de westkust een feit. Vanaf dat moment is er een nieuwe urgentie: in snel tempo moet zoveel mogelijk 'wetenschappelijke' kennis worden vergaard over de verdwijnende frontier. In de periode 1867-1879 vinden er vier grote geografische en geologische onderzoeken plaats; twee onder verantwoordelijkheid van het War Department, en twee onder die van het Department of the Interior. De vier wetenschappelijke expedities, die de geschiedenis later ingaan als 'The Four Great Surveys', worden allemaal begeleid door legerescortes. Terwijl de twee eerste expedities overwegend tot taak hebben geografische kaarten van het westen op te stellen en het gebied militair te verkennen, verschuift de nadruk in de latere twee meer naar het verrichten van geologische en etnologische studies. De expedities leggen vaak contacten met Indianenstammen die nog nauwelijks of nooit blanken hebben gezien. Het hele westen geldt in die dagen als één groot wetenschappelijk laboratorium, waarin men kan nagaan waar zich de natuurlijke hulpbronnen van de jonge natie bevinden. De fotografie wordt in deze het belangrijkste wetenschappelijke instrument.

De eerste van de vier grote expedities is de King Survey, die plaatsvindt tussen 1867 en 1879. King heeft als opdracht om vanuit het Great Basin een oostwaartse route te vinden voor de Central Pacific spoorwegmaatschappij. Als fotograaf huurt King Timothy O' Sullivan in, die een oude legerambulance

plus twee ezels meekrijgt als mobiele donkere kamer. De geheime bijbedoeling van de expeditie is om ten behoeve van het War Department, van Indianenstammen die ze onderweg tegenkomen het grondgebied en de gedragingen te verkennen.

Tussen 1871 en 1879 vindt de Wheeler Survey plaats. Opnieuw reist O' Sullivan mee, ditmaal in dienst van luitenant Wheeler. Net als King heeft Wheeler een opdracht meegekregen van het War Department. Hoewel hij in de eerste plaats geografische en topografische observaties rondom de Colorado-rivier moet maken, en het toekomstig economisch potentieel van het gebied zo goed mogelijk moet beoordelen, moet hij echter ook een geheime militaire verkenning van de Southwest uitvoeren, ter ondersteuning van de pogingen van generaal Crook om de Apache- en Paiute-Indianen uit het gebied te verdrijven. Wheeler geeft het War Department het advies om voor meerdere achtereenvolgende expedities een permanent fotografencorps in het leven te roepen. De doelstelling van dit corps zou moeten zijn om afbeeldingen te vergaren ten behoeve van een documentatiesysteem dat het leger informatie zou kunnen verschaffen over de Indiaanse vijand.

De tocht die Wheeler maakt is vol met moeilijkheden. Zo ziet hij zich tijdens de expeditie genoodzaakt om zijn manschappen op te dragen in geforceerde mars door de Death Valley te trekken. De omstandigheden zijn dermate zwaar, dat twee leden van de expeditie in de vallei bezwijken. De temperatuur is overdag zo extreem hoog dat de chemicaliën van O' Sullivan beginnen over te koken. Bij een andere gelegenheid, tijdens de bootreis over de Colorado-rivier, moet O' Sullivan in het water duiken om een deel van zijn overboord geslagen uitrusting te redden. De energieke fotograaf draagt zijn materiaal over steile wanden en op de meest onmogelijke punten maakt hij zijn glazen negatieven.

Op de expeditie reist ook de journalist Frederick Loring mee, die een verslag van de survey moet gaan publiceren om daarmee de steun van het Congres te winnen. Zijn eigenlijke opdracht is echter om het War Department te voorzien van inlichtingen ten behoeve van toekomstige strafexpedities tegen de Indianen. Eind 1871 reist Loring vanuit Californië met een postkoets terug naar Washington. Onderweg, in Arizona, wordt de koets onverwachts door Apaches aangevallen, en Loring vindt de dood. De Apaches nemen voor 25.000 dollar aan goud mee, plus waarschijnlijk Lornings aantekeningen en O' Sullivans foto-negatieven, waarvan de Apaches vreesden dat de regering die tegen hen zou gebruiken. O' Sullivan wist toch nog meer dan 700 stereografieën van onder andere de Grand Canyon, Mohave- en Apache-gidsen, en Paiute- en Shoshoni-chiefs naar huis te brengen.

De derde grote expeditie is de Hayden Survey, die van 1870 tot 1879 plaatsvindt, en het Great Basin als veld van onderzoek heeft. Hayden heeft geen geld voor een fotograaf. Toch reist William Henry Jackson mee als vrijwilliger. Zijn reiskosten worden wel vergoed, en hij krijgt het recht zelf de afdrukken van zijn negatieven in de handel te brengen. Jacksons uitrusting bestaat uit een stereocamera, een $6\frac{1}{2} \times 8\frac{1}{2}$ inch camera, en 400 glazen negatief-platen. Zijn pakezel moet 150 kilo uitrusting tillen, berg op en berg af. Bovendien neemt hij twee leger-ambulances mee, een als opslagkamer en een als donkere kamer. Omdat Hayden terug wil komen met ontwikkelde prenten, neemt Jackson ook meteen ontwikkelaar mee. Tijdens de reis gebruikt Jackson zoveel mogelijk de faciliteiten van plaatselijke studio's,

zoals die in Salt Lake City. In 1871, tijdens een expeditie naar het Yellowstone-gebied, stuit de groep op enkele Bannock-Indianen. Ze zijn het sterven nabij. Als Hayden ze een handvol suiker en wat koffie aanbiedt, stemmen ze in met het maken van een foto. In 1874 maakt Jackson een tocht naar de Rocky Mountains met een stereocamera en een 5 x 8 inch camera, en een nieuwe, opvouwbare donkere kamer. Op zijn weg ontmoet Jackson verschillende groepjes rondtrekkende Ute-Indianen, en hij slaagt erin verschillende Utes te fotograferen. Maar als hij op een gegeven moment het kind van de onder-chief Tush-A-Qui-Not wil fotograferen, werpt deze een deken over de camera en schreeuwt hem toe: 'Making all Indians sick ... all die ... OK for groups of men but not women and children ... not whole village.' Twee andere chiefs, die naar Washington waren geweest en hadden geleerd dat regerings-vertegenwoordigers ook foto's tegen hen konden gebruiken, waarschuwen Jackson dat hij zich beter snel uit de voeten kan maken (Jackson, geciteerd in Fleming en Luskey 1986: 107).

Later fotografeert Jackson voor Hayden de duizenden jaren oude pueblo-nederzetting Mesa Verde. De foto maakt grote indruk op het Amerikaanse Congres. In 1876 reist Jackson naar de Hopi's, en het jaar daarop wil hij met behulp van het nieuwe droge-plaat-proces foto's maken bij de verschillende pueblo-volken. Doordat de film die hij nodig had met grote vertraging in Santa Fe aankwam, had Jackson slechts tijd om één negatief te testen. Jackson fotografeerde vervolgens in de pueblo's Acoma, Laguna, Taos, Zuni, en spoedde zich terug om de film te ontwikkelen. Daar bleek dat alle 400 negatieven waren mislukt!

De laatste grote survey, tussen 1871 en 1879, is die van majoor Powell (de Powell-Survey). In de burgeroorlog was hij zijn linkerarm

kwijtgeraakt. Van de Ute-Indianen, in wiens taal en ceremonies Powell zeer geïnteresseerd was, kreeg hij de bijnaam 'Karpurats' (de eenarmige man). Powell was bij het Smithsonian aangesteld voor het verzamelen en in kaart brengen van Indiaanse mythen en artefacten.

Tijdens zijn allereerste expeditie naar de Colorado-rivier, in 1869, worden drie van zijn mannen door Paiute-Indianen gedood. Als Powell in 1871 opnieuw de Colorado-rivier afzakt, in gezelschap van onder andere de fotograaf Edward O' Beaman, is hij inmiddels een nationale held geworden. Op een zeker moment komt de groep tijdens deze reis een jong Ute-paar tegen. De bootsman Hillers (die later zelf fotograaf zou worden) schrijft in zijn dagboek over die ontmoeting: 'Beaman took a photograph of these two children of nature... who had no objection to having their photograph taken. Beaman gave them a copy, but they did not show any curiosity' (Hillers, geciteerd in Fleming en Luskey 1986: 109). Beaman zelf noteert in zijn aantekeningen: 'We immortalized them through the camera...' (idem). Later op de expeditie maakt Beaman foto's van de Cirkeldans (de 'Tu-Vo-Koki') van de Paiute-Indianen. Deze opnamen zijn de allereerste fotografische vastlegging van een Indiaanse ceremonie. Volgens Fleming en Luskey (idem) arrangeerde Powell op welke wijze Beaman de Indianen moest fotograferen. Dat blijkt onder andere uit het feit dat op sommige foto's de Paiutes zomer- andere uit het feit dat op sommige foto's de Paiutes zomer-kostuums en op andere foto's winterkostuums dragen. Na een hooglopende ruzie wordt Beaman door Powell ontslagen. De bootsman John K. Hillers, die ondertussen de kneepjes van het fotografeer-vak heeft afgekeken, wordt op Powells expeditie naar de Grand Canyon in 1872 diens belangrijkste

fotograaf. Tijdens deze tocht bezoekt Hillers ook voor korte tijd de Hopi-winterdansen. In 1873 vraagt Powell aan de kunstenaar Thomas Moran of die mee wil gaan op de expeditie die dat jaar plaats zal vinden. Hij moet de Indianen in artistieke poses op gaan stellen. Hillers zou ze dan in een romantische omgeving kunnen fotograferen. In hetzelfde jaar wordt Powell door het Secretary of the Interior benoemd tot Commissaris voor Indiaanse zaken. Om aan het Congres en het publiek het verhaal te kunnen vertellen van de traditionele leefwijze van de Indianen, gebruikt Powell als bijschriften bij de expeditiefoto's wel de werkelijke Indiaanse namen (bijvoorbeeld van ceremonies), maar verder volledig verzonnen titels (cf. 'The Little Hunter and his Sweetheart') De realiteit van stervende, half-naakte mensen die van hun land worden verjaagd wordt niet getoond.

De Indianen moeten niet alleen poseren, maar krijgen ook kostuums aangetrokken die niet echt bij hen horen. Veel van de kledingstukken worden vervaardigd onder leiding van de zuster van Powell, E.P. Thompson. Het idee is Indiaanse kleren te maken zoals die eruit zagen 'voordat de blanken kwamen' (Scherer, 1975). Op een foto staat een Paiute-vrouw met een White River Ute-dierenvel als kledingstuk. Powell had die rok al eerder, in 1868, naar Washington meegenomen en hem voor deze gelegenheid bij het Smithsonian Institute opgehaald en meegenomen naar het veld. Het catalogus-nummer van het Nationale Museum is nog op de foto te zien.

Niettemin stijgt Powells roem alsmaar verder. In 1874 publiceert het Congres Powells etnografische studies en foto's. In 1877 geeft hij zelf het boek 'Contributions to North American Indians' uit. Het Smithsonian beschouwt hem op dat moment als dé leidende expert op het gebied van Indianen. Het Interior

Department vraagt hem een linguïstische classificatie te maken van de Indiaanse culturen ten behoeve van het nieuwe reservaten-systeem. Alle etnografische collecties van de regering komen onder het beheer van Powell, en Hillers krijgt alle roem voor de foto's die tijdens de expeditie zijn gemaakt (Beaman wordt niet meer genoemd). De ster van de oud-bootsman is rijzende. Als Hillers in 1875 de Grand Council van verschillende Indianenstammen in Oklahoma fotografeert, schrijft hij trots in zijn verslag: 'I found six Cheyenne who had just left the warpath ... I took them among the rocks and set them up as food for my camera (Fleming en Luskey 1986: 110).

Vanaf 1879 worden alle surveys bij een instantie samengebracht, de United States Geological Survey (USGS). Het Bureau of Ethnology zet, onder leiding van Powell, het etnografische werk van de surveys voort. In 1880 wordt Powell bovendien directeur van de USGS. Het Corps of Army Engineers is dan feitelijk uitgeschakeld als factor van betekenis. Majoor Powell is, aldus Fleming en Luskey (ibid. 110) degene geweest, die de antropologie tot een beroep heeft gemaakt, ook al werd het toen nog uitgevoerd door zelfgeschoolde amateurs. Tijdens zijn expedities had Powell geleerd wat de waarde van fotografie als vorm van documentatie kon zijn. In het derde jaarlijkse rapport van het Bureau of Ethnology (1881-82) staan voor het eerst gedrukte foto's afgebeeld als illustratiemateriaal. In het eerste jaarlijkse rapport brengt Powell als volgt onder woorden, wat de bedoeling van de expedities was:

The endeavor as far as possible was to produce results that would be of practical value in the administration of Indian affairs, and for this purpose especial attention has been paid to vital statistics, to the discovery of linguistic affinities, the progress made by the Indians toward civilization, and the causes and remedies for the inevitable conflict that arises from the spread of civilization over a region previously inhabited by savages. (John Wesley Powell, First Annual Report of the Bureau of Ethnology, geciteerd in Younger 1984: 15,16)

Zoals gezegd, was de fotografie in deze taakstelling een sleutelinstrument. Ter illustratie: aan het eind van zijn loopbaan had de fotograaf Hillers maar liefst 3000 negatieven op de Powell-expedities gemaakt, en niet minder dan 20.000 in opdracht van het Bureau of Ethnology. De produktie van William Henry Jackson was echter nog groter. Toen hij in 1942 op 99-jarige leeftijd stierf, had hij ruim 80.000 foto's van de American West gemaakt.

Uit het tijdperk van de Great Surveys is veel kennis voortgekomen over tot dan toe nauwelijks bekende territoria. Elke survey omvatte zowel onderzoeken van de natuur als van de verschillende Indiaanse culturen. Uit de expedities zijn tal van publicaties voortgekomen; alleen al de Hayden-survey resulteerde in vijftig gedrukte verslagen. De portretten die er op de tochten werden gemaakt, zo schrijven Fleming en Luskey (1986: 110) 'drukken de trotse waardigheid uit van de volken die ze tegenkwamen. Ze beantwoordden aan de dringende oproep van Hayden om een frontier vast te leggen die zo snel verdween: "Hurry up... You are losing golden opportunities!"'

2.4. Fotografie en antropologie

In 1881 maakt de Duitser Franz Boas een veldreis naar

de nieuwe wereld. In een brief schrijft hij aan zijn ouders: 'Fotografie is zo belangrijk, dat ik er zoveel als maar mogelijk is van wil profiteren.' Twee jaar later maakt hij een door hemzelf gefinancierde reis naar de noordwest-kust van Amerika, waar hij in de dorpen Comox en Cowichan foto's van Indianen maakt. Een en ander verloopt echter niet zonder moeilijkheden. De mensen zijn, aldus Boas, 'wantrouwend en onbenaderbaar'. Als hij op een bepaald moment een totempaal fotografeert, verschijnt opeens de Indiaanse eigenaar, die voor het nemen van de foto geld wil hebben. Boas schrijft hierover: 'natuurlijk weigerde ik, omdat ik mezelf niet de mogelijkheid wilde onthouden te fotograferen wat ik zelf wilde'. (Fleming en Luskey, *ibid.* 141) Naderhand wordt de totempaal-eigenaar Boas' voornaamste tolk in het gebied. Tijdens een volgende reis, in 1888, huurt Boas een fotograaf in voor het maken van etnografische foto's. De man krijgt opdracht vijf Haida-gevangenen van voren en van opzij te fotograferen, en Boas gebruikt de afdrukken later, tijdens zijn verdere studie, als standaardafbeeldingen van fysieke typen. Met die bedoeling meet hij meteen ook hun lichaamsafmetingen op. Later gebruikt hij deze in zijn klassificatieschema's aan de achterzijde van de foto's. Op deze manier zijn foto's, aldus Boas, 'meer waardevol vanuit wetenschappelijk oogpunt'. Met door Boas geïntroduceerde vergelijkingen van (gefotografeerde) typen is de fysische antropologie geboren.

Antropologen blijken vaak een welwillende hulp in de assimilatieproblematiek van de opeenvolgende Amerikaanse regeringen te zijn. De General Allotment Act van 1887 deelt de Indiaanse reservaten op in percelen: één lap grond voor

iedere Indiaan. Het surplus wordt verkocht aan blanke boeren. Op die manier verliezen de Indianen tussen 1887 en 1930 ongeveer 30 miljoen hectare grond. In pogingen van de regering om de Allotment Act te effectueren fungeren antropologen vaak als intermediair. Uiteindelijk leiden deze hand- en spandiensten voor de overheid er in een aantal gevallen toe dat de betrokken antropologen hun laatste restje krediet bij de Indianen verspelen.

Een paar antropologen blijven echter nog wel het vertrouwen genieten van de Indianen bij wie ze gestationeerd zijn. Een van hen is Alice Cunningham Fletcher. Op uitnodiging van de Pawnee-Indianen fotografeert zij aan het einde van de negentiende eeuw de heilige Hako-ceremonie (die betrekking heeft op de oorsprong van het vuur). Een andere antropoloog, die de Indianen met een zeker respect tegemoet treedt en daarvoor wordt gewaardeerd, is James Mooney. Mooney doet vanaf 1891 een uitgebreide studie naar de Ghost Dance-cultus. De beklemmende foto's die Mooney van deze messianistische beweging maakt, zijn niet in focus en zijn eigen schaduw is er ook op te zien. Later weet Mooney de grote inspirator tot de Ghost Dance-beweging, Wovoka, over te halen tot het poseren voor een foto: 'I had my camera and was anxious to get Wovoka's picture. When the subject was mentioned, he replied that his picture had never been made' (Mooney, geciteerd in Fleming en Luskey 1986: 144). betaalt Mooney Wovoka een vergoeding, en even later schiet hij het eerste plaatje van de Indiaan. Mooney blijft de Indianen waarmee hij in contact komt een warm hart toedragen. Zo pleit hij later voor het toestaan van het gebruik van hallucinerende middelen als onderdeel van de Indiaanse religie. Om het Congres hiervan te overtuigen maakt Mooney onder andere gebruik van zijn foto-collectie. Uiteindelijk wordt de Native American Church officieel erkend als een religie.

Paiute Chief Tau-Gu and John Wesley Powell, Kaibab Plateau, near Grand Canyon, Arizona. Taken by John K. Hillers on the Powell Survey, c. 1872-73.

BELOW *Various bands of the Paiute tribe. Mormon settlers and survey leader John Wesley Powell, recently appointed Commissioner of Indian Affairs for the Department of the Interior, near Rio Virgin, Utah. Taken by John K. Hillers on the Powell Survey in 1873.*



DEEL III

3. Fotografie in de Southwest

Als de Verenigde Staten in 1848 de oorlog tegen Mexico winnen, krijgen ze de politieke controle in handen over een uitgestrekt gebied, de Southwest. Om het nieuw veroverde territorium in kaart te brengen, informatie te verkrijgen over de vele Indianenstammen die er wonen, en geschikte routes voor treinverbindingen na te gaan, worden er een aantal expedities op touw gezet. Elke 'survey' neemt zijn eigen fotografen mee, die de expeditie moeten bedocumenteren met foto's en illustraties moeten verschaffen voor de rapporten. De Indianen die de expedities op hun weg tegenkomen worden beschouwd als onderdelen van het in kaart te brengen landschap. De regering wil niet alleen weten hoe de waterwegen lopen en hoe de verdere landschapstekening eruit ziet, maar ook 'welke Indianen reizigers in de toekomst tegen zouden kunnen komen'.

Na de Burgeroorlog begint de belangstelling van de regerings-expedities te verschuiven naar aspecten van de Southwest die voor de wetenschap (met name vanuit geologisch en etnologisch oogpunt) van belang zou kunnen zijn. Een van de beroemste fotografen die met dergelijke onderzoeksteams meereist is de eerder besproken ex-bootsman van Powell, John K. Hillers. Als hoofd-fotograaf van het Bureau of American Ethnology brengt Hillers vele malen een bezoek aan de Southwest.

In 1879 vindt de door het War Department georganiseerde Stevenson-expeditie naar het zuidwesten plaats. Hillers reist als officiële fotograaf mee. Hij gebruikt deze keer de dure camera van William Henry Jackson. Ook de 22-jarige

Frank Hamilton Cushing bevindt zich in het gezelschap. Cushing is als etnoloog aangesteld door het Smithsonian Institute, en hij blijft achter voor 'veldwerk' bij de Zuni-Indianen in New-Mexico. Zo goed en zo kwaad als dat gaat probeert Cushing zich aan te passen aan de Zuni-gebruiken. Als in 1880 Hillers en Stevenson terugkeren, organiseert Cushing voor hen, dat zij foto's van de Zuni kunnen nemen. Als de jonge etnoloog zich een jaar later een Apache-scalp weet te verwerven, en die vervolgens presenteert aan de Zuni-gouverneur, wordt hij geïnitieerd in de Orde der Boogpriesters. Bovendien wordt hij geadopteerd als zoon van de gouverneur en verkrijgt hij de titel van tweede chief. Door zijn aanwezigheid, aldus Fleming en Luskey (1986: 140), verandert de sociale en politieke organisatie van de Zuni-pueblo fundamenteel. In 1882 brengt Cushing, tezamen met zijn Zuni-vader en vijf Boogpriesters, een bezoek aan Washington. Bij terugkomst in de Zuni-pueblo neemt Cushing contact op met de gouverneur van Oraïbi, een van de meest traditionele pueblo-dorpen van de Hopi-Indianen in Arizona. Een maand later bezoekt hij Oraïbi opnieuw, ditmaal in het gezelschap van drie fotografen (de gebroeders Mindeleff en Hillers). Dankzij Cushings voorbereidende werk is dit de eerste maal dat de Oraibi-pueblo ooit gefotografeerd kon worden. Niettemin verloopt een en ander niet zonder moeilijkheden, gezien 'the unfriendly attitude of the natives' (BAE Fourth Annual Report 1882-83, geciteerd in Fleming en Luskey *ibid.*).

Met Stevenson reist telkens ook diens vrouw, Matilda Coxe, mee. Op de expedities van het Bureau of American Ethnology tussen 1879 en 1888 verzamelt zij etnografische informatie over de Zuni, en leert zij de Zuni-taal. Zij slaagt erin binnen te dringen in de voor mannen verborgen wereld van de Zuni-vrouwen. In 1888 sterft de expeditieleider

Stevenson. Het jaar daarop wordt zijn weduwe benoemd in Powells wetenschappelijke staf. In 1890 keert Matilda Coxe Stevenson terug naar de Southwest, in gezelschap van Bureau-stenograaf May Clark. Voor het nemen van foto's neemt deze laatste een hypermoderne Kodak-camera mee. Tijdens eerdere zomers was het Stevenson-echtpaar al uitgenodigd om in de Sia-pueblo de kiva, een deels ondergrondse ceremoniële gebedsruimte, te bezoeken. In 1890 lukt het May Clark om foto's te maken van de altaars in de kiva. Clark maakt ook moeilijke binnenopnamen van een genezingsceremonie van de priesters van de Giant Society in de kiva (Fleming en Luskey, 1986: 141). Het feit, dat May Clark zowel foto's van het altaar als van een ceremonie in de kiva is zeer opmerkelijk. Volgens Scherer heeft Coxe Stevenson echter ook zelf foto's gemaakt. Scherer vindt ze kennelijk 'echter' dan andere opnamen van ceremonies: 'A few photographers, such as Matilda Coxe Stevenson, the anthropologist who bursts into a sacred Zuni kiva, or ceremonial hut, during a sacred Galaxy Fraternity ceremony, captured very authentic pictures' (1973: 69).

Zoals we later zullen uitwerken, bestond en bestaat er bij alle pueblo-volken (en met name bij de Hopi's) een grote terughoudendheid in het verlenen van toestemming aan blanken om de kiva te bezoeken, laat staan er foto's te maken.

In deel 17 van 'The North American Indian' geeft een tijdgenoot van Coxe Stevenson en Clark, de fotograaf Edward Curtis, aan hoe hij aankijkt tegen de terughoudendheid van de pueblo-Indianen om informatie over hun religie te geven:

Indianen praten in het algemeen niet graag over hun geloof, maar met tact en geduld is er meestal veel te bereiken. In het gebied van de Rio Grande is de weerzin om gegevens te verstrekken echter buitengewoon groot. In Santo Domingo, het centrum van de 'georganiseerde oppositie', heeft men zelfs een verbod uitgevaardigd om

met blanken over religieuze zaken te spreken, en in verschillende pueblo's hebben priesters Indianen die zo vermetel waren geweest de stamwetten te overtreden geëxecuteerd. (Edward Curtis, geciteerd door Graybill en Boesen 1979: 87)

Matilda Coxe Stevenson begon haar loopbaan als een sociale hervormer, die zich ten doel stelde de Indianen 'naar de beschaving op te tillen' (Fleming en Luskey, 1986: 141). Op latere leeftijd voert ze campagne voor het behoud van de Indiaanse religies.

3.1. Fotografie bij de Hopi-Indianen

Doordat de Hopi-dorpen op de hoge plateau's in Noord-Arizona moeilijk te bereiken zijn, en zich op grote afstand bevinden van andere bevolkingsconcentraties, duurt het tot laat in de negentiende eeuw voordat er pas echt veelvuldig contact is tussen Hopi's en blanken. De Spaanse overheersing in het zuidwesten in de voorafgaande eeuwen (tot 1848) strekt zich vooral uit tot het gebied rond de Rio Grande in New Mexico. De eerste contacten na de Mexicaans-Amerikaanse oorlog, in de vijftiger jaren van de negentiende eeuw, vloeien voort uit de verkenningsexpedities die met name ten behoeve van de spoorwegmaatschappijen worden uitgevoerd. Verschillende fotografen die deelnamen aan de eerder besproken 'Great Surveys', komen al in een vroeg stadium in contact met de Hopi's, zoals Hillers, die in 1872 de Hopi-winterdansen bezoekt, en Jackson, die tijdens de Hayden-survey van 1876 onder andere opnamen maakt van Walpi, een van de Hopi-dorpen.

Naast de documentaire-fotoafbeeldingen komt er in de late negentiende eeuw ook een ander genre op van pittoreske, voor de commercie gemaakte plaatjes. Deze afbeeldingen zijn bedoeld voor een geheel ander publiek. Terwijl etnologen haast maken om wat er nog over is van het 'traditionele' Indiaanse leven zo snel mogelijk te registreren, wordt de Southwest dankzij de spoorwegen opengelegd voor het grote publiek. De toeristen-industrie grijpt haar kansen. Met verhalen over schitterende landschappen, vriendelijke Indianen, kleurrijke ceremonies, maar bovenal: lokkende foto's, worden talrijke reizigers enthousiast gemaakt voor een reis naar het gebied. Er ontstaat een duidelijke markt voor afbeeldingen

van exotische Indianen, bijvoorbeeld om reisbrochures mee te illustreren, of om te verkopen als souvenirs. Nieuwe foto-studio's worden opgezet in het gebied zelf, en ook expeditie-fotografen proberen een graantje mee te pikken van de nieuwe commerciële ontwikkelingen. In 1898 schrijft de antropoloog Walter Hough een gedetailleerd verslag over de Hopi-slangendans voor de Santa Fe-spoorwegmaatschappij, geïllustreerd met foto's om reizigers naar 'Indian Country' te lokken (Younger 1984: 17, McLuhan 1985: 116). Tegen het eind van de negentiende eeuw verzamelen zich steeds meer beroeps- en amateurfotografen op de Hopi mesa's. Het in die dagen heersend idee is, dat de Indianen een 'verdwijnd ras' zouden zijn: 'The Dying Redman'. Sommige fotografen proberen de snel veranderende Hopi's vast te leggen, anderen pogen met beelden een voorstelling te reconstrueren van hoe in hun ogen het traditionele Hopi-leven zou moeten zijn. Deze fotografen kijken voornamelijk naar exotische onderwerpen en richten hun aandacht op de dingen die 'anders' lijken dan de voorstelling van zaken die ze eerder thuis maakten, aldus Younger (1983: 17). De aandacht richt zich met name op de slangendans en op ongehuwde vrouwen die het opvallende 'vlinder'-kapsel dragen.

Van deze periode zijn eigenlijk vooral de fotografen Vroman en Curtis bekend. Beiden stellen zich ten doel de Indiaan met behulp van de fotografie 'te bewaren'. Daarnaast zijn beiden geïnteresseerd in het gebruik van fotografie als nieuwe kunstvorm. Bijgevolg was hun werk, schrijft Younger (ibid. 17f), noch strict documentair, noch uitsluitend artistiek.

In zijn introductie tot het boek 'Photographer of the Southwest', waarin het werk van Adam Clark Vroman wordt besproken, schrijft Beaumont Newhall dat Vroman een van de

weinige fotografen is, die de traditie van veldfotografie, die rond 1860 met mensen als Timothy O' Sullivan, John K. Hillers en William Henry Jackson begon, ook aan het eind van de negentiende eeuw voortzet (Newhall 1961: 9). Deze generatie van veldfotografen ziet zich geconfronteerd met problemen, die hun voorgangers nooit hebben gekend: het Westen is niet langer 'wild'; toeristen zwermen uit over het gebied, en door de verbetering van fotografische technieken kan nu iedereen foto's maken door simpelweg een knop in te drukken. Zoals Newhall het beschrijft: 'Most tourists carried one [handcamera] and in their greed to get pictures, they changed the life of the Indian by paying him to pose and making him so self-conscious that he even changed his ceremonies ' (Newhall 1961: 10). De Hopi-Indianen raken behoorlijk geïrriteerd door de opdringerigheid van de fotografen. In 1902 besluiten de Hopi's van Oraibi-pueblo het fotograferen van de slangendans alleen toe te staan binnen een afgezet terrein. Hetzelfde jaar schrijft George Wherton James het volgende commentaar op die beslissing in 'Camera Craft':

...it was decided that the photographers present - and they were legion - must be kept within a certain line, and that no one without a camera would be permitted in their preserves. This was an innovation. Hitherto every man had chosen his own field, and moved to and fro wherever he liked - in front of his neighbor or someone else; kicking down another fellow's tripod and sticking his elbow in the next fellow's lens. Half a dozen or more Indian policemen led by the acting agent kept us in line, so we had to go ahead and make the best of it. This placing of restrictions on photographers will undoubtedly continue as the dance becomes better known and attracts more people. Each year the number who flock there is greater, and it is imperative that some regulations be laid down or the poor Indians would be run over in the eager desire of the visitors to see them handle the deadly reptiles. (George Wharton James 1902: 7,8).

In hetzelfde artikel geeft James ook aan, dat de aanwezigheid van zoveel fotografen had geleid tot veranderingen in de ceremonie. Oorspronkelijk maakte ook het drinken van een braakwekkend middel door de slangenpriestersdeel uit van de riten. Later werd het middel, aldus James, in afzondering gedronken, om te ontkomen aan het wellustige oog van de camera. Hij voorspelt verder nog het volgende: 'it will not be long before one can write a learned and accurate paper from the standpoint of scientific ethnology on "the change in religious ceremonies owing to the camera"' (James *ibid.*, Lyman 1982: 119, 124). Niettegenstaande dit - zeker in die tijd - opvallende inzicht, kent James weinig schroom om met zijn camera stiekem opnamen te maken in een kiva, een heilige gebedsruimte van de Hopi's (zie paragraaf 3.7.).



In this and other photographs from the late 19th century, white spectators clearly crowd Hopi Snake dancers, shown here taking the emetic at the end of the dance. Attributed to G. W. James and F. H. Maude, 1897.

Smithsonian Institution National Anthropology Archives



In this detail of "Buffalo Dance at Hano," re-touching is clearly visible on the hat and costume of the dancer at left. Edward S. Curtis, Volume XII, Plate 401.

Special Collections, Hayden Library, Arizona State University

Legend of the Hopi Snake Dance

By ELIZABETH LLOYD TOOHEY



Katcina Dolls, Hopi, Arizona



The relaxed pose and open smile of this Hopi man reveal a comfortable rapport between photographer and subject. Adam C. Vroman, 1901.

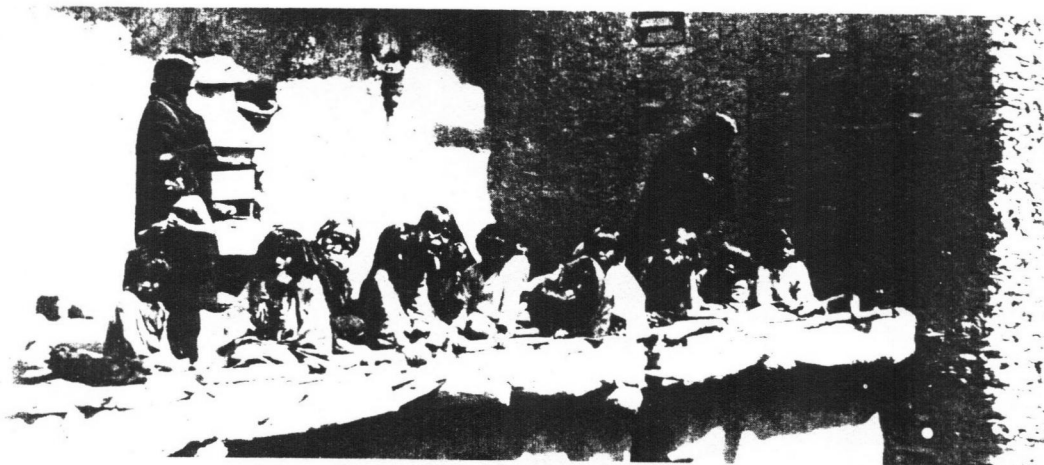
Western History Collection, Natural History Museum of Los Angeles County

Where some photographers carefully posed their subjects, others desired the more candid effects that could be obtained in the public areas of the villages. This group of Hopi women and children show no awareness of Frederick Monsen who was apparently positioned on an adjacent rooftop. Frederick Monsen, 1890.

Huntington Library, San Marino, California

To circumvent the ban on photography of ceremonials, a picture of an Eagle katcina doll was used to illustrate an article on the legend of the Hopi Snake Dance. Arrowhead Studio, 1932.

Arizona Highways Magazine, July, 1932



3.2. Fotografen dringen zich op bij Hopi-Indianen

Dankzij allerlei technische verbeteringen wordt het fotograferen tegen het einde van de negentiende eeuw steeds eenvoudiger en goedkoper. Maar het paradoxale van die situatie is, volgens Newhall (1961: 11), dat juist door die betere toegankelijkheid van het medium het nemen van foto's zelf in een gebied als de Southwest steeds moeilijker wordt. Ook Webb en Weinstein wijzen op deze omslag. Terwijl de technische middelen voor het nemen van 'briljante en levendige' opnamen van het Indiaanse leven uiteindelijk beschikbaar zijn voor de fotograaf, zijn de levensomstandigheden van de Indianen zo verslechterd dat wat er overblijft voornamelijk een visuele registratie is van een geteisterd, verslagen en vernederd volk (Webb en Weinstein 1973: 10). Bovendien heeft de oorspronkelijke welwillendheid en vriendelijkheid tegenover fotografen, die volgens de beide auteurs zou blijken uit de verslagen van de eerste fotografen, plaatsgemaakt voor een groeiende vijandelijkheid en wantrouwen. Naarmate de Indianen meer indringend met blanken te maken krijgen, slaat de aanvankelijke meewerkende opstelling om in bitterheid en kwaadheid (Webb en Weinstein 1973: 13). Omdat de inheemse gewoonten snel aan het verdwijnen zijn, vindt men het in die tijd met de dag noodzakelijker, schrijft Newhall (1961: 11), om die fotografisch vast te leggen. Ondanks het wantrouwen, de terughoudendheid, en de nieuwe beperkingen die de Indianen aan fotografen stellen. Volgens Newhall is Adam Clark Vroman de fotograaf, die deze moeilijke taak succesvol ten uitvoer weet te brengen. Hij ontwijkt het sentimentele, het gekunstelde, het opvallende, en fotografeert simpel en direct op een sympathieke wijze (ibid.).

Een vriend van Vroman, de collega-fotograaf Charles Fletcher Lummis, komt echter tot de bevinding dat het fotograferen

van en in het Amerikaanse Zuidwesten eigenlijk niet goed mogelijk is. In 1893 schrijft hij in zijn boek 'The Land of Poco Tiempo':

New Mexico, like the dearest woman, cannot be adequately photographed. One can reproduce the features, but not the expression - the landmarks, but not the wondrous light, which is to the bare Southwest the soul that glorifies a plain face.... One cannot focus upon sunlight and silence. (Lummis 1893, geciteerd door Newhall 1961: 12).

Op latere leeftijd, in 1925 (in het voorwoord tot zijn boek 'Mesa, Canyon and Pueblo') spreekt Lummis meer specifiek over het fotograferen van Indianen:

In the old days, among the Indians, I was largely the "ice-breaker" - and long, difficult, and sometimes dangerous years I had, to "break" them to the camera. They believed that the photograph was taken not only of them, but from them; and that, with enough prints, they would waste away to nothingness. (Lummis 1938: ix).

Wat Charles Lummis hier beweert, vertoont verrassende overeenkomsten met de vrees van de Fransman Balzac, dat via iedere 'daguerriaanse operatie' een dun laagje van zijn wezen zou worden weggenomen (zie hoofdstuk 1).

Vroman wordt niet gehinderd door dergelijk diepzinnig getwijfel en gaat zeer voortvarend te werk. Hij weet zich de vriendschap van de Indianen te verwerven, onder andere door nooit te vergeten om de door hem beloofde afdrukken van foto's terug te brengen naar de gefotografeerde Indianen. Zijn foto's zijn portretten van persoonlijkheden, aldus Newhall (1961: 13): zonder angst kijken ze recht in de camera. Vroman beschrijft in een fotografen-vakblad op de volgende wijze hoe hij het vertrouwen van de Indianen weet te winnen:

If you are a little patient, and do not try to hurry matters you will have but little trouble in getting what you want. The Indian must always have plenty of time to think over anything he has to do, and you cannot rush him a particle; sit down with him, show him the camera inside and out, stand on your head (on the groundglass) for him, or anything you want him to do, and he will do the same for you. One trouble is a lack of background. If you take the time to improvise one, the subject may change his mind and your time is wasted (Vroman 1901: 269f).

Vroman is in al zijn handelen in de eerste plaats een documentaire-fotograaf. Alhoewel hij een amateur is, wordt hij twee maal als de officiële fotograaf aangesteld op expedities van het Bureau of American Ethnology. Volgens Frederick Webb Hodge, die de pueblo-expedities van het Bureau in 1897 leidde, woog de uitrusting van Vroman minstens vijftig pond. Hij droeg de camera, de driepoot, de negatieven en de andere benodigdheden allemaal zelf. 'In fact, he wouldn't let anyone touch it. I actually believe he wrapped it up with him in his bedroll every night!', aldus Webb Hodge (geciteerd in Lawrence Clarke Powell 1958: 13).

In 1899 reist Vroman mee op een expeditie van het Bureau die tot doel heeft de Indiaanse pueblo's en de ruïnes van de rotsbewoners te onderzoeken. De 'Santa Fe New Mexican' van 28 juli van dat jaar vermeldt dat het doel is om zoveel mogelijk pueblo's te bezoeken en een grote en complete serie foto's te verwerven. De wetenschappers reizen meer dan duizend kilometer met hun huifkar, en zien kans alle pueblo's tussen Taos en Zuni te bezoeken. Vroman beschrijft de pueblo-Indianen als volgt:

We've been educated from time immemorial that the Indian is a devil incarnated, only waiting to cut your throat and scalp you! Not so. After portions of five summers spent among the Pueblos, I am willing to vouch for fair treatment at their hands, and in fact, he will go more than his share of the way every time to do right. Have no fear of the Indian; it is the bad white man that you should be watchful of in this country....

The Indian is a sympathetic fellow, appreciates kindness and never forgets a friend. I have no liking for the man who has been among the Indians and says that 'all good Indians are dead Indians', and for those who have never been among them, and hold such opinions, a summer's outing among the Pueblos will, I am sure, bring on a change of heart. I speak only for the Pueblo-Indian, but have no fear that he will average with us in honor and truthfulness. (Vroman, geciteerd in Mahood 1961: 25).

Vroman fotografeert in een periode dat het vertrouwen van de Indianen in de blanke man nog niet zo schaamteloos is misbruikt als in de tegenwoordige tijd, schrijft William Webb (1961: 29). In die tijd gelden er nog geen speciale restricties ten aanzien van het fotograferen van de Hopi-slangendans. In latere perioden verandert dat, aldus Webb, omdat de blanken met hun ridiculisering en commercialisering van ceremonies de Indianen provoceren tot het instellen van strenge verbodsbepalingen tegen fotografie. Vanaf dat moment is het niet langer mogelijk om de vrije medewerking te verkrijgen die Vroman in staat stelde om de ceremonies, en praktisch alle aspecten van het Indiaanse leven in die periode, vast te leggen. Vromans portretten bewijzen het vertrouwen dat Vroman genoot van mensen die van nature angstvallig over hun privacy waken (Webb *ibid.*).

Tezamen met Robert Weinstein schreef William Webb in 1973 opnieuw een boek, dat exclusief aan een van de meest markante Indianen-fotografen is gewijd. De beide auteurs plaatsen

Vroman op een speciaal voetstukje, wanneer ze schrijven, dat hij zich niet aan de stereotypen van zijn tijd wenste te conformeren. Vroman zou Indianen portretteren als 'menselijke wezens', die met ons 'communiceren over de barrières van de tijd, taal en culturele verschillen' (Webb en Weinstein 1973: 1). In de ogen van de twee onderzoekers zijn de foto's van Vroman waardevolle historische documenten, die niet alleen informatieve waarde bezitten, maar ook een creatieve kracht uitstralen, die haar oorsprong vindt in een 'diepe behoefte van de mens om de volle betekenis van zijn leven in zijn foto's uit te drukken (ibid. 17).

Voor Vroman is het bijwonen van de slangendans van de Hopi's, aldus de beide auteurs, een 'turning point' in zijn leven. Van het ene op het andere moment is de zekere wereld in zijn woonplaats Pasadena volstrekt betekenisloos. Vroman moet een soort religieuze ervaring hebben gehad; primordiale krachten die diep in hem opgesloten lagen worden wakker geschud (ibid. 22). Vanaf 1897 keert Vroman ieder jaar opnieuw terug om de slangendans bij te wonen. In Pasadena wijdt hij zijn tijd aan het bestuderen van de Indiaanse cultuur. En in dit proces moet hij zich, aldus Webb en Weinstein, gerealiseerd hebben dat hij zijn vaardigheden als fotograaf kon aanwenden om de Indianen te helpen: 'Through the photographs he could present Indian life to the whites, establish respect for their religious life, their art, their precious relationship with the land, and at the same time he would be enriching the lives of his white neighbours (ibid. 24). Vroman zou zich hebben kunnen beperken tot het overdragen van informatie, maar zijn toewijding vroeg om meer. Hij wilde sympathie oproepen; de kijkers zouden de diepere, meer intieme aard van de te fotograferen mensen moeten kunnen doorgronden (ibid.).

In 1904 heeft Vroman de taak volbracht die hij zichzelf had gesteld. Hij keert nooit meer terug naar de pueblo-dorpen; Webb en Weinstein suggereren dat die omslag misschien was ingegeven door een diepe ontmoediging vanwege zijn onvermogen om bij zijn tijdgenoten een reactie op te wekken op de gevolgen van de genocidale regeringspolitiek jegens de Indianen (ibid. 25).

Susan Sontag heeft een minder verheven mening over de intenties van Vroman. Volgens haar zijn Vromans foto's niet expressief, niet neerbuigend en niet sentimenteel. De opnamen brengen geen ontroering teweeg en nodigen niet uit tot sympathie. In die zin bedrijft Vroman dan ook geen propaganda voor de Indianen. Vroman, aldus Sontag (1978: 62,63), wist dat hij een wereld vastlegde die op het punt stond te verdwijnen en die reddeloos verloren was.

Rond de eeuwwisseling, in de tijd dat Vroman de Hopi-mesa's bezoekt, is het medium film net in opkomst. In het jaar 1900 worden voor het eerst bij de pueblo's met een filmmappaaraat bewegende beelden opgenomen. O.P. Phillips van Armat Motion Picture Company treft een regeling met het Bureau of American Ethnology om in New Mexico en Arizona filmopnamen te maken van 'the industries, amusements and ceremonies of the Pueblo and other tribes'. Het streven is verder om, ten behoeve van toekomstige studenten, 'absolutely trustworthy records of aboriginal activities' te maken (citaten uit Fleming en Luskey 1986: 145). De uitvinder (aldus Sklar 1975: 13) van de filmprojector, Thomas A. Edison, voltooit in 1901 zes films over de Hopi's, tezamen getiteld 'Indian Snake Dance Series in Moki land'. Edison legt er meteen ook de copyrights voor vast (Fleming en Luskey 1986: 145). In een van die films is, als een curieuze vorm van historische synchroniciteit, ook een opname te zien van Vroman die bezig is een Hopi-ceremonie vast te leggen met zijn fotocamera. De afbeelding die Webb en Weinstein (1973: 20) hiervan presenteren, is volgens de beide auteurs gesneden uit een van de eerste films die Edison commercieel op de markt bracht. Tegelijkertijd is er ook een foto van Vroman zelf bewaard gebleven, waarop de cameraman van Edison te ontwaren valt (Newhall 1961: 10, illustratie op p. 97). Kennelijk gingen de media in die dagen al 'rondzingen' door elkaars signalen te versterken - een eerste proeve van McLuhans adagium 'the medium is the message'!



THE VANISHING RACE—NAVAHO. Photograph by Edward S. Curtis in *The North American Indian*, supplementary plates, vol. 1, plate 1, 1907.

Curtis chose this photograph as the first one in his supplementary series, because, as he explained, "The thought which this picture is meant to convey is that the Indians as a race, already shorn of their tribal strength and stripped of their primitive dress, are passing into the darkness of an unknown future." In line with this impression, he often posed Indians in costumes they no longer wore and re-created environments in which they no longer lived. To ensure the authenticity of his photographs, he carried with him a box of wigs to lend to his subjects so they would have the proper long hair.



Receiving Day at Igorrote Town, from *The World's Fair: Comprising the Official Photographic Views*, 1904.

3.3. 'The Vanishing Race'

In 1895 begint de man, die de meest bekende portretstudio van de stad Seattle beheert, zich toe te leggen op het fotograferen van lokale Indianen. Tegen de eeuwwisseling is zijn collectie van Indiaanse portretten in het gehele Amerikaanse noordwesten beroemd. Langzaam maar zeker krijgt deze succesvolle fotograaf, Edward S. Curtis, steeds helderder voor ogen wat hij met zijn foto's wil: hij zal een omvattende en uitputtende fotoregistratie samenstellen van wat hij zag als een 'vanishing race'. Via een uitgekiende campagne van opeenvolgende fototentoonstellingen weet Curtis steeds opnieuw met zijn werk de publiciteit te halen. In 1905 ziet hij kans president Roosevelt persoonlijk zijn foto's voor te leggen. Roosevelt raakt zo enthousiast, dat hij vanaf dat moment een van Curtis' invloedrijkste en trouwste bewonderaars is. Dat Roosevelt zo ingenomen is met de foto's van Indianen is des te opmerkelijker in het licht van zijn onwankelbaar geloof in de Manifest Destiny van het blanke ras, zoals onder andere blijkt uit deze woorden:

I suppose I should be ashamed to say that I take the Western view of the Indian. I don't go so far as to think that the only good Indians are the dead Indians, but I believe nine out of every ten are, and I shouldn't inquire too closely into the case of the tenth. The most vicious cowboy has more moral principle than the average Indian (Roosevelt, geciteerd in Gossett 1965: 238).

Roosevelt ziet de Indiaanse portretten dan ook als 'the most picturesque phases of the old-time American life that is now passing away' (citaat uit Lyman 1982: 59). Met andere woorden: de foto's onderstrepen juist de grondslag van het idee van de Manifest Destiny. De Indianen die op de slagvelden waren verslagen mogen nog een keer trots in

de camera kijken en zo hun bijdrage leveren aan een iconografische stilering van de roemruchte Amerikaanse geschiedenis.

Met een aanbevelingsbrief van Roosevelt op zak weet Curtis de spoorweg-ondernemer J. Pierpont Morgan over te halen om zijn enorme project, 'The North American Indian', financieel te steunen. Tussen 1907 en 1930 verschijnen er twintig zeer luxe uitgevoerde volumens, en twintig portfolio's met fotogravures, allebei in een zeer beperkte oplage. Gidley (1981: 7) beschouwt het als 'waarschijnlijk het grootste antropologische project dat ooit door een man en een groep assistenten is verricht'.

Curtis heeft zo zijn eigen methoden om Indianen te bewegen om met zijn project mee te werken. In 1911, als hij al veertien jaar bezig is, zegt Curtis tegen een verslaggever van de New York Times:

Vele Indianen zijn niet alleen bereid te helpen, maar werken zelfs enthousiast mee. Zij beseffen dat ik door dit werk de herinnering aan hun ras levend wil houden, en dat spreekt ze aan. De boodschap gaat van stam tot stam.... Als ik ergens ben waar ze zelf niet op het idee zijn gekomen, begin ik er bijvoorbeeld zo over: Die en die stammen worden in dit boek beschreven, maar jullie niet. Jullie kinderen zullen proberen je op te zoeken, maar ze zullen niets over jullie vinden en zullen dan denken dat jullie stam niet veel voorstelde, maar de mensen van die andere stam wel (Curtis, geciteerd in Graybill en Boesen 1979: 18).

Door zich te verdiepen in de Indiaanse religies verwerft Curtis zich een bruikbare ingang om het vertrouwen van veel Indianen te winnen. Als een gesprek moeizaam op gang komt, zegt hij bijvoorbeeld met opzet iets, waarvan hij weet dat het onjuist is, in de hoop dat de Indiaan waarmee hij op dat moment

spreekt zich gedwongen ziet hem te verbeteren. Meestal heeft zo'n provocatie, aldus Graybill en Boesen(ibid.), het door Curtis gewenste effect. In zijn pogingen om zijn honger naar informatie over de Indiaanse religies te stillen wordt Curtis niet gehinderd door een slecht geweten. Om mee te kunnen doen aan de voorbereidingsceremonies voor de walvisjacht van de Kwakiutl moet hij bijvoorbeeld de beschikking hebben over tien schedels en een mummie. 'Ik had nog nooit eerder aan grafschennis gedaan', zegt Curtis hierover, 'maar omdat ik anders niets over de ceremonies te weten zou komen was ik vastbesloten om aan deze eis te voldoen' (ibid. 65).

Curtis' project wordt, naarmate de voltooiing steeds moet worden uitgesteld, tot een dwingende obsessie. Zijn gezondheid verslechterd er door en zijn vrouw scheidt van hem. Nog voordat het laatste deel van de serie is verschenen, is er van de oorspronkelijke roem van Curtis weinig meer over. Pas in de zeventiger jaren worden, door toedoen van de protestbewegingen (Berkhofer 1978), de foto's van Curtis aan de vergetelheid ontrukkt en raken ze als posters razend populair. Curtis zelf is in 1952 gestorven (Gidley 1981, Lyman 1982, Graybill en Boesen 1979, Fowler 1972).

De beroemdste Indianen-fotograaf van Amerika heeft ook geruime tijd bij de Hopi-Indianen doorgebracht. Hoewel pas in 1922 het deel van 'The North American Indian' verschijnt, dat geheel aan de Hopi's is gewijd (volume XII), worden hierin vooral oude foto's, die tussen 1900 en 1912 zijn gemaakt, afgedrukt. In de introductie tot het werk geeft Curtis hiervoor de volgende reden:

It is most fortunate that a great many of the pictures were obtained so long ago; for, conservative as these people are, there has been a great change in their mode of life, hence many of the photographs here presented could not have been made in more recent years (Curtis, geciteerd door Lyman 1982: 118).

In dit citaat doet Curtis het voorkomen, alsof hij nog juist op tijd was om de 'echte' Hopi-cultuur te fotograferen. Desondanks zijn de door Curtis gemaakte foto's van Hopi-ceremonies - volgens zijn eigen opvattingen - al niet geheel 'zuiver' meer. Zo gebruikte hij voor het vastleggen van de slangendans een speciale groothoeklens waarmee hij zowel de actie kon 'stilzetten' als het (blanke) publiek op de achtergrond onscherp op de foto kon krijgen (Younger 1984: 18; Lyman 1982: 124). Daarnaast retoucheerde Curtis zijn negatieven op dusdanige wijze, dat hoeden, bretelsen en andere tekenen van blanke invloed nauwelijks nog te zien zijn (Younger *ibid.*).

Uit de foto-prenten die volume XII van 'The North American Indian' illustreren, krijgen volgens Lyman (1982: 119) twee aspecten van de Hopi-cultuur speciale aandacht: de nieuwe haardracht (de z.g. 'Atoo') van de Hopi-vrouwen en de slangendans.

Hoewel Curtis, zoals gezegd, voorgeeft dat hij die aspecten van Indiaanse culturen wil fotograferen, die snel aan het verdwijnen zijn, weigert hij foto's te publiceren van Hopi's die, als onderdeel van de slangendans, een braakwekkend middel drinken. (Onder invloed van de priemende camera's wordt deze handeling naderhand niet meer in het openbaar verricht.) Curtis drukt in een brief aan Hodge, het hoofd van het Bureau of American Ethnology, zijn weerzin uit tegen dergelijk ritueel gedrag:

there are many ceremonies and parts of ceremonies which are decidedly of the obscene type. As we all know, education and contact with civilization has a strong tendency to eliminate such ceremonies. Unfortunately Collier [de latere commissaris voor Indiaanse Zaken], in his complete ignorance of the subject and desiring some popular angle of the Indian subject to which he can draw support, has done much to encourage the revival of the most objectionable ceremonies (Curtis 1924, geciteerd door Lyman 1982: 124).

Om er zeker van te zijn dat Curtis de slang inderdaad als een 'broeder' liefheeft, laten de Hopi's hem het dier om zijn nek wikkelen voordat hij het in zijn verzamelzak mag stoppen. De serpente worden later in aarden kruiken gedaan, die bij de priesters in de kiva worden gezet. Curtis beschrijft ook hoe de mannen zich met het insmeren van klei en andere stoffen klaarmaken voor het ritueel.

Uiteindelijk vindt de feitelijke slangendans plaats. Nadat de slangen vanuit de kiva naar de openbare plaza zijn gebracht stellen de Slangen- en Antilope-orde zich tegenover elkaar op. Terwijl de ene groep zingt en met ratels de maat aangeeft, danst de ander. Iedere danser heeft een slang in zijn handen die hij zo nu en dan om zijn nek slaat of tussen zijn tanden neemt. Curtis geeft het volgende relaas:

Ik ging met de andere dansers viermaal het plein rond en gooide iedere keer mijn slang naar de kant, waar iemand stond om hem op te vangen. Dan kreeg ik weer een andere slang en danste verder. Met mijn smalle lendendoek, ceremoniële versierselen en de voorgeschreven slang in mijn mond ging ik het plein rond zonder dat de toeschouwers in de gaten hadden dat een van de wilder dansers een blanke was (Curtis, geciteerd in Graybill en Boesen 1979: 75).

Na de ceremonie vinden er zuiveringsrituelen in de kiva plaats. Curtis blijft met de opperpriesters om samen te bidden. Als er een fout in de ceremonie is gemaakt, zal het niet gaan regenen. Gelukkig voor de zenuwachtige Curtis blijkt zijn aanwezigheid geen verstoring want na de rituelen begint het prompt te regenen (Graybill en Boesen 1979: 74,75).

Opnieuw zien we hier een zelfde soort tweeslachtigheid als die van Roosevelt, wanneer die zich uitsprak over Indianen. Want Curtis' afkeer van bepaalde onderdelen van de ceremonie weerhoudt hem niet van het fotograferen van en zelfs deelnemen in de rest van die slangendans. Volgens Graybill en Boesen (1979: 74) beseft Curtis in die dagen, dat hij door alleen maar toe te kijken nooit in staat zal zijn de volledige betekenis van de dans te begrijpen. Hij wil de ceremonie daarom gaan beleven zoals de Hopi's haar zelf beleven. Sinds zijn eerste bezoek aan de Hopi-gemeenschappen, in 1900, komt Curtis ieder jaar terug om met de slangen-priester te praten. Uiteindelijk weet de fotograaf te bewerkstelligen dat hij - waarschijnlijk als eerste blanke - in de Orde der Slangen wordt opgenomen. Naar eigen zeggen mag Curtis in 1912 aan de dans meedoen. (Graybill en Boesen [ibid.] schrijven dat het jaartal 1907 aannemelijker is.) Tijdens de ceremonie doet Curtis in alles met de Indianen mee. Maar daarnaast ziet hij ook nog kans om foto's en geluidsopnamen te maken. In zijn verslag beschrijft Curtis onder andere de gebeurtenissen op de achtste dag, de belangrijkste dag van de ceremonie:

Gekleed in een lendendoek ging ik samen met de hoogste priester de kiva binnen en volgde al zijn bevelen nauwkeurig op. Ik sliep naast hem.... Zoals voorgeschreven vastte ik negen dagen en leefde ik volkomen celibatair. Bovendien had ik op bevel van de Hopi-priesters geen enkel contact met mijn blanke reisgenoten (Curtis, geciteerd in Graybill en Boesen 1979: 74).

Vervolgens beschrijft Curtis uitvoerig hoe de mannen zich klaarmaken voor de slangenjacht en via de ladder de kiva uitklimmen. Curtis is zelf de eerste die een slang vindt.



FLEEING FROM THE CAMERA, HOPI

Many Indians refused to be photographed. It was their view that a portrait would bring bad luck, shorten their lives, and lead to their death. It was also believed that in the relinquishment of one's image, one's power was dissipated. And if that happened, one was left with nothing and was thought to be defenseless.

In recent years, a camera permit has been required in all Hopi villages, and visitors have been banned from most religious ceremonies. Social or secular dances, however, may be observed and remain as popular as ever.

3.4. Verbod op fotografie

De meeste Indianenvolken in de Southwest zijn zeer terughoudend wanneer het gaat om het toestaan van het fotograferen van henzelf of hun ceremonies. Een van de redenen die Webb en Weinstein (1973: 14) hiervoor aanvoeren is van historische aard. De Spaanse onderdrukking van het religieuze leven in de pueblo-dorpen zou de Indianen hebben gedwongen tot het ondergronds en in het geheim praktiseren van rituelen. Vandaar dat de heilige Indiaanse gebedsruimtes, de kiva's, zich deels onder de grond zouden bevinden. In de twintiger jaren van deze eeuw verbiedt het Bureau voor Indiaanse Aangelegenheden ook nog eens het beoefenen van inheemse religies. Overtreders worden streng gestraft (Clemmer 1969: 225). Voor de Pueblo-Indianen dus nog een extra drijfveer om de ceremonies in het geheim uit te voeren. Ze leren om al te belangstellende blanken - en dan met name fotografen - te wantrouwen. Foto's kunnen immers tijdens rechtszittingen als bewijsmateriaal tegen hen worden gebruikt. Uif angst voor represailles van het BIA verbieden de Indianen de fotografen om bij bepaalde ceremonies aanwezig te zijn, of de kiva's en andere heilige plaatsen te bezoeken (Webb en Weinstein 1973: 15). De fotograaf Curtis geeft op een bijschrift onder een van zijn foto's van de Hopi-Indianen de volgende indruk weer: 'De Hopi's lijken op het eerste gezicht mensen met een vriendelijk en zonnig karakter. Bezoekers die zich echter al te zeer op die vriendelijkheid verlaten, merken al gauw dat zij stug worden behandeld, soms zelfs met nauwelijks verholen afkeer of openlijke vijandigheid' (Curtis, geciteerd in Graybill en Boesen 1979: 79; vertaald door Ochrid Hogen). Om ondanks de achterdocht van de Hopi-Indianen

toch nog foto's te kunnen maken, moeten er allerlei kunstgrepen worden bedacht. De fotograaf Frederic Mønsen beschrijft in 1907 in een artikel in 'Craftsman magazine' de methoden volgens welke hij te werk gaat:

A photographer who uses the large camera and plates the full size of the finished picture can seldom get either the atmosphere or the freedom from consciousness that is so desirable when photographing Indians.... My own method is to carry three small cameras which fit ... around my waist and are concealed under my loose coat. One turn of my hand and the camera is out and ready for use.... Of course, all my Indian friends know in a general way that I make many pictures of them, and some of them are occasionally asked to pose for some especially desired effect, but when they do not see the camera as I stroll around and chat with them, they have no consciousness of being on dress parade for a possible picture, and those who do notice my movements, pay but little attention to an occasional unobtrusive snapshot by someone else (Monsen 1907: 687).

Terwijl de meeste fotografen van rond de eeuwwisseling pogen om tot een goede verstandhouding met de Hopi's te komen, schrijft Younger (1984: 21), zijn er ook een aantal die hun privileges misbruiken en zich geroepen voelen verboden onderwerpen te fotograferen. Dergelijk ongeoorloofd gedrag kwam volgens Younger waarschijnlijk voort uit een mengsel van nieuwsgierigheid en de overtuiging dat de Hopi-tradities voor het nageslacht moeten worden vastgelegd - of de Hopi's daar nu wel of niet mee instemmen.

Het is in dit klimaat, dat het vanaf 1915 in de meeste Hopi-dorpen verboden is om foto's te maken. Een van de redenen hiervoor is dat sommige Hopi's foto's onder ogen krijgen die buiten hun medeweten zijn gemaakt en/of gereproduceerd. Zoals Tom Tarbet, een contactpersoon van de traditionele Hopi's ons vertelde, merkten de Hopi's tot hun ontsteltenis dat ze

figureerden in touristenfolders of als wanddecoraties in de treinen op de Santa Fe spoorlijn. Volgens Tarbet waren de locomotieven van deze treinen zelfs opgesmukt met Katchina-poppen, die voor de Hopi's een grote religieuze betekenis hebben. Zoals gezegd is het feit dat de regering tussen 1910 en 1930 het uitvoeren van bepaalde Indiaanse ceremonies verbiedt een andere belangrijke motivatie tot het instellen van het verbod op fotografie. Ook bij andere pueblo-volken heersen vanaf die periode strenge gebodsbepalingen, zoals bijvoorbeeld blijkt uit de volgende beschrijving van een confrontatie tussen een onthutste fotografe en een Taos-Indiaan. Het citaat is van de hand van de bekende schrijver D.H. Lawrence.

An American girl came with a camera, and got a snap of us all struggling in the morning light with the great yellow trunk. One of the Indians went to her abruptly, in his quiet, insidious way.
"You give me that Kodak. You ain't allowed take no snaps here. You pay fine - one dollar."
She was frightened, but she clung to her camera.
"You're not going to take my Kodak from me," she said.
"I'm going to take that film out. And you pay one dollar fine, see?"
The girl relinquished the camera; the Indian took out the film.
"Now you pay me one dollar, or I don't give you back the Kodak."
Rather sullenly, she took out her purse and gave the two silver half-dollars. The Indian returned the camera, pocketed the money, and turned aside with a sort of triumph. Done it over one specimen of the white race (D.H. Lawrence 1961 [1936]: 101).

3.5. 'Echter dan echte' Indianen

Van lieverlee gaan steeds meer fotografen ertoe over om buiten de pueblodorpen foto's (van voornamelijk de Hopi-Indianen) te maken. In de dertiger jaren organiseert M.W. Billingsley zelfs een rondreisende show van Hopi-slangendansers. Op een foto die tijdens de tour wordt gemaakt zijn de Hopi's te zien met verentooien van de Plains- en halskettingen van de Navajo-Indianen (Younger 1984: 25). Kennelijk neemt naarmate de afstand tot het reservaat wordt vergroot, ook de verleiding toe om met meer exotische attributen de Hopi-Indianen 'echter dan echt' te maken. Hopi's worden in die periode ook uitgenodigd om in musea demonstraties te geven van het vervaardigen van kunstnijverheidsprodukten. Toeristen kunnen dan, als souvenir, 'snap-shots' nemen (ibid. 26).

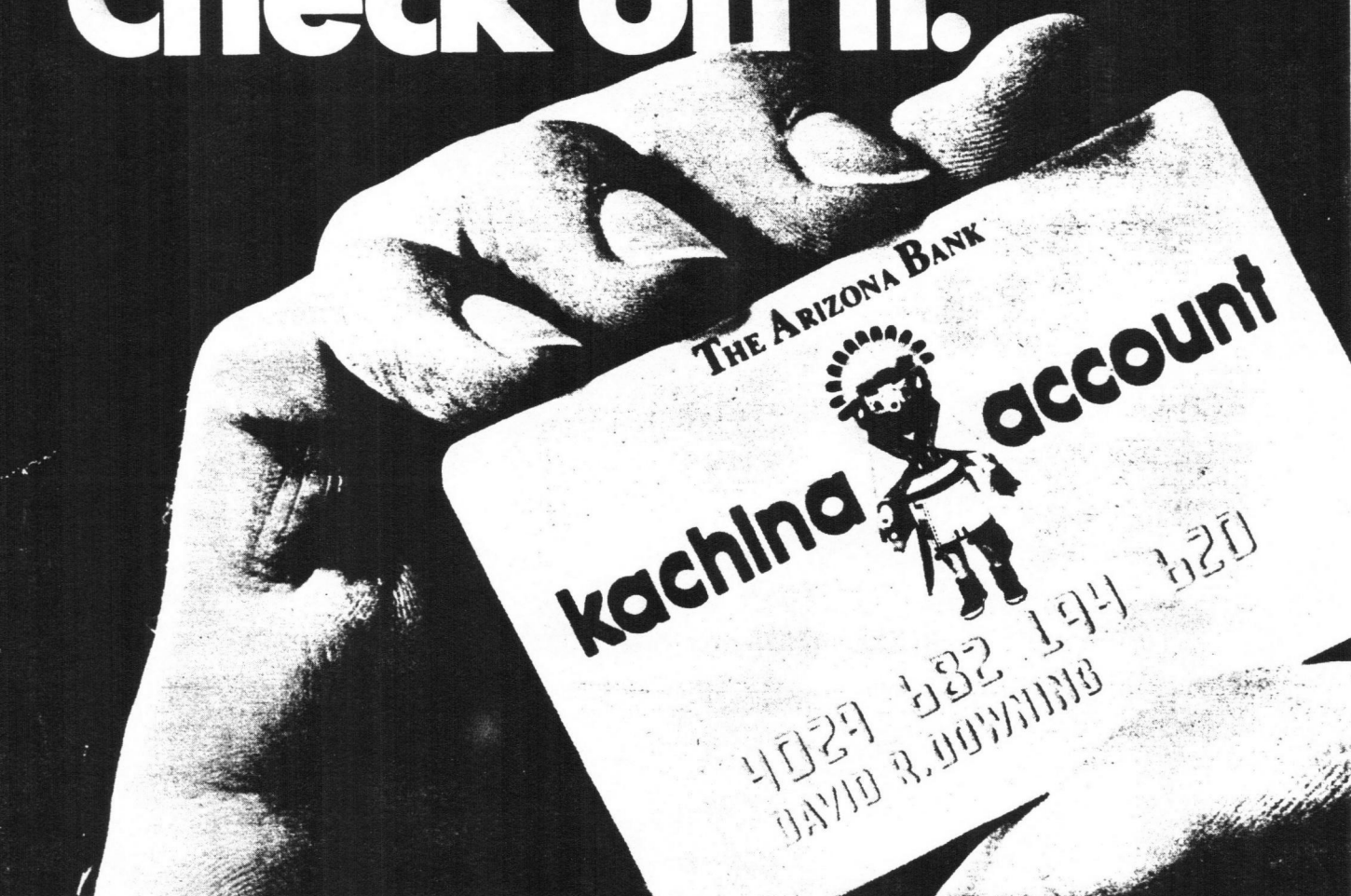
Volgens Younger is in die tijd de meest populaire manier om het verbod op fotografie te omzeilen simpelweg het reproduceren van foto's (met name van de slangendans) die vòòr 1915 zijn genomen. Zo staat er in de uitgave van augustus 1933 van Arizona Highways een negentiende-eeuwse foto afgedrukt in de context van een moderne toeristenpromotie. Bij de foto staat als tekst: 'The Snake Dance of the Hopi. Pictures of this most weird of Indian religious rites were becoming scarce. No cameras had been permitted at the ceremonial since 1915' (citaat in Younger 1984: 29).

Een andere manier om ondanks het fotografeerverbod toch een 'levensechte' indruk te geven van de Hopi-ceremonies is het gebruik van miniatuur-uitvoeringen (in de vorm van een pop) van de Katchina-dansers. (Overigens hebben dergelijke Katchina-poppen op zichzelf voor de Hopi's ook een belangrijke religieuze betekenis.) De Katchina-poppen worden voor dergelijke presentaties vaak op een rotsachtige ondergrond geplaatst. Als ze dan ook nog tegen de achtergrond van een imponerende wolkenlucht kunnen worden gefotografeerd, is het mystieke en spectaculaire aura op kunstmatige wijze teruggeroepen. Voorbeelden hiervan zijn te vinden in de uitgave van juni 1971 van 'Arizona Highways', die geheel is gewijd aan 'The Living Spirits of Kachinas'. De uitgever geeft in de introductie aan, waarom hij dergelijke foto's gebruikt:

This special issue is unique because it marks the first time that we have reproduced photographs depicting the Hopi Indian Kachina dances and ceremonies without violating any of the restrictions which have heretofore prohibited photographic exposure of the Hopis' colorful religious festivals, known as Kachina dances (citaat uit Younger 1984: 31).

Op de titelpagina zijn de Kachina-poppen zo geplaatst, dat de standaard waarop de twee eerste figuren rusten, is weggemoffeld onder wat zand. De bedoeling hiervan is kennelijk om de poppen nog 'echter' te maken. Volgens Younger (ibid.) is deze vorm van presentatie nog steeds zeer populair in de meeste publicaties over Katchina-poppen en op ontelbare postkaarten. De Katchina-pop geldt in het algemeen als een gewild symbool van Arizona of de Southwest, zoals de emblemen van banken, credit-cards en biologische chips kunnen getuigen.

Check on it.



Here's what you get for only \$3 a month. With no minimum balance required.

BEARITO
BLUE CHIPS

HOPI CORN
KACHINA

Little Bear Blue Tortilla Chips are dedicated to the Pueblo Indian tribes of the South West who believed this blue corn to be a sacred gift from the Kachinas, their gods . . . And to your health. All of us here at Little Bear are committed to providing nutritious food that fosters healthy, happy people, while promoting the preservation of our natural environment through organic farming.

ORGANIC BLUE CORN

3.6. De aantrekkingskracht van de ceremonies

Voor de meeste 'outsiders', die rond 1900 het Hopi-reservaat bezoeken, vormen de religieuze oefeningen de meest curieuze en verwarrende aspecten van deze Indiaanse samenleving, aldus Younger (1984: 22). Feitelijk is het vanwege deze ceremonies dat de meeste toeristen naar de Hopi-mesa's reizen. Van alle ceremonies die er gedurende het jaar ten uitvoer worden gebracht is er (tot op heden!) geeneen zo fascinerend als de slangendans. Volgens Younger (ibid.) wordt de ceremonie gehouden als een 'smeebede' om regen. Het meest spectaculaire onderdeel van de ceremonie is een publieke opvoering waarbij de dansers giftige slangen tussen hun tanden vasthouden. De slangendans wordt eens in de twee jaar gehouden; in de tussenliggende jaren vindt de fluitceremonie plaats. Op oneven jaartallen wordt de ceremonie op Walpi op First Mesa en Mishongnovi op Second Mesa gehouden. Op even jaren vond zij vroeger in Oraïbi plaats, maar tegenwoordig in Hotevilla op Third Mesa (Webb en Weinstein 1973: 85).

De slangendans wordt pas voor het eerst serieus door blanken bestudeerd vanaf omstreeks 1880, en in 1890 bestaan er reeds vele gedrukte beschrijvingen van de ceremonie. De toeristen komen vooral vanaf 1890. In 1895 schrijft de fotograaf Vroman het volgende over de avond voor de dans in Walpi:

We found some forty white people camped, all to see the dance. Was not a little surprised to learn there were artists of note. Authors, sculptors, newspaper correspondents from a half dozen papers, and some dozen or more ladies (Vroman, geciteerd door Webb en Weinstein ibid.).

Twee jaar later, in 1897, vindt de dans opnieuw in Walpi plaats. Opnieuw is Vroman present, tezamen met een grote schare fotografen. Het is wonderbaarlijk, aldus Webb en Weinstein (1973: 88), dat Vroman in staat is foto's te maken en tegelijkertijd alles zo goed in zich op te nemen - getuige het verslag van de dans dat hij nog dezelfde avond schrijft: 'Mr. Hunt and Mr. Mumson were so wrapped up in watching the dancers that they forgot all about their cameras, and at one point I had seven cameras to work from my point of view. I hope they may all turn out well.'

Voor de negentiende-eeuwse bezoekers is de slangendans een ongelooflijke bezienswaardigheid. Binnen een paar jaar na de aankomst van de eerste toeristen is de slangendans de meest gefotografeerde gebeurtenis op de Hopi-mesa's (Younger 1983: 22).

In 'Mornings in Mexico' stelt de schrijver D.H. Lawrence zich de vraag waarom al die horden toeristen naar de slangendans komen, waarbij hij op dat moment ook aanwezig is:

What had they come for? Mostly to see men hold live rattlesnakes in their mouths. "I never did see a rattlesnake, and I'm crazy to see one!" cried a girl with bobbed hair.
There you have it. People trail hundreds of miles, avidly, to see this circus-performance of men handling live rattlesnakes that may bite them any minute - even do bite them. Some show, that! (D.H. Lawrence 1927: 122).

Even verder laat Lawrence duidelijk zijn verachting merken voor het publiek waartussen hij zich bevindt:

Before the snake dance begins, on the Monday, and the spectators are packed thick on the ground round the square, and in the window-holes, and on all the roofs, all sorts of people greedy with curiosity, a little speech is made to them all, asking the audience to be silent and respectful, as this is a sacred religious ceremonial of the Hopi Indians, and not a public entertainment. Therefore, no clapping or cheering or applause, but remember you are, as it were, in a church. The audience accepts the implied rebuke in good faith, and looks round with a grin at the 'church'. But it is a good-humoured, very decent crowd, ready to respect any sort of feelings. And the Indian with his 'religion' is a sort of public pet (ibid.).

Nog steeds wordt de slangendans door honderden toeristen bezocht - vaak met busladingen tegelijk. Door de enorme toeloop raken de opvangmogelijkheden steeds beperkter. Sinds 1971 worden er geen blanke toeschouwers meer toegelaten bij de slangendans in Mishongnovi (Webb en Weinstein 1973: 85).

3.7. Fotograferen in de Hopi-kiva's

Tegen 1901 zijn de opdringende toeristen zo'n storende factor geworden, dat de Hopi's op verschillende plaatsen bordjes plaatsen met het verzoek om op enige afstand te blijven. Met name de kiva's*, de deels ondergrondse gebedsruimtes van de Hopi's, trekken veel nieuwsgierige en brutale bezoekers. Hier komen dan ook het eerst de waarschuwende teksten te staan. Zo is er een foto bewaard gebleven van een bord dat bij een kiva-ingang is geplaatst, met daarop de tekst: 'To all visitors: the men of the Snake Order desire that none enter the Snake Kiva and that all refrain from making noise in the vicinity thereof' (illustratie in Younger 1984: 24). In een ander geval is er op een foto een waarschuwingsbord te zien dat is gemaakt van een oude fotolijst, met daarop de tekst: 'Monkhiva, headquarters of the Antelope Society. Please don't attempt to enter. Wiki, high priest' (Webb en Weinstein 1973: 31, illustratie op pg. 45).

In zijn geschiedsschrijving over een eeuw fotografie op het Hopi-reservaat schrijft Eric Younger het volgende over de aantrekkingskracht van de kiva:

For anthropologists, missionaries, and tourists alike, the kiva held a tempting fascination. It was the center of Hopi ceremonial life and, like the inner sanctum of a church, was a place to worship and participate in ritual. Although access was denied to most outsiders, the lure of the kiva was so great that stories abound of curious travelers 'bursting in' to startle the Hopi priests (Younger 1983: 22).

Van die blanke bezoekers, aan wie wel toegang wordt verleend, wordt respectvol gedrag verwacht; het fotograferen is zondermeer verboden. Niettemin worden er toch stiekem foto's gemaakt. In een geval wordt de eerder geciteerde Engelse fotograaf en journalist George Wharton James uitgenodigd om getuige te zijn van het wassen van de slangen, voorafgaand aan de feitelijke slangendans. James beschrijft die ervaring aldus:

As soon as all the snakes were washed, all the priests retired except those whose duty it was to guard the snakes. Then it was that I dared to risk taking off the cap from my lens, pointing it at the almost quiescent mass of snakes and trust to good luck the result (James 1919: 62).

Eerder haalden we een opmerking van James aan uit 'Camera Craft', waarin hij stelt dat ooit nog eens een studie zou kunnen worden verricht naar de manier waarop Indiaanse ceremonies door het fotograferen ervan veranderen. Kennelijk was James zich wel enigszins bewust van de mogelijk kwalijke kanten van het binnendringen met fotocamera's in de traditionele Hopi-cultuur, maar kon hij zelf in dit geval de verleiding niet weerstaan. Webb en Weinstein (1973: 14) vermelden dat James ooit een stevige reprimande kreeg van collega-fotograaf Vroman, toen hij onaangekondigd en zonder uitnodiging een heilige kiva was binnengedrongen. Onduidelijk is, of die confrontatie plaatsvond bij deze, door James zelf beschreven gelegenheid of op een ander tijdstip. Deze dubbelheid echter, dat men aan de ene kant op de hoogte is van de sensibiliteit van traditionele Indianen voor het fotograferen van religieuze

zaken, maar men toch zelf als een olifant door de porceleinkast loopt, treffen we - zoals we zullen zien - ook aan bij contemporaine fotografen en filmers.

De belerende Vroman fotografeert echter zelf ook bepaalde religieuze zaken, zoals het Blue Flute altaar in Mishongnovi, in 1902. Vroman kon die foto maken zonder enig protest van de priesters. In Photo-Era schrijft hij daarover: 'No objection was made to our entering while the making of pahos and other preliminaries were in progress' (citaat in Webb en Weinstein 1973: 104). Weliswaar bevindt het altaar zich niet in een kiva maar in een gewoon huis, toch is het vreemd dat de Hopi's hier wel toestemming verlenen. Webb en Weinstein zien als belangrijkste oorzaken van de terughoudendheid van de Hopi's waar het gaat om religieuze aangelegenheden, de angst dat degenen die de religieuze oefeningen niet zouden begrijpen, die zouden kunnen bespotten, en de angst dat de ceremonies zouden kunnen worden verboden als er teveel over bekend zou zijn (idem).

In het algemeen respecteert Vroman het dringende verzoek van de Hopi's om bepaalde ceremonies in afzondering te kunnen houden en hun wens dat niet-geïnitieerde personen hun heilige objecten niet mogen zien (Webb en Weinstein 1973: 31). Hierin is Vroman een uitzondering. Andere fotografen stormen in die tijd vaak een kiva binnen, zetten daar dan - onder protest van de celebranten - hun driepoot op, om vervolgens een bak met flitspoeder tot ontploffing te brengen. Dankzij dergelijke gewelddadigheden komen de Hopi's, aldus Webb en Weinstein (ibid.), er uiteindelijk toe om alle fotografie van welke ceremonie dan ook te verbieden.

Iemand anders, die net als James ondanks het verbod toch foto's weet te maken in de kiva is de Mennonieten-missionaris

Heinrich R. Voth , die van 1893 tot 1902 in Oraibi woont. Voth is tegelijkertijd ook als etnoloog verbonden aan het Field Columbian Museum of Chicago. In die hoedanigheid schrijft hij verschillende gedetailleerde verslagen over de Hopi-tradities. Tegelijkertijd onderneemt hij verwoede pogingen om op het reservaat het christendom te verbreiden. Het is waarschijnlijk vanwege zijn ongebruikelijke achtergrond van zowel antropoloog als missionaris, schrijft Younger (1983: 22), dat Voth zich gerechtvaardigd voelt om de kiva binnen te dringen om er foto's te maken en religieuze voorwerpen te verzamelen. Volgens een door ons geïnterviewde foto-historicus die werkzaam is bij de Photo Archives in Santa Fe, speelt Voth aan het einde van de negentiende eeuw een rol in het conflict over religie en onderwijs tussen traditionele en 'progressieve' Hopi's. Als het BIA kinderen begint te ontvoeren en daardoor de binding tussen hen en het traditionele erfgoed wordt verbroken, staat Voth volledig achter deze politiek. Volgens de foto-historicus misbruikt Voth Hopi-stamleden om in de kiva's in te breken en ceremonies te fotograferen. De medewerker van de foto-archieven, die op jonge leeftijd door de Hopi's in hun stam werd geadopteerd, heeft een ondubbelzinnig oordeel over de missionaris: 'De Hopi's hebben geen concept van de duivel, maar als ze zich iemand zouden moeten voorstellen, dan zou Voth wel hun voorbeeld van een duivel zijn' (interview met foto-historicus, gehouden op 12-12-1986 te Santa Fe).

Voth was als vluchteling uit zijn geboorteland Duitsland via Rusland naar Amerika gekomen. In 1893 vestigt hij zich op het Hopi-reservaat. Zijn grote fascinatie met archeologie blijft aan de Hopi's niet onopgemerkt; ze geven hem prompt de als naam 'Kihi Kaimta' ('Iemand-die-bij-de-ruïnes-graaft'). Naarmate Voth er meer over te weten komt, raakt hij geïntrigeerd door de

Hopi-religie. Met camera en notitieblok baant hij zich een weg langs verontwaardigde Hopi-priesters naar de ondergrondse ceremoniële kamers. De publicaties van de nauwgezette observaties die Voth bij dergelijke gelegenheden maakt zijn bewaard gebleven, maar de kerk die hij bouwt wordt door bliksem vernietigd. De Hopi's zien dat nog steeds, aldus de journalist Kammer, als een vergelding voor Voth's binnendringen in de kiva en zijn tentoonstelling van rituele objecten in het Field Museum of Natural History in Chicago. De religieuze leiders waren onthutst toen ze later de in boeken afgedrukte foto's zagen van de museumtentoonstelling (Kammer 1980: 58). Waters (1987: 191) meent ten onrechte (cf. citaat James hierboven) dat Voth de enige fotograaf is die ooit foto's in de kiva weet te maken. Wel vermeldt hij juist dat niet lang na het optreden van Voth zelfs het fotograferen van openbare ceremonies op de plaza wordt verboden.

De fotograaf die rond de eeuwwisseling wellicht het verst durft te gaan in het fotograferen van dat wat de Hopi's heilig is, is de generaal A.F. Robinson. Deze man fotografeert, aldus de door ons geïnterviewde foto-historicus, niet alleen ceremonies (op zijn foto's zien we opnieuw horden collega-fotografen), maar ook het moment dat een Katchina-danser zijn masker afneemt, hetgeen zeker nimmer gefotografeerd mag worden. Het afzetten van dit masker mag eigenlijk alleen worden gezien door de dansers zelf, aangezien de Katchina-dansers (als ze het masker dragen) op dat moment de religieuze personificaties zijn van de Katchina-geesten die huizen op de San Francisco-bergen. Gedurende een half jaar dalen de geesten af uit de bergen en 'kruipen' als het ware in de lichamen van de Katchina-dansers (Webb en Weinstein 1973: 114; Waters 1987: 165ff).

3.8. Fotografie bij de Navajo-Indianen

Over het fotograferen en filmen van Navajo-Indianen is, als je het vergelijkt met de Hopi's, betrekkelijk weinig geschreven. Een reden hiervoor zou kunnen zijn dat de Navajo-cultuuruitingen minder tot de verbeelding spreken en niet met een vergelijkbaar mysterieus aura zijn omkleed. Bijgevolg vonden zowel de fotografen als de rest van het blanke publiek wellicht de Navajo-ceremonies een stuk minder spectaculair als die van hun Indiaanse burenen. Een bijkomende reden voor dit verschil is mogelijk gelegen in het feit dat de Navajo's niet, zoals de Hopi's, sedentair leven in geconcentreerde dorps-gemeenschappen (pueblo's). Voor de Navajo's is er geen permanente 'plaza' tussen de huizen in, waarop de ceremonies worden gehouden en waarnaar drommen toeschouwers kunnen komen. Bij de Navajo-Indianen vinden de meeste ceremonies plaats in de beslotenheid van de (eventueel uitgebreide) familiekring.

In het hiervolgende zullen we ons vooral bepalen tot de meer recente informatie van fotografen en filmers over hun ervaringen op het Navajo-reservaat. Er zijn weinig eigen notities bewaard gebleven van de fotografen die hier aan het eind van de negentiende eeuw actief waren. We gaan ook in op een project van de antropoloog John Adair en de filmmaker Sol Worth, waarbij ze Navajo-Indianen (in de jaren zestig) een film lieten maken over de eigen cultuur. Uit dit onderzoek komt indirect naar voren hoe traditionele en meer modernistische Navajo's aankijken tegen fotografie en film.

3.9. 'Bad Medicine'

Voor zover we kunnen nagaan maakt O' Beaman, de fotograaf van de Powell-survey, in 1871 de eerste foto van een vrije Navajo-Indiaan (de chief Ashtiahkel). Twee jaar later portretteert O' Sullivan tijdens de Wheeler-survey een aantal Navajo's bij Fort Defiance. In 1877 probeert Jackson hetzelfde te doen, maar doordat hij te gehaast te werk gaat, mislukken al zijn negatieven. Fleming en Luskey (1986: 102ff), die deze periode uit de Amerikaanse fotogeschiedenis uitvoerig bespreken, wijzen erop dat het er in die tijd vooral om gaat om de Indiaanse volken in het zuidwesten zo zorgvuldig mogelijk in kaart te brengen.

Een minder bekende fotograaf, die geen deel uit maakt van de grootschalige en roemrijke surveys, is Ben Wittick. In 1878 reist hij voor het eerst af naar het zuidwesten, nadat hij eerder als soldaat in de burgeroorlog heeft gevochten en aan strafexpedities tegen de Sioux heeft meegedaan. Wittick begint zijn carrière als fotograaf in dienst van de Atlantic and Pacific Railroad in New Mexico. Hij opent een studio in Albuquerque. Zijn belangrijkste uitvalsbases worden echter Gallup en Fort Wingate. Bij Fort Wingate bevindt zich een Navajo-enclave. Hier maakt Wittick een groot aantal opnamen van Navajo's. Dankzij het vervaardigen van deze portretten (en die van andere Indianenvolken in het noordelijk deel van het New Mexico-territorium) weet Wittick zich in zijn levensonderhoud te voorzien. Hij fotografeert de Indianen tegen met zorg samengestelde schilderij-achtergronden, die hij realistischer probeert te maken door op de voorgrond wat echte stenen en cactussen te plaatsen. Bij zijn reizen door het Navajo-gebied gebruikt hij een draagbare achtergrond die door takken omhoog moet worden gehouden. Van Deren Coke (1979: 10) merkt over de foto's die Wittick bij de Navajo's maakt op: 'The solemn-faced

Indian men and women who stare out at us from Wittick's photographs rarely seem at ease before the camera; at times they look defiant.' Coke brengt echter in herinnering dat de Navajo's twee decennia eerder door het Amerikaanse leger werden opgejaagd naar het concentratiegebied Bosque Redondo, om te beletten dat zij zich zouden kunnen keren tegen de blanken die hun land in beslag namen. Ook al komt uit de meeste van Witticks foto's niet meer dan een glimp naar voren van de persoonlijkheid van de geposeerde Indiaan, schrijft Coke (op. cit.: 11), toch zijn zijn foto's op dit moment van groot belang omdat hij simpelweg de enige is die een aantal bekende Navajo- en Apache-leiders heeft gefotografeerd. ~~In de documentaire film 'Broken Rainbow'~~

Wittick bezoekt ook verschillende malen de Hopi-mesa's, waar hij onder andere - hoe kan het anders! - foto's maakt van de slangendans. Op een van die gelegenheden wordt Wittick uitgenodigd om een geheim slangenritueel bij te wonen.

Een van de Hopi-ouderen die hierbij aanwezig is en kwaad wordt vanwege de aanwezigheid van een blanke, waarschuwt Wittick dat hij door toedoen van slangen zal sterven: 'He has not been initiated! Death will come to him from the fangs of our little brothers!' (citaat uit Webb en Weinstein 1973: 14). De vloek komt uit. Vele jaren later, in 1903, als Wittick bezig is een ratelslang in te pakken voor verzending naar zijn Hopi-vrienden, wordt hij dodelijk gebeten (Webb en Weinstein *ibid.*, Coke 1979: 11).

Earle R. Forrest is een van de eerste fotografen die gedurende een wat langere, aaneengesloten tijd foto's heeft gemaakt op het Navajo-reservaat. Op zijn oude dag tekent hij zijn memoires op in het boek 'With a Camera in Old Navajoland' (1970). In 1902 bezoekt Forrest voor het eerst de handelsnederzetting van Billy Meadows in noordwest New Mexico. Meadows wordt als eerlijke handelaar door de Navajo's vertrouwd. Het nieuws van Forrests bezoek verspreidt zich snel. Spoedig komen er Navajo's van verre afstanden om die 'Pelicano' (blanke) te zien met zijn 'magic black box'. Anno 1970 doet Forrests beschrijving nogal negentiende-eeuws aan:

I found something interesting in every Indian. I never grew tired of watching them. In some ways they were like children and I soon learned that a succesful trader must be endowed with large amounts of patience and tact (Forrest 1970: 53).

De eerste dagen krijgt Forrest slechts van een paar Indianen toestemming om hen te fotograferen. Op zekere dag echter

bezoekt de Navajo-Indiaan Nicholas de handelspost. Nicholas is net uit de gevangenis vrijgelaten, waar hij vastzat omdat hij een blanke zou hebben vermoord. Meadows vraagt Nicholas of hij Forrest kan helpen bij het maken van foto's, aangezien de andere Navajo's te bang zijn voor de camera. Daarop stelt Nicholas voor om samen naar buiten te gaan en temidden van de daar verzamelde Indianen foto's van hem te maken. Nicholas verzekert Forrest dat hierna iedereen zich zal willen laten fotograferen. Inderdaad maakt het vastleggen op de gevoelige plaat van Nicholas, de man die een 'Pelicano' had gedood, grote indruk op de rest van de Navajo's. Vervolgens stelt Nicholas aan Forrest voor om hen onder de zwarte camera-doek te laten kijken. Eerst is er aarzeling, maar dan groot enthousiasme. De omstanders verdringen zich rond de camera. Het feit dat men via de camera Nicholas op zijn kop kan zien staan wekt grote verbazing. Men ziet het, aldus Forrest, als een vorm van Pelicano-tovenarij. Iedere Navajo die onder de doek in de camera naar het omgedraaide beeld op het glas kijkt, reageert hetzelfde: allemaal controleren ze of Nicholas in werkelijkheid - buiten de overkapping van het zwarte doek - ook nog op zijn kop staat. Daarop duiken ze opnieuw snel onder de zwarte lap om Nicholas te kunnen 'vangen' voordat hij opnieuw op zijn hoofd zou kunnen staan (Forrest 1970: 58). Nadat iedereen onder de doek heeft kunnen kijken, stopt Forrest een plaat in de camera die hij vervolgens belicht. De Indianen verwachten dat ze meteen een foto kunnen zien, maar Nicholas legt hen uit dat de foto eerst nog een andere magische bewerking moet ondergaan, alvorens hij te zien is. Als Forrest

daarop de camera richt op een Navajo-vrouw en de omstanders aanbiedt om opnieuw onder de camera-doek te kijken, ontstaat er grote opwinding. Nicholas legt Forrest uit dat men zich verbaast over het feit dat de jurk - ondersteboven - niet naar beneden valt. Een van de Indianen, Toe-ha-de-len, die door Forrest wordt uitgenodigd te poseren voor een foto, is daar slechts met de grootste moeite toe te bewegen. Ondanks de aanwezigheid van Nicholas als bescherming tegen de kwade geesten van de magische zwarte doos blijkt uit de naderhand vervaardigde foto-afdruk, aldus Forrest (ibid. 60), dat Toe-ha-de-len zijn angst op het moment van de opname niet te boven kwam.

Na verloop van tijd weet Forrest, naar zijn eigen zeggen, het vertrouwen van de Navajo's te winnen. Wel vraagt iedere gefotografeerde Navajo hem om het negatief en hun afgedrukte portret zorgvuldig te bewaken en te beschermen tegen onheil (op. cit.:62,70).

Als Forrest de negatieven laat zien begrijpen de Navajo's niet waarom ze op glas zijn vastgelegd, en waarom datgene wat in werkelijkheid een lichte kleur heeft er nu donker uitziet, en andersom. Nicholas legt hen uit dat de foto's op papier zullen worden afgedrukt, en opnieuw zien ze het als 'more of the white man's magic' (ibid. 63).

Drie Navajo-vrouwen die op zeker moment de handelspost bezoeken, willen echter pertinent niet worden gefotografeerd. Het zou, zo zegt een van de vrouwen, groot onheil kunnen betekenen als er juist voor de ceremonie, waaraan zij deel zal nemen, foto's van haar worden gemaakt. Ze zou voor het einde van de ceremonie kunnen sterven, of nooit een echtgenoot kunnen krijgen, of, als ze wel zou trouwen, nooit kinderen kunnen baren. Bill Meadows, de eigenaar van de handelspost, raadt

Forrest aan om de camera achter zijn rug klaar te houden en snel te voorschijn te halen als de vrouwen uit een nabij gelegen schaphok naar buiten zullen stappen. Bijna zeventig jaar na dato doet Forrest een poging zich te verontschuldigen:

'This was one of the few Indian photographs I ever took without permission. I never knew whether the young woman failed to capture a husband, or was childless, or died before her time' (ibid. 68).

Gaandeweg verwerft Forrest zich een zekere reputatie onder de Navajo's en wordt het, in zijn eigen woorden, 'rather fashionable' (ibid. 69) om door zijn zwarte toverdoos te worden gefotografeerd.

Forrest stelt veel pogingen in het werk om de oude Navajo-chief Black Horse op de plaat vast te leggen. Maar de man blijft telkens weigeren. Enigszins korzellig schrijft Forrest dat iemand anders er eerder wel in is geslaagd een foto van de Navajo-leider te maken. De reden waarom Black Horse hem echter geen toestemming geeft, brengt hij als volgt onder woorden:

Black Horse said that it was all right for me to take pictures of his people if they did not object; but he was afraid that if an enemy heard that he had stood in front of the magic black box, he would place a spell upon him and make him sick by putting bad spirits in his body. Then he would die if he could not find a medicine man strong enough to drive the bad spirits out. This great chief, who had led his warriors in battle as far as the Mexican settlements in the south, was afraid of a little box.... Several years later I learned that he became very sick and died in 1907. If I had photographed him, he would have believed that I was responsible for his sickness and death, even though it occurred five years after he saw me last (Forrest 1970: 90).



JOHN SLOAN, INDIAN DETOUR, ETCHING, 1927

The scene was identified as the Corn Dance at Santo Domingo Pueblo



YEBECHAI PRAYER—NAVAHO
Edward Curtis

Curtis posed this enactment of the Yebechai ceremony. Probably without Curtis's knowledge, the dancers performed the dance backwards in order to secularize it.

Twee fotografen, die we eerder ook bespraken in verband met de Hopi's, de beroemde Edward Curtis en Adam Clark Vroman, hebben ook bij de Navajo's gefotografeerd. Tussen 1895 en 1903 maakt Vroman onder andere portretten van zilvermeden en weefsters, en een aantal close-ups van Navajo-mannen, -vrouwen en -kinderen. Daarnaast verwerft hij ook opnamen van de Navajo-huizen, de z.g. 'hogans' - volgens Vroman 'the first real Indian houses I had ever seen' (Webb en Weinstein 1972: 177f).

In Volume I van 'The North American Indian'-serie van Curtis staan een aantal foto's afgedrukt van Navajo-Indianen. Als Curtis van zijn foto-expeditie naar de Southwest in zijn woonplaats Seattle is teruggekomen, vertelt hij aan een verslaggever van de Seattle Times dat hij in staat is geweest de heilige Navajo Yebechai-dans te fotograferen, ondanks het feit dat etnografen van het Smithsonian Institute hadden gewaarschuwd dat zoiets onmogelijk was. De reporter geeft in zijn krant een uitvoerige beschrijving van Curtis' methoden (het volledige artikel is gereproduceerd in Lyman 1982: 65-69).

Net als Forrest weet Curtis zich een ingang te verwerven via een blanke die handel drijft met de Navajo's. De man die Curtis helpt, een zekere Charlie, heeft al veertig jaar temidden van de Navajo's gewoond. Charlie vertelt hem dat hij, als hij de Yebechai-dans wil fotograferen, eerst een barrière van bijgeloof zal moeten overbruggen. Uiteindelijk weet Curtis met behulp van Charlie veertien Navajo's over te halen om mee te werken.

Het is, aldus het krante-artikel, voorgeschreven dat de dans uitsluitend na de eerste herfst-vorst mag worden gehouden. Verder zou de dans alleen 's nachts mogen worden uitgevoerd, en zou het 'bad medicine' zijn als een blanke de dans zou

gadeslaan. Onder geen voorwaarde zouden de maskers van de dansers in vreemde handen mogen vallen. Het is duidelijk, dat in deze omstandigheden de veertien dansers extreem nerveus zijn om te worden gefotografeerd. Omdat ze alleen op die manier geen religieuze betekenis zullen hebben, moet Curtis de maskers zelf maken. In een gesloten ruimte in Charlies winkel is Curtis, tezamen met drie Indiaanse assistenten, dagen achtereen bezig om veertien maskers te maken. Klaarblijkelijk, schrijft de verslaggever, zien de betrokken Indianen er geen probleem in om Curtis te vertellen hoe hij de maskers moet maken - zolang ze het maar niet zelf moeten doen.

Andere leden van de stam beginnen echter te vermoeden wat er in de angstvallig afgesloten ruimte plaatsvindt en proberen de betrokken Indianen tot andere gedachten te brengen. Wanneer dat geen effect sorteert, rijden er uiteindelijk twee Indianen met hoge snelheid weg om de Indian Agent erbij te roepen. Op dat moment weet Curtis dat hij heeft gewonnen, omdat het zeker twee dagen zal duren voordat de boodschappers terug kunnen zijn. Terstond begeeft Curtis zich met de veertien Navajo's naar de nabij gelegen bergen om daar de dans uit te voeren. In zijn verslag steekt de verslaggever zijn bewondering voor Curtis niet onder stoelen of banken:

It wasn't very long before Curtis saw that he was not to be disappointed. Down the ravine came fourteen of the queerest, most fantastically dressed figures Curtis ever saw in his life. It would be impossible to describe the dance. The camera alone has the power to do that, but Edward S. Curtis of Seattle saw what no other white man had seen before (uit de Seattle Times van 22 mei 1904, geciteerd door Lyman 1982: 69; cursivering van ons).

Lymans oordeel over Curtis werkwijze is scherp. Hoewel zelfs de meest gevoelige etnografen uit die periode zich er niet voor schaamden om met behulp van trucs de geheimen van de Indiaanse tradities te leren, schrijft hij, waren slechts weinigen daar zo luchthartig over als Curtis. Dergelijk gedrag leidde tot wantrouwen en was in feite een onverantwoorde vorm van etnografie (ibid.).

Van de antropoloog William Lee kreeg Lyman te horen hoe Navajo's in deze tijd terugkijken op Curtis' werk. Lee liet de door Curtis vervaardigde foto's en filmopnamen van de Yebechai-dans zien aan een groep Navajo's die op dit moment de dans uitvoeren. Hun reactie was, dat de dans, zoals die in de beelden was vastgelegd, niet de Yebechai-dans was zoals die zou moeten zijn. In de film voeren de dansers de danspassen achterwaarts uit. Bovendien wekken ze de indruk de dans niet goed te kennen: voortdurend botsen ze tegen elkaar. Naar de mening van de hedendaagse Navajo-dansers is het om die reden aannemelijk dat de door Curtis in dienst genomen Indianen niet wilden dat de heilige ceremonie werd verfilmd. Door haar achterwaarts te dansen hadden ze de Yeibechai-dans bij voorbaat - en bewust - geseculariseerd (ibid.).

3.10. 'The Enduring Navajo'

Geen fotograaf heeft zich zo met de Navajo-cultuur bezig gehouden als Laura Gilpin, die leefde van 1891 tot 1979. Gilpins werk is noch (zoals dat van Curtis) een reconstructie van de verdwijnende Indiaan, noch een documentaire weergave van hoe Indianen in het begin van deze eeuw leefden.

Een tekenend voorbeeld van de positie die Gilpin inneemt is het verhaal van een van de eerste foto's die ze neemt. Het betreft een Zuni-meisje, dat van Gilpin vijftig dollarcent krijgt om te poseren. (Dit is een van de weinige keren dat ze iemand geld betaalt voor het maken van een foto.) De jonge vrouw draagt op dat moment niet de witte mocassins die de meeste vrouwen in het Pueblo-dorp dragen. Om die reden neemt Gilpin de foto vanaf de knieën naar boven. Deze benaderingswijze karakteriseert Laura Gilpins vroegere foto's van de Pueblo-Indianen, aldus Sandweiss (1986: 44). Ze verstoort niet de waarheid, zoals ze die aantreft, maar ze laat haar niet altijd volledig zien. Door de afbeelding zorgvuldig in te kaderen kan ze de gewenste indruk overbrengen: 'an impression of how things used and perhaps ought to be' (Sandweiss *ibid.*). In die zin is het haar streven om, zoals Curtis het formuleert, 'het beeld van de Indiaan te vangen, 'as he moved about before he ever saw a pale face' (Curtis, geciteerd in Sandweiss *ibid.*). Bij het fotograferen van een feest in Laguna probeert Gilpin bijvoorbeeld zoveel mogelijk de alom tegenwoordige automobielen buiten het gezichtsveld van haar lens te houden.

Terwijl ze in 1925 nog foto's met een soft-focus maakt bij de ruïnes van Mesa Verde, waarbij ingehuurde Navajo-acteurs de oorspronkelijke bewoners (het Anasazi-volk) moeten uitbeelden, en het vooral gaat om de romantische omgeving en het mysterieuze aura, krijgt Gilpin later steeds meer weerzin tegen deze bandering. Ze realiseert zich, dat ze Indianen puur als typen heeft gefotografeerd, zonder acht te slaan op hun individuele karakter (*ibid.* 45). Steeds meer blijkt uit haar latere werk dat ze de Navajo's als vrienden, en niet als

antropologische exemplaren gaat weergeven. Ze benadert haar onderwerpen met respect en biedt de geportretteerden ofwel geld ofwel een afdruk van de foto. De Navajo-Indianen kiezen altijd voor het laatste.

Laura Gilpins eerdere zorg om wat er aan Indiaanse cultuur verdwijnt, maakt langzaam aan plaats voor een fascinatie met wat er nog is overgebleven:

... the Indians that Curtis called the 'Vanishing Race' were Laura's 'Enduring Navaho'. Where he had a romantic's fascination with traditions that were disappearing and a sense of inevitable loss, Laura had a deep interest in the traditions that persevered and a profound faith that Navajo culture could survive in the modern world: 'I cannot believe that the old ways will really be lost. Another generation will want to know all those things that their grandparents can tell them, and I am sure there will always be some who can do so, and that a new interest in their traditional past will come.'

...Curtis looked for what was gone; Laura sought out what was left. She focused on what had survived rather than what was being destroyed (Sandweiss 1986: 101).

Gilpin kleedt haar onderwerpen nooit met 'passende' kledingstukken of pruiken, zoals Curtis en Powell dat wel deden, en ze maakt ook nooit, zoals Monsen bij de Hopi's, foto's zonder toestemming. Ze begrijpt dat haar 'large view'-camera een storende factor kan zijn in Red Rock, het Navajo-plaatsje waar ze verblijft. Het feit, dat ze zich hiervan bewust is, stelt haar ook in staat om met dit probleem om te gaan. Ze leert zichzelf aan om kalm en langzaam te werken, en zichzelf zo min mogelijk op te dringen.

Op een keer bezoekt Gilpin met haar vriendin, de verpleegster Betsy, een oude zieke Navajo-Indiaan in zijn hogan. Terwijl Betsy de man aan het verzorgen is, vraagt Gilpin zich af of ze het zal aandurven om een foto te maken. Tot haar verrassing blijken de aanwezigen dat juist op prijs te stellen. Gelukkig geneest de oude man, schrijft Sandweiss (1986: 54), want als het verkeerd zou zijn afgelopen zouden men dat misschien hebben geweten aan de foto. (Deze vrees voor de mogelijke schuld-op-termijn van een foto is dezelfde als die van Forrest, wanneer die zich afvraagt of het overlijden van chieft Black Horse niet aan hem zou worden verweten, in geval hij er eerder in geslaagd zou zijn een foto van de Navajo-leider te nemen.) Gilpin ziet er geen been in om ook de Navajo-ceremonies te fotograferen. In haar aantekeningen merkt ze daarover op, dat het het moeilijkste is om een zodanig goede verstandhouding op te bouwen, dat er uiteindelijk toestemming wordt verleend (ibid. 89).

Zoals gezegd slaat het werk van Gilpin in bepaald opzicht een brug tussen de nostalgie naar een 'verdwijnend ras' (Curtis) en het moderne streven om een objectief en documentair beeld te geven van de Indiaanse cultuur. De open en oprechte gezichten van de Navajo-Indianen op Gilpins foto's geven aan, dat de fotografe door hen wordt geaccepteerd. Sandweiss geeft treffend aan, waardoor Laura Gilpin wordt gedreven:

Her aim was to make fine photographs; the documentary value of her pictures was incidental.... Her presence can be sensed in nearly every photograph and one is

aware that she recorded what she felt as well as what she saw.

... In *The Enduring Navaho*, she conveyed the feeling that existed between her and her Indian subjects; using photography she could not conceal how her subjects regarded her. Their frank, open gazes seem to signal their acceptance of this white woman. Laura took pride in this, for she knew that the Navajo would not cooperate with anyone they perceived as patronizing (Sandweiss 1986: 58, 112).

Op latere leeftijd krijgt Gilpin steeds meer het idee dat er een speciale band is tussen haar en de Navajo-Indianen. Als in 1957 een van haar camera-koffers uit haar auto wordt gestolen terwijl ze in een winkel in Chinle zit, krijgt ze twee dagen later van een Navajo-vrouw die ze een lift geeft het advies om de auto achter een heuvel te parkeren. Op die stille plek legt de Indiaanse een kleed op de grond, waarop ze vervolgens een koffer plaatst van hetzelfde type als het vermiste exemplaar. Vervolgens begint ze een z.g. 'hand-trembling'-ceremonie boven het lichaam van Gilpin, die inmiddels naast haar is neergeknield. Vijftien minuten lang zingt de Navajo-vrouw, terwijl ze met haar ene hand en arm hevig schudt. Daarop verklaart de vrouw dat drie jongens de camera hebben ontvreemd en dat ze hem binnen drie dagen naar de Valley Store zullen terugbrengen. Inderdaad krijgt Gilpin haar camera via deze winkel terug. Het incident sterkt haar in haar gevoel dat ze een speciale spirituele band met de Navajo's heeft (ibid. 94).

Ook Adrian Oktenberg schrijft, in een recensie van het boek 'Laura Gilpin: An Enduring Grace' van Martha Sandweiss, dat Gilpin een van de eersten is die de Indiaanse culturen in zichzelf waardeert, bestudeert, en respecteert, en niet als wilde of exotische tegenpool van de blanke samenleving. Terwijl in de foto's van Curtis de toeschouwer en het onderwerp door een enorme afstand van elkaar worden gescheiden, zijn de platen van Gilpin doordrenkt van de intimiteit van het dagelijks leven en staat de fotograaf daar niet van gescheiden:

Most photographers who have done portraits speak of using some form of manipulation in order to achieve the desired result. Gilpin instead speaks of cooperation. Gilpin never 'stole' a picture; she made one with the participation of the subject. The result, in *The Enduring Navaho*, is a portrait of a living, active people (Oktenberg 1986: 13).

In haar bespreking wijst Oktenberg er nadrukkelijk op, dat de studie van Sandweiss in een tijd verschijnt die uitzonderlijk moeilijk is voor de Navajo's, met de gedwongen verhuizing van tienduizend mensen. Ze meent, dat Laura Gilpin geschokt zou zijn als ze weet zou hebben van hetgeen de Hopi's en Navajo's te wachten staat. Hun huidige problemen, zo stelt Oktenberg, maken haar werk op dit moment belangrijker dan ooit. 'Her portraits of the Pueblo and Navaho, so charged with life, are fast becoming relics of ways of living that are ceasing to exist' (ibid. 17). Hiermee plaatst Oktenberg Laura Gilpin echter posthuum alsnog in de traditie van Curtis en diens tijdgenoten.

3.11. Filmproject 'Through Navajo Eyes'

In de zomer van 1966 beginnen de antropoloog John Adair en de filmmaker Sol Worth een opvallend antropologisch project op het Navajo-reservaat. Adair en Worth zijn geïnteresseerd in de manier waarop mensen met een volstrekt andere culturele achtergrond (in dit geval de Navajo-Indianen van de Pine Springs-gemeenschap) via film hun visie op de wereld structureren. Ze willen nagaan of het mogelijk is om deze Navajo's aan te leren om op een zelf gekozen manier films te maken over henzelf en hun cultuur. De hypothese van de beide onderzoekers is, dat een film die is uitgedacht, opgenomen en gemonteerd door Navajo-Indianen, bepaalde aspecten van coderen, kennisvergaring en culturele waarden van de Navajo's zal kunnen onthullen, die bij een puur verbale uitwisseling niet naar boven zullen komen (Adair en Worth 1972: 27). Wij willen dit project hier bespreken omdat er uit het verslag van Worth en Adair veel informatie naar voren komt over hoe de betrokken Navajo's aankijken tegen het zelf opnemen van film, respectievelijk het gefilmd worden door een ander.

Tijdens de oriënterende fase van het project vindt er een onderhoud plaats met Sam Yazzie, de Navajo-medicijnman van het Pine Springs-gebied. Yazzie is een oude kennis van John Adair. Als Worth de plannen aan de man ontvouwt, reageert hij met een onverwachte vraag: 'Will making movies do the sheep any harm?' Als Worth hierop uitlegt, dat daar, voor zover hij weet, geen sprake van zal zijn, stelt de medicijnman opnieuw een vraag: 'Will making movies do the sheep good?'

Worth ziet zich gedwongen opnieuw ontkennend te antwoorden. De medicijnman moet hier even over nadenken en

merkt dan op: 'Then why make movies?' De vraag blijft Worth en Adair gedurende hun hele onderzoek achtervolgen (ibid. 4f). (Sam Yazzie keert zich niet helemaal af van het project; later staat hij toe dat twee van zijn kleinkinderen een film over hem maken, getiteld 'The Spirit of the Navajo'.)

Voor het project hebben Worth en Adair een gemeenschap gezocht, waarin de mensen nog niet of nauwelijks naar televisie kijken. Pas in het jaar dat het onderzoek wordt verricht doet het medium televisie zijn intrede in Pine Springs.

Worth en Adair nodigen zes mensen (drie vrouwen en drie mannen) uit om mee te doen. Een van hen, Al Clah, is in bepaald opzicht een buitenstaander, omdat hij heeft gestudeerd aan het Institute of American Indian Art in Santa Fe. De reden dat Al Clah bij het project wordt betrokken, is om na te kunnen gaan of er een verschil zal zijn tussen Navajo's die een film maken in hun eigen gemeenschap, en een Navajo die van buiten, met een andere achtergrond, in de gemeenschap wordt ingebracht.

Een van de Navajo's uit Pine Springs, de jonge Johnny Nelson, is Worth en Adair zeer behulpzaam bij het vinden van vier overige kandidaten. Dankzij Johnny doen ook de kleindochters van medicijnman Sam Yazzie aan het project mee. Hij weet, schrijven Adair en Worth (ibid. 58), dat in geval fotografie in strijd mocht zijn met bepaalde rituelen, het feit dat een medicijnman aan jouw kant staat alleen maar nuttig kan zijn.

Als alle voorbereidingen klaar zijn, worden Worth en Adair en de deelnemers aan het project uitgenodigd om een vergadering in het lokale gemeenschapshuis bij te wonen en daar te vertellen van de plannen. De vergadering gaat akkoord met het project en Worth en Adair kunnen beginnen.

Als hij uitlegt hoe een filmcamera werkt probeert Worth zich zoveel mogelijk te beperken tot een strikt technisch verhaal en tracht hij zo min mogelijk een beeld te geven van wat een film is of hoe men er een samenstelt. Na een uur onderricht in filmtechniek vraagt Worth aan de Navajo's of er nog onduidelijkheden zijn. Hij krijgt weinig reactie. Alleen een zekere Mike Anderson maakt zich zorgen over zijn deelname aan het project: 'Weren't there people who didn't like to have their pictures taken ?' Worth antwoordt dat hij denkt dat die wel te vinden zijn, en vraagt Mike op zijn beurt of hij dergelijke mensen zelf kent. Mike blijkt echter niemand te weten. Hij wil nogmaals van Worth persoonlijk weten of hij denkt dat er wel mensen te vinden te zijn. De Navajo zegt er bij dat hij al een tijd lang ongerust is dat er stappen tegen hem zullen worden genomen als hij foto's van mensen neemt 'die niet willen dat je dat deed' of die 'het achteraf misschien niet zouden hebben gewild' (ibid. 82). Worth probeert hierop Mike's vrees weg te nemen door te vertellen dat hij wel eens in de situatie heeft verkeerd waar Mike zo bang voor is. Ooit maakte hij een film waarin ook een Joodse bruiloft werd opgenomen. Toen Worth bij het trouwfeest verscheen om filmopnamen te maken, vertelde een rabbi hem dat de Joodse religie het maken van filmopnamen in een heilige plaats verbood. Daarop was Worth onmiddellijk vertrokken. En toen hij een andere keer in Pine Springs was, zo vertelt Worth de studenten, werd hij uitgenodigd om, in een hogan een zangceremonie bij te wonen. Worth liep bij die gelegenheid de hogan binnen met om zijn nek een fotocamera. Onmiddellijk kreeg hij te verstaan dat het nemen van foto's niet was toegestaan. Daarop nam Worth zijn camera weg. Na deze informatie is Mike, aldus Worth en Adair (ibid.), tevreden.

Vervolgens legt Worth de werking van de fotografeertechniek uit aan de hand van een voor Navajo's bekende analogie: gepoetst zilver kleurt onder invloed van zonlicht langzaam donkerder.

Worth en Adair stellen in hun onderzoeksverslag, dat geen van de studenten een 'professionele Navajo' is (op.cit.: 72). In de films die ze maken zouden ze geen bewuste poging doen om aan Navajo-regels te gehoorzamen. De meesten van hen kennen die regels domweg niet. Als er iets 'Navajo' zou zijn in hun manier van filmen, aldus beide onderzoekers (ibid. 72f), dan zou dat voortkomen uit het feit dat zij hun cultuur hadden geïnternaliseerd en onbewust in overeenstemming daarmee handelden. (Overigens geven Worth en Adair niet aan, wat hun criteria zijn voor wat wel en wat niet 'Navajo' is.)

Als de Navajo-studenten daadwerkelijk beginnen te filmen, blijkt in de praktijk zeker niet iedereen dezelfde aarzelingen te voelen als Mike Anderson. Integendeel. Op gegeven moment creëert Johnny Nelson een incident dat de gemeenschap bijna aanleiding geeft om de onderzoekers te vragen hun biezen te pakken. Johnny blijkt namelijk opnamen te hebben gemaakt tijdens de 'Enemy Way' (Squaw Dance)-ceremonie. De ceremonie verliep die keer niet geheel zoals het hoorde; de rituelen werden niet op de juiste manier uitgevoerd. Het gevolg is dat de ceremonie - tegen hoge kosten voor de gemeenschap - over moet worden gedaan. Een en ander is voor de Pine Springs-gemeenschap, schrijven Worth en Adair (1970: 16), een dure, ongezonde en traumatische ervaring. Johnny's verfilming van de ceremonie wordt aangegrepen als excuus voor het feit dat er dingen mis zijn gelopen. Uiteindelijk verschijnt er een delegatie Navajo's bij het schoolgebouw van waaruit het project verloopt om Johnny te vragen

om ofwel de filmopnamen af te geven die hij bij de ceremonie heeft gemaakt, ofwel honderd dollar en zes schapen als schadevergoeding te betalen. Johnny staat hierop zijn beeldmateriaal af. Niettemin voelt hij zich door deze confrontatie in het geheel niet belemmerd om enthousiast voort te gaan met filmen.

Het antwoord dat Worth van Johnny kreeg, toen hij hem reeds vòòr de ceremonie vroeg of mensen er bezwaar tegen zouden kunnen maken als hij (Johnny) opnamen zou maken van de Squaw Dance, is veelzeggend:

I just don't know. I guess some of these older people, so much rooted in their old way of belief that when you take a picture of some ceremonial that they think is sacred ... just with a still camera, or maybe with a movie projector ... they feel that they wouldn't be cured of some evil thoughts that they've had in their - that they wanted to cure. The reason why they have the Squaw Dance - This is something that I've talked to some people and this is what they have said. If you capture any of the secret ceremonies that the Indians do, that they would not be cured because it's been captured by some camera or movie camera. And then when it's being shown somewhere, it'll remain right where he - the same place as where he wouldn't be cured... (Worth en Adair 1972: 184, interview met Johnny Nelson, cursivering van ons).

Johnny zei er echter bij dat sommige ouderen, zoals de medicijnman Sam Yazzie, het juist wel een goed idee lijkt om een film over de Squaw Dance te maken: '...he [Yazzie] says that if he can capture it [the Squaw Dance] in a movie, he would, that this would be taught back to the young and make them realize how the Squaw Dance was done and what it meant...' (ibid. 185).

Het ongemak om religieuze onderwerpen te fotograferen of te filmen lijkt vrij algemeen: als het in de groep ter sprake komt is er, merken Worth en Adair op, veel onwennig gegiechel (ibid. 104f).

Waar ook grote aarzelingen over blijken te zijn, is het maken van 'close ups'. Na meer dan een maand wordt het Worth en Adair duidelijk dat - hoewel close ups als zodanig regelmatig worden gebruikt - close ups van gezichten niet of nauwelijks voorkomen. Als Worth op een gegeven moment aan een van de Navajo-meisjes vraagt om een close up van het gezicht van haar grootvader te maken terwijl die een zandschildering aan het maken is, weigert ze. Ze geeft voor, dat ze niet weet hoe ze dat moet doen, maar als Worth het -liggend op de grond voor een goed close up shot - aan haar voordoet, heeft ook dat geen resultaat. Het zusje van het meisje krijgt daarop de camera in handen, maar zij zegt ook geen opnamen te kunnen maken. Haar handen zouden te zwak zijn en ze zou teveel trillen. Worth ziet echter geen spoor van enig onzeker schudden (1970: 26). In hun boek 'Through Navajo Eyes' speculeren Worth en Adair, dat een van de redenen voor dit 'vreemde' gedrag is gelegen in het feit dat Navajo's in het algemeen direct oog-tot-oog contact vermijden. Naar iemand staren of hem of haar recht in het gezicht kijken is een inbreuk op de privacy en een overtreding van de gedragscode. Een grove belediging is iemand zonder met de ogen te knippen strak aan te kijken (1972: 156).

De Navajo-studenten blijken verder, zo bemerken Worth en Adair (1972: 182), het meeste moeite te hebben met het fotograferen en filmen van mensen waar ze geen band mee hebben.

En andersom geldt, dat ze zich het gemakkelijkst voelen bij het filmen van nauwe verwanten. Liever dan het land, de schapen, paarden of hogans van onbekenden te vast te leggen, proberen ze in de eerste plaats de eigen hogan en de eigen dieren te filmen (Adair en Worth 1970: 29). Degenen die zelf niet over dergelijke dingen beschikt, vraagt aan de anderen of hij of zij wat van diens filmopnamen kan 'lenen'. Zonder toestemming wil niemand zomaar andermans dieren filmen. Tegelijkertijd, zo schrijven de twee onderzoekers (1972: 188), zal geen enkele zichzelf respecterende Navajo zijn thuisomgeving zonder schapen willen laten tonen. Om toch aan beelden van schapen te komen zien Mike en Johnny zich aldus genoodzaakt om opnamen te lenen van Susie. Al Clah heeft het moeilijker. Hij kan tot zijn spijt geen film maken van een medicijnman of van een genezingsceremonie, omdat 'hij geen vader of grootvader heeft die dat doet' (ibid. 183). Wat Worth en Adair ook opvalt, is een opmerkelijk verschil tussen henzelf en de betrokken Navajo's: terwijl, zo zeggen ze, 'wij' praktisch overal opnamen maken, willen deze mensen pertinent niet buiten Pine Springs filmen (ibid. 188).

(Toen wij zelf in de winter van 1986 gedurende twee weken bij een Navajo-medicijnman en diens vrouw logeerden, ergens ten noordwesten van Big Mountain, merkten we ook dat deze mensen

er op zich geen bezwaar tegen hadden om te worden gefotografeerd, maar dat ze dat het liefst deden temidden van hun schapenkudde. Ze wilden verder alleen gefotografeerd worden in hun mooiste, traditionele Navajo-kleren.)

Als de films van de Navajo-studenten klaar zijn, wordt de Pine Springs-gemeenschap uitgenodigd om in het 'chapter house' de 'wereld-première' bij te wonen. De reacties van de zaal zijn uiteenlopend. De film die de gezusters Tsosie hebben gemaakt, 'The Spirit of the Navajo', wordt gewaardeerd omdat de medicijnman geen enkele fout maakt; hij volbrengt de ceremonie zoals hij zou moeten. Twee films blijken onduidelijk voor de verzamelde Navajo's. Ten eerste 'Intrepid Shadows' van Al Clah, de Navajo-artiest die een tijd kunst had gestudeerd in Santa Fe. De film is tamelijk complex, en wordt om die reden juist het meest gewaardeerd door 'avant-garde'-filmmakers in onze westerse samenleving (Adair en Worth 1972: 271). De film begint met een aantal landschapsopnamen. Plotseling verschijnt een jonge Navajo, die een tak opdraait en daarmee een spinneweb vernielt. Dan verschijnt een hand in beeld die een metalen hoepel voort doet rollen. De hoepel blijft de rest van de film, telkens op een andere plek, doorrollen. Op gegeven moment verschijnt er een Yeibechai-masker op een stok, dat klaarblijkelijk door het landschap doolt met de bedoeling iets te vinden. Naarmate de film vordert wordt het beeld donkerder en de schaduwen langer. De schaduw van de cameraman is te zien. De film eindigt abrupt

met een opname van de voortrollende hoepel, waarbij nu ook de schaduw daarvan goed is te zien. De andere film die de Navajo's niet begrijpen is 'Shallow Well' van Johnny Nelson. In deze film wordt het maken van waterbron uitgelegd. Waarom de Navajo's deze film toch niet goed begrijpen ligt volgens Worth en Adair aan haar niet traditionele onderwerp (ibid. 130).

Op een vraag aan een 44-jarige vrouw die één jaar onderwijs heeft gehad en nog nooit eerder een film heeft gezien, of deze film haar aansprak, antwoordt ze: 'I cannot understand English. It was telling all about it in English which I couldn't understand.' Iemand anders reageert als volgt op de vraag: 'That picture was also being explained in English. The reason I didn't get the meaning is because I can't understand English' (Adair en Worth 1970: 22). Het opmerkelijke hiervan is, dat alle films zonder geluid zijn opgenomen! Worth en Adair stellen, dat als iemand in een dergelijke situatie een film niet begrijpt, het redelijk lijkt om ervan uit te gaan dat hij of zij die film ziet als een andere taal (1972: 131). Omdat Worth en Adair Engels spreken en degenen die zij interviewen niet, zouden die misschien kunnen denken dat ze de film niet begrijpen omdat die - ook al is er geen geluid - in het Engels wordt gesproken. De beide onderzoekers gaan op dit onderwerp nog dieper in:

...if we make a film or a Navajo makes a film, we assume that we all can more or less understand it. Whether or not this is true, we somehow do assume that everyone can understand a movie. 'A movie is a movie', we seem to imply, and the babble of tongues doesn't change our intuition (Adair en Worth 1972: 135).

Op grond van de Whorf-Sapir hypothese, die er simpel gezegd op neer komt dat de structuur van de taal op een bepaalde manier een afspiegeling is van of vorm geeft aan de wereldbeschouwing van degenen die die taal spreken, en op grond van de aanname dat film - als uitdrukkingsvorm - op een bepaalde wijze analoog is aan taal, veronderstellen Worth en Adair dat films die door Navajo's gemaakt zijn op fundamentele wijze ook 'Navajo' zijn (ibid. 207, 258).

Voor Heider (1980: 43) is het echter onduidelijk, welk deel van de door de Navajo-studenten gemaakte films nu is toe te schrijven aan (algemeen) gebrek aan ervaring, en welk deel specifiek aan hun 'Navajo-zijn'. Heider geeft als kritiek dat de gegevens niet nog eens extra zijn geanalyseerd door iemand die vloeiend Navajo spreekt. Wat hij wel als een aanwijzing ziet voor Navajo-invloed in de films is het feit dat de meeste films langdurige opnamen laten zien van mensen die lopen. Zo wordt in de film 'Navajo Silversmith' minstens vijftien minuten besteed aan het laten zien van de zilversmid die materialen loopt te zoeken, en slechts vijf minuten aan het daadwerkelijk bewerken van het zilver. In Navajo-mythen neemt het lopen een belangrijke plaats in. Worth en Adair merken hier zelf dit over op: 'Walking was a necessary element to a Navajo telling a story about Navajo's' (1972: 146). De twee onderzoekers leiden hier onder andere uit af dat de regels van de Navajo-mythen en van het vertellen van verhalen meer ter zake doen bij het laten zien van activiteiten als zilversmeden, het bouwen van een waterput, etc., dan de 'werkelijke' gebeurtenissen die plaatsvinden tijdens die werkzaamheden (ibid. 152).



LEFT A recently-wed Apache and his bride on the Apiquiu Reservation, New Mexico. Taken by Timothy H. O'Sullivan on the Wheeler Survey in 1873.

BELOW A Navaho group including a woman weaving on a horizontal loom (one of the first photographs demonstrating Navaho weaving). Canyon de Chelly, near Fort Defiance, New Mexico. Taken by Timothy H. O'Sullivan on the Wheeler Survey in 1873.



Geronimo at the Louisiana Purchase Exposition, 1904.

CONCLUSIE

'Wanting to hold fast to transitory mirror-pictures is not only an impossibility, ... but even the wish to do so is blasphemy. Man is created in the image of God, and God's image cannot be captured by any man-made machine.' Aldus fulmineerde een journalist van 'Der Leipziger Anzeiger' in 1839, tegen het in 1839 wereldkundig gemaakte bericht dat er een instrument gevonden was dat de beeltenis van een mens permanent kon vastleggen. Walter Benjamin citeert Max Dauthendey die als volgt vertelt over zijn ervaring als model voor een daguerreotypist: 'We durfden ... in het begin ... niet lang te kijken naar de eerste foto's die hij maakte. We waren huiverig voor de duidelijkheid van de mensen en dachten dat de kleine, nietige gezichten van de personen die op de foto stonden, onszelf konden zien, zozeer was iedereen onder de indruk van de ongewone scherpte en natuurgetrouwheid van de daguerreotypen' (Dauthendey, geciteerd in Benjamin 1985:49). De reactie op de fotografie is er eerst een van verbijstering en ongeloof, om snel plaats te maken voor enthousiasme. Niettemin groeit ook de weerstand, in eerste instantie juist bij de veelvuldig gefotografeerde elite. Zoals Susan Sontag opmerkt: 'The fear that a subject's uniqueness was leveled by being photographed was never so frequently expressed as in the 1850's, the year when photography gave the first example of how cameras could create instant fashions and durable industries ' (1978:165).

De fotografie betekende een fundamentele verandering in de verhouding tussen de mens en zijn werkelijkheid. Het samenspel

van allerlei technisch gereproduceerde beelden (foto's, drukwerk, posters, tekeningen, advertenties) luidde, aldus Boorstin (1982) een ware 'Graphic Revolution' in. Neil Postman schetst de draagwijdte van die omslag in de volgende bewoordingen: 'The new imagery, with photography at its forefront, did not merely function as a supplement to language, but bid to replace it as our dominant means for construing, understanding, and testing reality.... The new focus on the image undermined traditional definitions of information, of news, and to a large extent, of reality itself' (1985:74).

De fotografie had (- en heeft eigenlijk nog steeds -) iets magisch. De camera werd geëerd en gevreesd als een fetisj met speciale toverkrachten. Een populaire opvatting in de negentiende eeuw was, dat het de natuur zelf was die, via de fotocamera, de afbeeldingen schiep.

In de hoogtijdagen van het westers imperialisme was de fotografie echter ook een dankbaar hulpmiddel om de nieuw ontdekte en veroverde wildernis (inclusief haar bewoners) in beelden vast te leggen. Zoals Hayden, de leider van een van de vier grote surveys naar het Amerikaanse Westen in 1875 aan de Secretary of the Interior schreef, konden de foto-indrukken goed worden gebruikt ter 'education of the public mind'. Dáár lag de grote waarde van zijn 'photographic corps'. 'Twenty years ago hardly more than pictures existed as a general rule of the leading features of overland exploration. Mountains were represented with angles of sixty degrees inclination, covered with great glaciers and modelled upon the type of any other than Rocky Mountains.... The truthful representations of photography render such careless work so apparent that it would not be tolerated at the present day' (Hayden, geciteerd in Thomas 1978:37).

Door de camera tussen hemzelf en de wildernis te houden, was de ervaring van het binnentreden in de nieuwe ruimte kennelijk iets minder bedreigend voor de fotograaf. 'Faced with the awesome spread and alienness of a newly settled continent, people wielded cameras as a way of taking possession of the places they visited', schrijft Sontag (1978:65). Van deze dwangmatigheid om de Nieuwe Wereld als het ware fotografisch te 'veroveren', waren de Indianen het eerste slachtoffer. Sontag vat de desastreuze invloed als volgt samen:

After the opening of the West in 1869 by the completion of the transcontinental railroad came the colonization through photography. The case of the American Indians is the most brutal. Discreet, serious amateurs like Vroman had been operating since the end of the Civil War. They were the vanguard of an army of tourists who arrived by the end of the century, eager for 'a good shot' of Indian life. The tourists invaded the Indians' privacy, photographing holy objects and the sacred dances and places, if necessary paying the Indians to pose and getting them to revise their ceremonies to provide photogenic material (ibid. 64).

De expeditie-fotografen, wetenschappers en landschapsonderzoekers ('topographical engineers') zetten de weg uit waarlangs later, behalve de toeristen, ook de missionarissen en andere min of meer permanente kolonisten zullen volgen.

De specifieke bedoeling van de etnologische expedities was, aldus John Wesley Powell, het hoofd van het American Bureau of Ethnology in zijn eerste jaarlijkse rapport (1881): het inwinnen van informatie die praktisch bruikbaar zou zijn voor het besturen van de Indianen. In zijn ogen zou er speciale aandacht moeten worden geschonken aan 'the progress made by the Indians toward civilization, and the causes and

remedies for the inevitable conflict that arises from the spread of civilization over a region previously inhabited by savages'.

De Amerikaanse etnologie komt eigenlijk pas goed op gang op het moment dat de Indianen definitief verslagen zijn. Zoals Lyman (1982) het beschrijft, was de camera 'die nooit loog' het ideale instrument voor de etnografen. Ze trokken er in verre expedities op uit om visuele documenten te maken van het Indiaanse leven dat in hun ogen gedoemd was te verdwijnen.

Ondanks de enthousiaste inzet waren er echter tal van moeilijkheden voor de Indianen-fotografen: ze werden er door hun camera-'objecten' van verdacht ziekten te veroorzaken, de 'ziel' vast te leggen in de zwarte doos of met behulp van de zon een vorm van 'zwarte magie' te bedrijven. (Het is overigens opvallend hoezeer de verslagleggers van de ontmoetingen tussen fotografen en Indianen zich bij gebrek aan andere metaforen uitdrukken in woorden met typisch westerse connotaties!) Maar er was ook een meer aardse weerstand tegen fotografen: de expedities hadden vaak als heimelijke bijbedoeling om informatie in te winnen ten behoeve van het War Department (waar trouwens ook de 'Indian Affairs' waren ondergebracht).

Men mag echter uit het aantal meldingen van weerzin van Indianen tegen fotografen ook niet afleiden dat zij zich allemaal tegen de beeldregistratie zouden verzetten. Webb en Weinstein beweren, dat juist de verklaringen van de vroegste fotografen erop lijken te wijzen dat zij werden ontvangen in een vriendelijke en coöperatieve sfeer:

When it is considered that contacts with white men among the Plains and Western Indians were sparse at the time, Indian reserve and suspicion under such conditions would have been altogether understandable. Consider as well the impact of a photographic process that was explained

as something that manipulated the sun to produce an image of a living person, an image that when looked at neither spoke nor moved. Such an explanation came very close to challenging deeply held Indian beliefs about the ultimate nature of the sun. It is most remarkable that, in spite of such apprehensions, this 'white man's magic' was initially accepted by many Indians (Webb en Weinstein 1973:10).

Veel van de Indianen-delegaties naar Washington stonden er ook op om te worden gefotografeerd. Als er geen ruimte was voor een bezoek aan een officiële portret-fotograaf, dan hadden ze het idee dat hun delegatie niet echt serieus werd genomen. Sommige Indiaanse leiders die in contact kwamen met de Amerikaanse overheid, zoals Crazy Horse bijvoorbeeld, wilden echter juist pertinent niet op de gevoelige plaat worden vastgelegd. Zoals ook in ons verslag van de geschiedenis van de Indianen-fotografie naar voren komt, was de reactie van Indianen - zeker in de begindagen - niet bepaald zo eenduidig als Webb en Weinstein suggereren.

Uit de literatuur krijg je niet bepaald de indruk dat de Hopi's echt enthousiast hebben gereageerd op de blootstelling aan de fotografie. De foto's van iemand als Vroman, waarvan je kan zien dat de geportretteerden ontspannen, en soms vriendelijk lachend, de camera inkijken, lijken eigenlijk eerder de uitzondering die de regel bevestigt. De staat van dienst van de fotografie op de Hopi's is echter voor het grootste deel weinig florissant. Er waren fotografen als Frederick Monsen, die in het geniep (van onder zijn jas) foto's maakte, of mensen als George Wherton James en Heinrich Voth die - met al hun opzichtige apparatuur, en ondanks verbodsbepalingen - in de heilige kiva's afdaalden om met unieke opnamen van ceremonies weer naar boven te klimmen. Laatstgenoemde roofde zelfs een aantal heilige voorwerpen weg om ze ten toon te stellen in het Field Museum of Anthropology

in Chicago. Het behoeft geen verwondering te wekken dat de Hopi's eerst in 1902 de fotografen alleen binnen een afgebakend terrein lieten fotograferen en in 1915 zelfs het fotograferen van ceremonies totaal verboden. (De eerlijkheid gebiedt echter te zeggen dat een bijkomende reden voor dit verbod was gelegen in de angst dat foto's als bewijsmateriaal zouden kunnen worden gebruikt om aan te tonen dat de 'heidense' Hopi-ceremonies, tegen de uitdrukkelijke zin van de regering in Washington in, toch gewoon doorgang vonden.)

De Navajo's kregen relatief weinig met fotografie te maken. De paar verslagen die ons bekend zijn, wijzen er op dat ook zij zowel reacties van verwondering als van openlijke weerstand aan de dag legden. Er is bijvoorbeeld het verhaal van een Navajo-leider die aarzelde om afstand te doen van zijn beeltenis uit vrees dat andere, vijandelijke personen er macht over zouden kunnen uitoefenen. En iemand als Edward Curtis moest de meest geheimzinnige toeren uithalen om de heilige Yebechai-dans op film vast te kunnen leggen.

Naarmate de kolonisatie vorderde gingen beroepsfotografen er steeds meer toe over om te reconstrueren wat er - in hun ogen - nog van de Indiaanse cultuur over was. Veilig opgeborgen in reservaten leverden de eens zo vijandige 'wilden' goed materiaal voor romantische, vaak volledig gestileerde portretten. De 'pictorialisten' van rond de eeuwwisseling wilden de kijker mee terug nemen naar een verdwenen wereld. De beroemdste onder hen is ongetwijfeld de net genoemde Curtis, die zijn modellen met pruiken tooide en elk teken van westerse invloed van zijn foto's weg-retoucheerde. Christopher Lyman wijst op de 'interne logica' in het etnocentrische beeld van wat nu werkelijk 'de' Indiaanse cultuur uitmaakte. Deze logica hanteerde de volgende cirkelredenering:

Indians had changed since contact with Whites because of something - apparently due to innate White superiority - that made them acculturate or accept aspects of White culture.

To the extent that they acculturated, Indians lost that vague quality of 'indianness', in effect became less 'Indian'.

Thus when Indians changed, they were no longer Indians, and the fallacy that Indian culture did not change remained sacrosanct (Lyman 1982:50).

Volgens Lyman kwam uit deze vorm van redeneren het concept van de 'ethnographic present' voort; het idee dat men Indianen kon bestuderen in de context van een tijd dat hun etniciteit nog voor het laatst in een pure vorm bestond.

Toch veranderen langzaam maar zeker de nuances in de stereotypen over de Noordamerikaanse Indianen. De fotografe Laura Gilpin wil de werkelijkheid bijvoorbeeld geen geweld aan doen door kunstmatig in haar foto-negatieven in te grijpen, maar beperkt zich ertoe de camera alleen op die aspecten te richten die zij beschouwt als 'authentiek' Indiaans. 'The Vanishing Race' van Curtis wordt bij haar 'The Enduring Navaho'.

Als Sol Worth en John Adair eind jaren zestig in het kader van een onderzoeksproject de Navajo's van Pine Springs bezoeken en een aantal van hen leren met een camera om te gaan, dan merken ze dat er van hun kant grote schroom bestaat om heilige ceremonies en (de eigendommen van) niet-verwanten op beeld vast te leggen. Het filmisch beeld, dat zij met behulp van de camera-techniek creëren, maakt de twee onderzoekers duidelijk dat ook film (en fotografie) een 'taal'-vorm zijn die zich laat richten door de specifieke tradities, normen en waarden van de betrokken cultuur.

Tenslotte, wat waren de overeenkomsten tussen de receptie van de fotografie onder westerlingen en die onder Indianen? Zoals we zagen, gaf de fotografie in het Westen onder grote groepen van de bevolking aanleiding tot zowel enthousiaste als zeer terughoudende reacties. De Indianen verkeerden echter, vis-à-vis de fotografen, in een principieel andere positie. Zij waren bij voorbaat, en eigenlijk zonder echte keuze, puur object. De modernistische negentiende-eeuwse Europeaan of Amerikaan kon zich eerst uitgebreid laten informeren over de werking van het fotografisch proces. De kranten stonden er vol mee en iedereen sprak erover. Hij of zij kon in ieder geval de illusie hebben dat hij deze laatste vinding in een lange rij technologische successen zelf ook 'begreep'. De meeste Indianen hadden die vrijheid van keuze meestal niet. De meeste 'wet-plates' werden door de fotograaf pas bij thuiskomst in de eigen studio tot foto's afgedrukt, en ook de meeste toeristen lieten hun Kodak-filmrolletje pas in de eigen woonplaats ontwikkelen. Wat er dus met de 'geroofde beelden' verder gebeurde, en hoe zij in vele gevallen ook tegen hen werden gebruikt, in machtscentra op duizenden kilometers afstand, bleef de meeste Indianen onbekend.

We hebben de vraag van wat de diepere implicaties van de verhouding Subject (Fotograaf) - puur Object (Indiaan) in de koloniale context zijn, niet al te zeer tot onderwerp van deze scriptie willen maken, maar veeleer hebben we een verkenning willen doen van de zeer heterogene reacties waartoe de confrontatie tussen fotografen en Indianen aanleiding gaf.

Een Amerikaanse schrijver en fotograaf, die in zijn leven enorme afstanden te voet door de Southwest heeft gereisd, vat de gevolgen van de fotografie als volgt samen:

[The Indians] believed that the photograph was taken not only of them, but from them; and that, with enough prints, they would wate away to nothingness. Also, beginning so long ago, I photographed many customs, types, and monuments which no longer exist, and I carry more than one scar in memory of what the old Dallmeyer and I have together seen and saved (Charles Lummis 1938:ix).

In al haar mysterie en beeldend vermogen komt die vaststelling misschien nog het dichtst bij die merkwaardige particuliere angst van de negentiende-eeuwse Europeaan Balzac, die als volgt door Nadar is opgetekend:

Man never having been able to create, that is to say make something material from an apparition, from something impalpable, or to make from nothing, an object -each Daguerrian operation was therefore going to lay hold of, detach and use up one of the layers of the body on which it focused (Nadar, geciteerd in Sharf 1976:122).



Possibly Gavarni and Silvy: Balzac, c. 1848, Daguerreotype.

Bibliografie

Adair, John and Sol Worth

- 1970 "Navajo Filmmakers." American Anthropologist,
vol. 72: 9-33
- 1972 Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication
and Anthropology. Bloomington: Indiana University Press.

Bell, William A. and M.B. Cantab

- 1869 New Tracks in North America, vol. 1. London:
Chapman and Hall.

Benjamin, Walter

- 1985 "Kleine geschiedenis van de fotografie." In Het
kunstwerk in het tijdperk van zijn technische
reproduceerbaarheid. Nijmegen: SUN. (1936).
[Vertaling door Henk Hoeks van: Das Kunstwerk im
Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit:
drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt am Main:
Suhrkamp, 1973.]

Berkhofer, Robert

- 1979 The White Man's Indian: Images of the American Indian
from Columbus to the Present. New York: Vintage Books.

Boeckel, Jan van en Ceciel Verhey

- 1986 De een zijn brood is de ander zijn ziel. Onderzoeksontwerp.
Doctoraal programma antropologie. Sept. 1986.
Ongepubliceerd.

Boorstin, Daniel

- 1982 The Image: A Guide to Pseudo-events in America.
New York: Atheneum. (1961).

Brandon, William

- 1961 The American Heritage Book of Indians, edited by
Alvin M. Josephy. New York: Simon & Schuster.

Cobb, Josephine

- 1958 "Alexander Gardner." Image, vol. 7, no. 6; 124-136.

Cohen, Hennig and J.W. Ward (eds.)

- 1964 The Indian and the White Man. Garden City, N.Y.:
Anchor Books.

Coke, Van Deren

- 1979 Photography in New Mexico: From the Daguerreotype
to the Present. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Curtis, Edward S.

- 1907 - The North American Indian. Cambridge: Cambridge
1930 University Press, 20 vols.

Drinnon, Richard

- 1980 Facing West: The Metaphysics of Indian-Hating and
Empire-Building. New York: Meridian.

Fleming, Paula Richardson and Judith Luskey

- 1986 The North American Indians In Early Photography.
New York: Harper and Row.

Forrest, Earle R.

- 1970 With a Camera in Old Navajo Land. Norman:
University of Oklahoma Press.

Fowler, Don D.

- 1972 In a Sacred Manner We Live: Photographs of the North
American Indian by Edward S. Curtis. New York:
Weathervane Books.

Friar, Ralph E. and Natasha A. Friar

- 1972 The Only Good Indian...: The Hollywood Gospel.
New York: Drama Book Specialists.

Gidley, Mick

- 1981 Kopet: A Documentary Narrative of Chief Joseph's
Last Years. Chicago: Contemporary Books.

Gilpin, Laura

- 1975 The Enduring Navajo. Austin: University of Texas Press.

Gossett, Thomas F.

- 1965 Race: The History of an Idea in America. New York:
Schocken Books.

Graybill, Florence Curtis and Victor Boesen

- 1979 Edward Sheriff Curtis: Beelden van een verdwijnend ras.
Amsterdam: Meulenhoff. [Vertaling door Ochrid Hogen
Esch van: Visions of a Vanishing Race. New York:
Thomas Y. Crowell Co., 1976]

Heski, Thomas M.

- 1978 Icastinyanka Cikala Hanzi: The Little Shadow Catcher,
D.F. Barry, Celebrated Photographer of Famous Indians.
Seattle: Superior Publishing Company.

Hinsley, Curtis

- 1983 "Ethnographic Charisma and Scientific Routine: Cushing
and Fewkes in the American Southwest, 1879-1893."
Observers Observed: Essays on Ethnographic Fieldwork,
edited by George W. Stocking, Jr., History of
Anthropology, vol. 1. Madison: University of Wisconsin
Press: 53-69.

James, George Wharton

- 1902 "The Snake Dance of the Hopis." Camera Craft 6, no. 1: 3-10.
- 1906 "The Study of Indian Faces." Camera Craft 8, no. 1.
- 1919 The Indians of the Painted Desert. Boston: Little, Brown & Co.

Kammer, Jerry

- 1980 The Second Long Walk: The Navajo-Hopi Land Dispute. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Lawrence, D.H.

- 1950 Mornings in Mexico. London: William Heinemann (1927).
- 1961 Phoenix, The Posthumous Papers of D.H. Lawrence. London: William Heinemann (1936).

Leahy, James

- 1977 "Notes on the Navajo Films." Film Forum, 1,2.

Lummis, Charles F.

- 1893 The Land of Poco Tiempo. New York: Scribners & Sons.
- 1925 Mesa, Canon and Pueblo. New York: The Century Company.
- 1938 Some Strange Corners of our Country: The Wonderland of the Southwest. New York: The Century Company.
- 1968 Bullying the Hopi. Prescott, Ariz.: Prescott College Press.

Lyman, Christopher M.

- 1982 The Vanishing Race and Other Illusions: Photographs of Indians by Edward S. Curtis. New York: Pantheon Books.

Mahood, Ruth I.

- 1961 "Discovery of the Lost Vroman Plates." In Photographer of the Southwest: Adam Clark Vroman, 1856-1916, edited by Ruth I. Mahood. New York: Bonanza Books: 21-26.

Matthiessen, Peter

- 1983 In the Spirit of Crazy Horse. New York: The Viking Press.
- 1984 Indian Country. New York: The Viking Press.

McLuhan, T.C.

- 1973 Touch the Earth: A Self-Portrait of Indian Existence. London: Abacus.

- 1985 Dream Tracks: The Railroad and the American Indian, 1890-1930. New York: Harry N. Abrams.
- Meyer, Carolyn
- 1976 Amish People: Plain Living in a Complex World. New York: Atheneum.
- Mead, Margaret
- 1975 "Reviews and Discussion: Through Navajo Eyes: An Exploration of Film Communication and Anthropology." Studies in the Anthropology of Visual Communication, vol. 2, no. 2, 1975: 122-124.
- Momaday, N. Scott
- 1982 "Introduction" to American Indian Photographic Images, 1868-1931. (Preface by Roland W. Force). New York: Museum of the American Indian.
- Monsen, Frederic
- 1906 "The Destruction of Our Indians: What Civilization is Doing to Extinguish an Ancient and Highly Intelligent Race by Taking away its Arts, Industries and Religion." Craftsman, vol. XI, Oct. 1906-March 1907: 683-691.
- Newhall, Beaumont
- 1961 "Introduction" to Photographer of the Southwest: Adam Clark Vroman, 1856-1916, edited by Ruth I. Mahood. New York: Bonanza Books: 9-20.
- 1976 The Daguerreotype in America. New York: Dover Publications.
- Oktenberg, Adrian
- 1986 "A Vanishing World Review of Laura Gilpin: An Enduring Grace, by Martha A. Sandweiss." The Women's Review of Books, vol. IV, no. 3: 13.
- Page, Jack
- 1983 "Return of the Kachinas: Hopi leaders press their claims to recover sacred tribal objects locked away in America's museums." Science 83, March 1983: 58-63.
- Postman, Neil
- 1985 Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business. New York: The Viking Press.
- Powell, John Wesley
- 1881 First Annual Report of the Bureau of Ethnology. Washington D.C.: Government Printing Office.

Powell, Lawrence Clark

- 1958 "Photographer of the Southwest." Westways,
no. 8, part 1, Aug. 1958: 13.

Qoyawayma, Polingaysi

- 1964 No Turning Back: A Hopi Woman's Struggle to Live
in Two Worlds. Albuquerque: University of
New Mexico Press.

Rudisill, Richard

- 1971 Mirror Image: Influence of the Daguerreotype on
American Society. Albuquerque: University of
New Mexico Press.

Sandweiss, Martha A.

- 1986 Laura Gilpin: An Enduring Grace. Fort Worth, Texas:
Amon Carter Museum.

Scharf, Aaron

- 1976 Pioneers of Photography. New York: Harry N. Abrams.

Scherer, Joanna Cohan

- 1973 Indians, The Great Photographs That Reveal North
American Indian Life, 1847-1929. New York:
Crown Publishers.

- 1975 "You Can't Believe Your Eyes: Inaccuracies in
Photographs of North American Indians." Studies in
the Anthropology of Visual Communication, vol. 2,
no. 2: 67-79.

Scully, Vincent

- 1975 Pueblo: Mountain, Village, Dance.
New York: The Viking Press.

Seattle Times

- 1904 "A Seattle Man's Triumph." May 22, 1904.

Sekula, Allan

- 1982 "On the Invention of Photographic Meaning." Thinking
Photography, edited by Victor Burgin. London:
MacMillan Publishers: 84-109.

Sklar, Robert

- 1975 Movie-Made America: A Social History of American Movies.
New York: Random House.

Smith, Edward Lucy

- 1975 The Invented Eye: Master Pieces of Photography, 1839-1914. N.P.

Sontag, Susan

- 1978 On Photography. New York: Farrar, Straus and Giroux. (1973)

Thomas, Alan

- 1978 The Expanding Eye: Photography and the Nineteenth Century Mind. London: Croom Helm.

Thompson, Laura

- 1950 Culture in Crisis: A study of the Hopi Indians. New York: Harper & Row.

Voth, H.R.

- 1903 The Oraibi Summer Snake Ceremony. Anthropological Series, vol. III, no. 4. Chicago: Field Columbian Museum, Publication no. 83.
- 1905 The Traditions of the Hopi. Anthropological Series, vol. VIII. Chicago: Field Columbian Museum.
- 1912a The Oraibi Marau Ceremony. Anthropological Series, vol. XI, no. 1. Chicago: Field Museum of Natural History, Publication 156.
- 1912b Brief Miscellaneous Hopi Papers. Anthropological Series, vol. XI, no. 2. Chicago: Field Museum of Natural History, Publication 157.

Vroman, Adam Clark

- 1901 "Photography in the Great Southwest." Photo Era, VI Jan. 1901: 269-270.

Waters, Frank

- 1987 Book of the Hopi: The first revelation of the Hopi's historical and religious world-view of life. New York: Penguin Books. (1963)

Webb, William

- 1961 "Printing the Vroman Negatives." Photographer of the Southwest: Adam Clark Vroman, 1856-1916, edited by Ruth I. Mahood. New York: Bonanza Books: 27-29.

———, and Robert A. Weinstein

- 1973 Dwellers at the Source: Southwestern Indian Photographs of A.C. Vroman, 1895-1904. New York: Grossman Publishers.

Younger, Erin

- 1984 "Changing Images: A Century of Photography on the Hopi Reservation." In Hopi Photographers/Hopi Images, compiled by Victor Masayesva, Jr. and Erin Younger. Tucson: Sun Tracks & University of Arizona Press: 13-39.