



Carmen Santos, brasilianische Regisseurin in den 30er und 40er Jahren

MIRADA DE MUJER - Frauenblicke aus Lateinamerika

Cocina de Imágenes - Bilderküche - hieß das erste Treffen lateinamerikanischer Film- und Videomacherinnen 1987 in Mexiko. Sie wollten sich gegenseitig und ihre Arbeiten endlich einmal kennenlernen, ihre Erfahrungen und unterschiedliche Sichtweisen auf soziale, politische und kulturelle Realitäten austauschen. Die Filmemacherinnen stellten fast erstaunt fest, wie umfassend, aber auch unterschiedlich und breitgefächert das Spektrum ihrer audiovisuellen Kreativität ist.

Die Unterschiede bestehen sowohl von Land zu Land, als auch individuell, nicht nur in den Themen der Filme, sondern auch in der Wahl der filmsprachlichen Mittel. Gründe hierfür sind einerseits die höchst unterschiedlichen finanziellen Möglichkeiten und Produktionsbedingungen, aber auch verschiedene Interessen, politische und soziale Einbindung und Engagement. Zwar leben alle Filmemacherinnen in einer patriarchalisch geprägten Gesellschaft, aber jede hat eine eigene Blickweise und geht mit dieser Tatsache anders um.

Bei der Bilderküche mischten vor allem Frauen mit, die in den 70er Jahren angefangen hatten, Filme zu drehen. Seit einigen Jahren gibt es in Lateinamerika, besonders in Brasilien und Mexiko Initiativen, den Beitrag der Frauen zur Filmgeschichte zu erforschen und im zeitgenössischen Kontext zu analysieren.

Die Geschichte weiblichen Filmschaffens reicht bis in die Anfänge des lateinamerikanischen Kinos zurück. Die erste Regisseurin Lateinamerikas war wahrscheinlich Emilia Saleny, die bereits 1917 *Niña del Bosque* drehte. Allerdings stellten die Filmemacherinnen eine große Ausnahme im männlich dominierten Filmgeschäft dar und konnten kaum kontinuierlich arbeiten. Die meisten waren als Schauspielerinnen vor der Kamera tätig oder in den als typisch weiblich angesehenen Berufen der Masken- und Kostümbildnerin und des script-girls.

Auch in jenen Jahren war es keine gesellschaftliche Selbstverständlichkeit, daß Frauen führende Positionen innehatten oder gar Regie führten. Zudem war die Arbeit beim Film 'dem guten Ruf' einer Frau abträglich. Eine Reihe Regisseurinnen arbeitete mit Liebhabern und Ehemännern zusammen, was ihnen zwar ermöglichte, überhaupt tätig zu werden, sie aber oft auch als 'Anhängsel' und 'Zuarbeiterin' in den Schatten ihrer Männer verbannte. Filmemacherinnen wie Cléo de Verberena und Carmen Santos aus Brasilien, sowie Mimí Derba aus Mexiko, machten sich zunächst einen Namen als Schauspielerinnen, um mit diesem Prestige im Rücken dann auch andere Bereiche wie Produktion und Regie in die Hand zu nehmen.

1930 begann in Lateinamerika die Zeit des Tonfilms. Für die Filmemacherinnen bedeutete diese einschneidende Veränderung keine Verbesserung ihrer Arbeitsmöglichkeiten. Zwar gab es vor allem in den Ländern mit einer bedeutenden Filmindustrie (Brasilien, Argentinien und Mexiko) verstärkt Arbeitsmöglichkeiten in vielen Bereichen, aber der Aktionsradius der Frauen blieb begrenzt. Die patriarchalisch organisierte Filmindustrie ließ unabhängige weibliche Persönlichkeiten kaum zu.

Bis in die fünfziger Jahre hinein realisierten Regisseurinnen mit wenigen Ausnahmen Filme im Rahmen vorgegebener Genres, Melodramen, Komödien oder Musikfilme. Die Ausnahme hinsichtlich der Themenwahl stellte Carmen Santos mit *Inconfidencia Minera* (1948) über den ersten Versuch Brasiliens, im 18. Jahrhundert die Unabhängigkeit von Portugal zu erkämpfen, dar. Auch Matilde Landeta ging vor allem mit ihrem zweiten Spielfilm *La negra Angustias* (1949) einen anderen Weg: Sie zeigte eine Revolutionsführerin, die sich auch als Frau gegen normierte Verhaltensvorgaben durchsetzen muß und kann.

Die sechziger und die ersten Jahre der siebziger bedeuten einen äußerst wichtigen Zeitabschnitt im politischen und kulturellen Leben Lateinamerikas. In Cuba siegte die Revolution und in vielen Ländern des Kontinents fand eine starke Mobilisierung für soziale und politische Veränderungen statt (Bauernbewegungen, Guerrillakämpfe, Wahl Salvador Allendes in Chile etc.). Es gab die Hoffnung auf rasche und strukturell eingreifende Veränderungen in Gesellschaften, die von extremen Klassengegensätzen und wirtschaftlicher Ausbeutung der Mehrheit der Bevölkerung geprägt sind.

Das Neue Lateinamerikanische Kino entstand in den sechziger Jahren als Teil dieser Aufbruchsbewegung. Das Kino sollte dazu beitragen, etablierte Herrschaftsverhältnisse und die Antwort der revolutionären und sozialen Bewegungen transparent zu machen. Die meisten Filme dieser Jahre entstanden mit Ausnahme Cubas außerhalb der etablierten Filmindustrien, gegen deren verkrustete Strukturen sich die FilmemacherInnen absetzen wollten. Sie drehten auf dem billigeren und produktionstechnisch weniger aufwendigen 16 mm Format. Sie wandten sich erstmals an ein Publikum außerhalb der großen Kinosäle und fanden es vor allem in den entstehenden Filmclubs, in Gewerkschaften, Frauengruppen und Stadtteilkomitees.

Die Filmemacherinnen realisierten in diesen ersten Jahren mit wenigen Ausnahmen meist kürzere Dokumentarfilme. Sie wollten das Kino vor allem gegenüber dem US-amerikanischen Einfluß 'entkolonialisieren', 'eigene' Bilder entwickeln und unterdrückte Erfahrungen des Lebens der einfachen Bevölkerung in der Stadt und auf dem Land auf die Leinwand bringen.

Nora de Izcue, die erste peruanische Regisseurin, ging mit der Kamera ins peruanische Hochland, wo sie in *Runan Caicu* (1972) die politisch wichtigste Bewegung der Zeit, den Kampf der indianischen Bauern um eine Agrarreform und damit die Veränderung der feudalen Ausbeutungsstruktur dokumentierte. Die kolumbianische Anthropologin Martha Rodríguez zeigte in Zusammenarbeit mit ihrem Mann Jorge Silva in ihrem ersten Film *Chircales* (1966-68) das von den katastrophalen Arbeitsbedingungen geprägte Leben von Ziegeleiarbeitern. Gabriela Samper brachte in ihren Filmen *El páramo de Cumanday* (1965) und *El hombre de la sal* (1969) erstmals bäuerliche Realitäten auf die Leinwand. Die Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit des eigenen Landes führte auch zur Frage nach den kulturellen Identitäten der heterogenen Gesellschaften. Sara Gómez begann mit ihrem Film *Y tenemos sabor* (1967) die Suche nach den Wurzeln der Kultur, die mit den schwarzen Sklaven nach Cuba kam. Ungewöhnlich früh, bereits 1966, stellte die Brasilianerin Helena Solberg-Ladd, die später in den USA mit Filmen wie *Der doppelte Tag* (1975) bekannt wurde, in ihrem Film *A Entrevista* (Das Interview, 1966) die bürgerlichen Wertvorstellungen, wie sie in der Erziehung der Frauen sichtbar werden, in Frage.

Ab Mitte der siebziger Jahre veränderten sich die gesellschaftlichen Realitäten in vielen Ländern. In Chile und Argentinien kamen grausame Militärdiktaturen an die Macht und viele FilmemacherInnen mußten ins Exil gehen. Frauen traten erstmals als neues soziales Subjekt massiv in die politische und kulturelle Öffentlichkeit; sie engagierten sich wie in Argentinien in Bewegungen zur Verteidigung der Menschenrechte und sie nahmen wie in Peru und Brasilien an Landbesetzungen teil.

Gleichzeitig beeinflusste und prägte die Verarbeitung von feministischer Praxis und Theorie, wie sie in dieser Zeit in Europa und den USA entstand, die lateinamerikanische Frauenbewegung. Die Frauen setzten sich mit dem 'machismo' auseinander, kämpften um die Beteiligung an politischen Entscheidungsprozessen und um ihre eigenen Stimmen und Bilder.

Eine neue Generation von Filmemacherinnen, die zunehmend bewußt ihre Situation und Erfahrungen als Frau in die Filmarbeit integrierten, bzw. sie mit und in den Filmen reflektierten, begann zu arbeiten und sie stellten Herrschaftsstrukturen in jeder Form in Frage.

Es entstanden feministische Frauenfilmkollektive unter anderem in Venezuela (Grupo Feminista Miércoles 1975), Mexiko (Grupo Cine Mujer 1975) und Kolumbien (Grupo Cine Mujer 1978), die sich in ihren Filmen mit den Lebensbedingungen und Problemen, denen sich Frauen auf dem Land und in der Stadt täglich gegenübersehen, kritisch auseinandersetzten. Themen wie Prostitution, Hausarbeit und Abtreibung, die bis dahin tabu gewesen waren, wurden nun von den Filmemacherinnen filmisch verarbeitet.

Im gleichen Zeitraum realisierten die Brasilianerinnen Ana Carolina und Tereza Trautman ihre ersten Spielfilme, nachdem sie in den sechziger Jahren bereits Kurz- und Dokumentarfilme gedreht hatten. Mit der freizügigen Darstellung von Sexualität, verfilmt von einer Frau, stieß Tereza Trautmann auf Widerstand der staatlichen Zensurstellen. Ihr Film *Os homens que eu tive* (Die Männer, die ich hatte, 1974) kam erst 1980 unter dem veränderten Titel *Os homens e eu* (Die Männer und ich) in die Kinos. Erstmals gestanden brasilianische Filmemacherinnen ihren Protagonistinnen Freundschaft und Solidarität unter Frauen zu, wie Vera de Figueiredo in dem Film *Femenino Plural* (1975).

Viele der Regisseurinnen konnten in jenen Jahren erstmals Filme realisieren, weil staatliche Filmförderungsrichtlinien in vielen Ländern die Produktionsmöglichkeiten besonders für Kurzfilme erhöhten. Große Bedeutung hatten auch die zunehmenden Ausbildungsmöglichkeiten in den Filmschulen, wie zum Beispiel in Mexiko.

Marcela Fernández Violante, die in der ersten Generation der Filmschule CUEC ab 1964 studierte, realisierte in den siebziger Jahren mehrere lange Spielfilme. In *De todos modos Juan te llamas* (1975) verfilmte sie aus der Sicht eines jungen Mädchens eine Episode des nachrevolutionären Mexikos, den Aufstand der katholisch-konservativen Cristeros.

Aufgrund der allgemeinen sich ständig verschlechternden wirtschaftlichen Situation in den meisten lateinamerikanischen Ländern in den achtziger Jahren, organisierten sich Frauen zunehmend in Nachbarschaftsvereinigungen. Sie wurden in immer stärkerem Maße ein Kristallisationspunkt für den Kampf um menschenwürdige Lebensbedingungen und übernahmen die Hauptlast im Überlebenskampf ihrer Familien.

Maria Barea zeigte in ihrem Dokumentarfilm *Las Mujeres del Planeta* (Die Frauen von El Planeta 1981), wie sich Migrantinnen aus dem Andenhochland in Lima für den Kampf um ein Stück Land und Trinkwasser, aber auch für ihre Weiterbildung organisieren. Besonders deutlich wird hier, wie stark die Zugehörigkeit zu einer Klasse, Kultur oder Ethnie die Erfahrungen von Frauen prägen.

Wie in Peru wollten auch Filmemacherinnen aus Ekuador und Bolivien die Möglichkeiten der Medien wie Film und Video vor allem der großen Mehrheit der andinen Bevölkerung bzw. den MigrantInnen in den Städten zur Verfügung stellen. Oft in Zusammenarbeit mit Frauengruppen, Hausangestelltengewerkschaften und Stadtteilkomitees realisierten sie in erster Linie Videos zur Motivierung im Rahmen der Erwachsenenbildung.

Bei aller Unterschiedlichkeit geht es vielen Regisseurinnen um die Revision und den Versuch der Veränderung der in einer patriarchalen Kultur produzierten Darstellung von Frauen.

In den letzten zehn Jahren haben lateinamerikanische Regisseurinnen immer wieder den oft unspektakulären Alltag von Frauen und ihren Familien beobachtet und dokumentiert.

Laura Bua und Silvia Chanvillard von der argentinischen Gruppe 'Cine testimonio Mujer' drehten mit *Solas o mal acompañadas* (1988) einen Film über alleinerziehende Mütter. Die Frauen werden während der Gespräche bei ihren alltäglichen, ja langweiligen Tätigkeiten beobachtet, beim Wäscheaufhängen, dem Zusammenlegen von Kinderkleidung oder dem Pendeln zwischen Küche und Schreibmaschine.

"Männer hätten eher eine ungewöhnliche Umgebung für die Gespräche gesucht. Uns aber interessiert der Alltag. Die Verantwortung und die Stärke, die sich hinter dem einfachen Funktionieren verbirgt."

Maria Novaro aus Mexiko geht es in ihrem ersten langen Spielfilm *Lola* ebenfalls um den schwierigen Alltag einer jungen Mutter mit ihrer kleinen Tochter. Gleichzeitig versucht sie eine Entmystifizierung der überhöhten, fast heiligen Mutterrepräsentation, die eine thematische und filmästhetische Konstante des mexikanischen Kinos ist.

María Luisa Bemberg, eine der wenigen Frauen, die kontinuierlich als Spielfilmregisseurin arbeiten kann, interessiert Frauenfiguren, die Grenzen überschreiten, sich gegenüber männlich diktierten Verhaltensnormen und Machtverhältnissen private und öffentliche Lebensräume erkämpfen. Bewegen sich ihre ersten beiden Filme *Momentos* und *Señora de Nadie* ebenfalls in der häuslich-intimen Welt ihrer Protagonistinnen, so öffnet sie mit *Camila, Miss Mary* und *Yo, la peor de todas* ihren Blick für immer komplexer werdende historische und politische Zusammenhänge.

Auch andere Filmemacherinnen machten sich auf die Spurensuche nach weiblicher Geschichte. Sie entdeckten die erste lateinamerikanische Frauenbewegung wieder, die um politische Rechte wie Wahlmöglichkeit und Gleichheit vor dem Gesetz kämpfte.

In Mexiko, Argentinien und Chile trafen sich Frauen bei feministischen Kongressen, in Bolivien organisierten sich Näherinnen und Köchinnen für bessere Arbeitsbedingungen in einer anarchistischen Gewerkschaftsbewegung. Raquel Romero und Liliana de la Quintana aus Bolivien lassen in den Videos *Voces de libertad* und *Siempre viva* (1988) Zeitzeuginnen und Akteurinnen von Gewerkschaftsgeschichte zu Wort kommen.

Die Kolumbianerin Camila Loboguerrero zeichnet in ihrem Film *Maria Cano* (1990) das private und öffentliche Leben von Maria Cano, der Mitbegründerin der 'Revolutionären Sozialistischen Partei' Kolumbiens und Gewerkschaftsführerin in den 20er und 30er Jahren nach.

Tizuka Yamasaki erzählt die Geschichte der japanischen EinwanderInnen in Brasilien. Die Protagonistin in *Gajín, caminhos da libertade* (1985) entwickelt

sich im Laufe des Films von einer Frau, über die die Geschichte hinweggeht zu einem handelnden Subjekt.

Auch die jüngere Vergangenheit, das Heraustreten der Frauen in den öffentlichen Bereich seit den siebziger Jahren, wird nun dokumentiert.

1985 realisieren die Lateinamerikanerinnen in den USA Susana Muñoz und Lourdes Portillo *Las Madres*, in dem sie die Anstrengungen und Kämpfe der argentinischen Mütter der Plaza de Mayo um die Aufklärung und Bestrafung der systematischen Menschenrechtsverletzungen durch die Militärdiktatur zeigen. Die chilenischen Filmemacherinnen im Exil beschäftigen sich in ihren Arbeiten mit den Erfahrungen von Unterdrückung, Mord und Folter in Chile und dem schwierigen Neuanfang im Zufluchtsland. So Marilú Mallet in Kanada mit ihrem Film *Journal Inachevé* (Unbeendetes Tagebuch) und Angelina Vásquez in Finnland bzw. Madrid unter anderem mit *Gracias a la vida* (1980). In Chile realisieren Frauen Videos als Teil und Form des Widerstands gegen die Diktatur.

Zu Beginn der neunziger Jahre ist die Situation des lateinamerikanischen Kinos mit Ausnahme des mexikanischen Films für alle FilmemacherInnen desolat. Die allgemeine wirtschaftliche Krise, gekennzeichnet u.a. durch die Last der Auslandsverschuldung, bringt es mit sich, daß für die Kulturarbeit und besonders die kostspielige Filmarbeit kaum Ressourcen zu bekommen sind. Durch die Auflösung des staatlichen Filminstituts Embrafilme in Brasilien zum Beispiel ist die Filmproduktion fast gänzlich zum Erliegen gekommen. Die meisten Regisseurinnen arbeiten beim Fernsehen oder/und in der Werbung und viele nutzen das billigere und weniger aufwendige Video. Neben den Schwierigkeiten der Produktion ist auch weiterhin weder das Problem des Vertriebs noch der Abspielemöglichkeiten auf dem lateinamerikanischen Kontinent gelöst.

Noch immer gibt es aus Gründen der offenen und verdeckten Diskriminierung, wie sie überall in patriarchalischen Gesellschaften zu finden sind, weniger Regisseurinnen als Regisseure. Doch besonders in den letzten zwanzig Jahren haben Frauen das lateinamerikanische Kino entscheidend mitgeprägt und Veränderungen in der gesellschaftlichen Rollenzuweisung für Frauen erkämpft und auch vor allem widerspiegelt und filmisch umgesetzt.

Der 'Bilderküche' in Mexiko folgten verschiedene Initiativen, die Filmproduktion von Frauen in konzentrierter Form zu zeigen. Das jährlich stattfindende Frauenfilmfestival in Argentinien, das Treffen mexikanischer und lateinamerikanischer Filmemacherinnen, die in den USA leben, in Tijuana 1990, sind nur einige Beispiele.

Noch fehlen ausführlichere Recherchen, die auch im theoretischen Bereich neue, den Realitäten weiblicher Filmarbeit entsprechende Zeichen setzen müssen. So kann auch dieser Überblick natürlich nur ein kleines Mosaiksteinchen sein.

In diesem Heft sind die Filme nach den Nachnamen der Regisseurinnen
alphabetisch geordnet

Register der Originaltitel

ALGUNAS MUJERES, Sabrina Farji	60
ALMA PUNK, Sarah Minter	66
ANTUCA, Maria Barea	17
ARAYA, Margot Benacerraf	40
CAMILA, María Luisa Bemberg	29
CARMEN CARRASCAL, Grupo Cine Mujer, Eulalia Carrizosa	50
CUANDO UNA MUJER NO DUERME, Rebeca Chávez	44
DANZÓN, Maria Novaro	75
DE CIERTA MANERA, Sara Gomez	63
DE QUE SIRVE LA MIRADA, Gabriela Schmid	87
ESPERANZA, Graciela Sanchez	85
A GUERRA DOS MENINOS, Sandra Werneck	90
LADY MARSHALL, Maria José Alvarez	13
MAR DE ROSAS, Ana Carolina	42
LA MIRADA DE MYRIAM, Grupo Cine Mujer, Clara Riascos	51
MISS MARY, María Luisa Bemberg	33
MOMENTOS, María Luisa Bemberg	24
NO ME OLVIDES, Tatiana Gaviola	61
NO PORQUE LO DIGA FIDEL CASTRO, Graciela Sanchez	86
NUESTRA VOZ DE TIERRA, MEMORIA Y FUTURO, Martha Rodriguez	81
QUE BOM TE VER VIVA, Lúcia Murat	72
SEÑORA DE NADIE, María Luisa Bemberg	27
SUSANA, Susana Muñoz	69
TERRA PARA ROSE, Tété Moraes	67
UNO, DOS, ESO ES, Miriam Talavera	89
VOCES DE LIBERTAD, Raquel Romero	83
Y SU MAMA QUE HACE, Grupo Cine Mujer, Eulalia Carrizosa	49
YO, LA PEOR DE TODAS, María Luisa Bemberg	37
YO SOY JUANA BACALLAO, Miriam Talavera	85