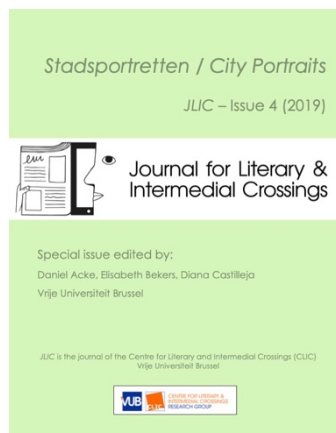




Journal for Literary and Intermedial Crossings

ISSN: 2506-8709

Journal homepage: <https://clic.research.vub.be/journal>

 Submit your article to JLIC

Screening the City: De filmregisseur als archivaris

Peter Van Goethem – Vrije Universiteit Brussel / Université Libre de Bruxelles / RITSC

Issue: 4

Published: Autumn 2019

To link this article: <https://clic.research.vub.be/volume-4-herfst-automne-fall-2019-stadsportretten-city-portraits>

To cite this article: Van Goethem, Peter. "Screening the City: De filmregisseur als archivaris." *Stadsportretten/City Portraits*, special issue of *Journal for Literary and Intermedial Crossings*, vol., 4, 2019, pp. i1-12.



BY-NC 4.0 DEED: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

This content is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license.

Screening the City

De filmregisseur als archivaris

Peter VAN GOETHEM

Brussel Gefilmde Stad

Ter gelegenheid van de 25e verjaardag van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest gaf het Koninklijk Belgisch Filmarchief Cinematek in 2014 de dvd *Brussel gefilmde stad* uit. De ruime selectie aan archieffilms op deze dvd vangt aan met de allervroegste beelden van de stad gemaakt door cameraman Alexandre Promio in 1897 in opdracht van de firma Lumière en overspant haast de hele twintigste eeuw. De selectiekeuze van de redactie had dan ook tot doel een representatief beeld te geven van de geschiedenis van Brussel doorheen de afgelopen honderd jaar. Voor de voorbereiding van deze dvd consulteerde ik als lid van de meerkoppige redactie, gedurende twee jaar, het filmdepot van de Cinematek te Elsene. Daar heb ik het gros van archieffilms over Brussel gevisioneerd. Niet al het archiefmateriaal is gerestaureerd of raadpleegbaar, maar het reeds ontsloten en beschreven Brussels filmisch geheugen bevat 1.268 hoofdzakelijk non-fictionele films die inhoudelijk direct of indirect met Brussel te maken hebben. Naast avant-garde experimenten (8 films), gefilmd spektakel (8 films), reclamefilms (11 films) en amateuropnames (20 films), gaat het hierbij vooral om reportages (135 films) en journalistieke producties (531 films), onderwijs- (65 films), propaganda- (86 films), documentaire- (288 films) en opdrachtfilms van overheidsdiensten en bedrijven die informatie of inzicht verschaffen in de betreffende diensten of producten (116 films). De overgrote meerderheid van deze audiovisuele producties werd gerealiseerd in de periode dat de moderniteit van Brussel hoogtij vierde, van de jaren twintig tot en met de jaren zeventig van de twintigste eeuw.

Om zich van die ontwikkeling van het Brusselse stadslandschap een voorstelling te vormen, maakte ik voor de dvd, samen met de redactie, een uiteindelijke selectie van 21 archieffilms waaronder films van bekende Belgische amateur- en professionele documentairemakers zoals Jean Harlez (1924) en Charles Dekeukeleire (1905-1971). De diverse filmmakers hebben het stadslandschap van Brussel vaak geportretteerd. Hun films bieden een blik op een periode van grote veranderingen, vanaf het ontstaan van Brussel als moderne grootstad aan het einde van de negentiende eeuw tot internationale metropool. De selectie en indeling van het archiefmateriaal gebeurde volgens drie sociaal-politieke brede tendensen die de transitie en transformatie van Brussel in de greep van de snelle twintigste eeuw weergeven: modernisering, internationalisering en Europeanisering. Elk van deze fases zijn bepalend voor het stedelijke, politieke en sociale weefsel van Brussel en maken van Brussel de metropool die we vandaag kennen. De dvd legt een verband tussen deze fases aan de hand van films die historische feiten en actuele sociale verschijnselen zoals de fragmentering van de stad, de vervreemding bij haar bewoners en bezoekers, de opkomst en ondergang van het vooruitgangsoptimisme zichtbaar maken.¹

In een tweede fase ging ik als onderzoeker-filmregisseur de uitdaging aan om uit dezelfde audiovisuele database van en over Brussel, archiefmateriaal te selecteren en te hergebruiken om haar geschiedenis artistiek te herinterpreteren in de found footage film *Night has come* (2018).

Als redacteur/archivaris voor de dvd *Brussel gefilmde stad* maakte ik een selectie die het Brussels verleden zowel historisch als esthetisch illustreert. Als onderzoeker en filmmaker van de film *Night Has Come* maakte ik gebruik van found footage beeldtechnieken zoals herhaling, flashback, voice over en samplen, met het doel de oorspronkelijke betekenis te verlaten en nieuwe

¹ Voor meer informatie over de filmische representatie van Brussel doorheen de twintigste eeuw zie: Van Goethem 2018 en de dvd *Brussel Gefilmde Stad* (Cinamatek Brussel 2018).

betekenissen te genereren gebaseerd op een zelfgeschreven script. Bij de selectie van films voor de dvd stelde ik me eerder terughoudend op door dienstbaar te zijn aan het historische materiaal over de stad Brussel zelf en het naar historische waarde en kennis te representeren. Voor de film werd het Brusselse bronnenmateriaal aan een ondervraging onderworpen door het filmmateriaal af te stoffen, of zoals een archeoloog langzaam uit te graven, van ballast te ontdoen en zoekend en tastend proberen te achterhalen welke mogelijke en verborgen betekenissen de beelden buiten hun historische context nog bevatten of kunnen oproepen.

In deze bijdrage zal ik deze twee rollen met elkaar in verband brengen als twee schijnbaar tegengestelde maar sterk met elkaar verbonden vormen van omgang met het historische filmbronnen. Tegelijkertijd laat het mij toe een reflectie te beiden op de functie van het archief en het (culturele) geheugen.

Found footage

De gemene deler van found footage films bestaat uit het hergebruiken en het in een nieuwe context plaatsen van bestaand audiovisueel materiaal². Hierdoor onderscheidt het found footage filmgenre zich van andere audiovisuele genres zoals documentaire en journalistiek die gebruik maken van bestaande beelden als een vorm van bewijsvoering of ter illustratie. Hier hangt de objectiviteit en de waarheid van het verhaal van de oorspronkelijke context doorgaans af van de beelden.

² Doorheen de filmgeschiedenis kent het hergebruiken en bewerken van bestaande beelden en geluiden zeer verschillende artistieke interpretaties: van surrealistische experimentele korte films zoals *Rose Hobart* (Joseph Cornell, 1936) tot films zoals *Lyrisch nitraat* (Peter Delpout, 1991) en *Decasia* (Bill Morrison, 2001) die de schoonheid van het vervallen archiefmateriaal verbeelden. Aan de andere kant bieden mediamakers zoals Jayne Loader, Kevin en Pierce Rafferty (*Atomic café*, 1982), Craig Baldwin (*Tribulation 99*, 1992) en Johan Grimonprez (*Dial H-I-S-T-O-R-Y*, 1997) in hun op mediabeelden gebaseerde films, kritisch weerstand tegen de beeldvoering van de dominante communicatiemedia. Een andere aanpak vinden we terug in films zoals *Dead Men Don't Wear Plaid* (Carl Reiner, 1982) die opgebouwd zijn uit fragmenten van fictiefilms. Tenslotte gebruiken films zoals *Free fall* (Péter Forgács, 1996), *The Maelstrom: A Family Chronicle* (Péter Forgács, 1997), *Capturing the Friedmans* (Andrew Jarecki, 2003) en *The Windmill Movie* (Alexander Olch, 2008) amateurfilms om het verleden tastbaar te maken door het (na)vertellen van levensverhalen.

Als genre raakt de found footage film aan de essentie van een veel bredere – en op het eerste gezicht niet gerelateerde – praktijk van filmarchivering (Fossatti 178). Daarin staat het verzamelen, bewaren en presenteren van filmerfgoed centraal, vaak met als doel de films te restaureren en ze naar nieuwe media zoals digitale dragers te kopiëren om ze geschikt te maken voor vertoning. Filmarchivering gaat ook over het tonen van films in een nieuwe context. Projecties van archieffilms gebeuren in bioscopen, in musea of andere openbare ruimtes. Ook via tv-uitzendingen, dvd's, online platforms en mobiele schermtoestellen wordt het filmisch erfgoed ontsloten, levend gehouden en geactiveerd. Los van de verschillende wijzen waarop een filmarchief zijn collectie tot leven brengt en op een eigentijdse manier presenteert, blijft het trouw aan het origineel, zowel vanuit historisch als vanuit esthetisch oogpunt. Maar hoe trouw een filmarchivaris ook probeert te zijn, de restauratie en de digitale presentatie van filmerfgoed impliceert steeds een decontextualisering. Wanneer een kopie van een archieffilm geprojecteerd wordt met een ander technologisch apparaat dan het originele en in een andere tijd, fungeert de film niet meer als rechtstreekse bron. De materialiteit van het filmdocument, het feit dat het gaat om een bepaalde manier van vastleggen of afbeelden maakt volgens Marie-Anne Chabin daarenboven dat archieven een vertekend beeld van de werkelijkheid laten zien en dat is onvermijdelijk (De Jong 13). De praktijk van de filmregisseur en de filmarchivaris in het selecteren en opnieuw representeren van audiovisueel archiefmateriaal, raakt elkaar doordat ze het archiefmateriaal in zekere zin decontextualiseren.

Raymond Devauxs familiefilms

Tijdens het visioneren van het Brusselse archiefmateriaal van de Cinematek, eisten de familiefilms van de amateurfilmer Raymond Devaux een belangrijke rol op. Hoewel ze tot de filmcanon van

Brussel behoren, vielen Devauxs familiefilms buiten de kerncollectie en uiteindelijke selectie voor de dvd *Brussel gefilmde stad* omdat hun audiovisuele stempel slechts een voetnoot is in het verleden van Brussel. Devauxs films tonen beelden uit het privéleven van een doorsnee burgerfamilie: gezinsuitstappen, familiefeesten, communiefeesten en bruiloften. Het zijn alledaagse gebeurtenissen die door de camera als persoonlijke herinneringen werden vastgelegd. Ze representeren een privégeschiedenis eerder dan dat ze representatief zijn in de constructie van de publieke geschiedenis van Brussel. Door hun herkenbaarheid trekken Devauxs films het verleden over het heden heen. Ze zijn tijdloos en universeel. Bijna ieder van ons herkent er zich in en kan zich identificeren met de hoofdpersonages. Alsof de beelden representaties zijn van een soort leven waar we allemaal deelgenoot van zijn.³ Dit komt ook omdat de films de waarheidsillusie instandhouden, omdat we als kijker het verleden in deze beelden willen geloven en de authenticiteit ervan willen accepteren.

Als onderzoeker-archivaris stootte ik in dit dvd-project op een grens die door het opzet van het project werd bepaald. De doelstelling om een voorstelling te maken van de ontwikkeling van het Brusselse stadslandschap doorheen de twintigste eeuw, die de kennis en het begrip van het verleden bij de kijker bevordert en verdiept, ging voorbij aan de persoonlijke kenmerken en visies van individuele films zoals Devauxs familieopnames. Aangezien zijn films niet tot de kerncollectie van de dvd behoorden en het geselecteerde historische archiefmateriaal voor de dvd een momentopname in tijd is die vooral de keuze van de archiefvormer reflecteert, vormden Devauxs familieopnames een uitdaging voor de archiveringspraktijk van het filmarchief betreffende de

³ De Hongaarse filmmaker Péter Forgács, die veelvuldig gebruik maakt van *home movies*, bekende eens dat hij na elk project het gevoel had dat de amateurfilmmakers hun herinneringen even met hem gedeeld hadden: “Dit soort familiefilmpjes is bij mijn weten de beste manier om in het verleden te kruipen”, aldus Forgács en hij voegde daaraan toe: “Stel je voor dat er filmpjes uit de zeventiende eeuw zouden bestaan!” (Van Gelder).

omgang met haar filmcollectie over Brussel. Een centrale vraag aan het filmarchief betreft de omgang met haar geheugen. Als archieven het geheugen van een samenleving zijn om wiens geheugen gaat het dan eigenlijk? (De Jong 13-14) Het archief kan het audiovisueel geheugen van Brussel levend houden of activeren. Maar het filmarchief kan geheugenverlies ook in de hand werken door het te verzegelen waardoor het filmmateriaal geen kans krijgt herinnerd te worden. Het werpt de vraag op of iets historische waarde heeft en daarom gearchiveerd wordt of krijgt iets pas waarde net omdat het gearchiveerd wordt? Dit betekent dat de kracht van de herinnering aan een stad zoals Brussel in het filmarchief zelf verzegeld ligt en het filmarchief een belangrijke rol speelt in het faciliteren van dit herinneringsproces.

Als filmmaker kon ik in mijn artistiek onderzoek de grenzen van het filmisch verleden van Brussel aftasten en naar een alternatieve ontsluiting zoeken van het Brusselse archiefmateriaal. Hierbij ben ik vertrokken vanuit het idee dat het filmisch verleden altijd een verleden is waarop persoonlijke en historische tijd samenkomen en waar ‘persoonlijke, sociale en politieke contexten elkaar raken en de betekenis van het verleden mee bepalen’ (Rosenstone 1995: 64). Zoals de praktijk van de filmarchivaris me als filmmaker heeft uitgedaagd in de zoektocht naar archieffilms waar de traditionele archiefpraktijk vaak op haar grenzen stuit, daagde de filmmaker op zijn beurt de filmarchivaris uit door de institutionele rol van archieven bij het bewaren, ontsluiten en beschrijven van de filmgeschiedenis te bevragen.

De archieffilms over Brussel in Cinematek zijn een bron van kennis over het verleden. De toegevoegde waarde van Devauxs films als historische bronnen in mijn film ligt echter niet in hun bewijswaarde van historische gebeurtenissen, maar in hun geheugenwaarde. Door het dagelijkse leven te inventariseren, leggen Devauxs films de herinnering aan het dagelijkse leven vast en transformeren ze herinneringen in persoonlijke feiten. De familiefilms vormen hierdoor een

uitdaging op wat Paula Amad de positivistische archiveringsimpuls noemt. In haar boek *Counter-Archive: Film, the Everyday, and Albert Kahn's Archives de la Planète* (Amad 2010) interpreteert ze het ontstaan van de cinematografie als een uitdaging voor het op tekst gebaseerde archief in haar streven naar orde, samenhang en objectiviteit. Op film kon het heden bewaard worden voor later ten behoeve van de wetenschap of van het onderwijs: “Zoals de Franse bankier Albert Kahn die wereldwijd opnamen liet maken voor zijn ‘archief van de planeet’. En vaders die de camera gebruikten om hun gezinnen vast te leggen.” (Aasman 49)

Amad beschrijft hoe deze hoeveelheid aan beeldinformatie de (on)mogelijkheid met zich meebrengt daarin nog orde te scheppen. Fragmentatie, onvoorspelbaarheid en onoverzichtelijkheid worden noodzakelijkerwijs geaccepteerde kenmerken van het archief. Deze counter-archivalische kenmerken hebben bij het archiveren niet meteen een ‘utilitaristisch of bewijzend doel, maar bestaan slechts om te worden vergeten, door hun focus op het incidentele, het dagelijkse, de niet-essentiële informatie’ (Horak). Voor Amad staat het counter-archief waar de familiefilms van Devaux toe behoren niet buiten de inventaris, maar ze kunnen wel een alternatieve ontsluiting van het archief bevorderen. Ze bieden een ander perspectief op het fenomeen geheugen en de constructie van de geschiedenis in de opvatting dat een historische gebeurtenis vanuit meerdere invalshoeken bekeken kan worden.

Night has come

De film *Night has come* maakt gebruik van het amateurmateriaal van Devaux, afgewisseld met footage van historische gebeurtenissen van Brussel. Vanuit de verbeelde historische werkelijkheid van de stad, plaatst de film de geselecteerde archiefbeelden in een nieuw fictief verhaal op basis van een zelfgeschreven filmscript. De fragmenten over Brussel werden allereerst

gedecontextualiseerd: ze zijn losgezongen van hun oorspronkelijke bron, maar ook losgezongen uit hun tijd en specifieke historische esthetiek. Tegelijkertijd blijven in de beelden de herinnering aan het bronnenmateriaal zichtbaar. De toeschouwer pendelt tussen kennis van de bron en het nieuwe gebruik, het nieuwe verhaal.

Night has come vertrekt van de persoonlijke zoektocht van een fictief hoofdpersoonage naar zichzelf en naar zijn verleden. Dit hoofdpersoonage is een anonieme oude man die als patiënt verblijft in een sanatorium op een niet nader te bepalen plaats. Hij lijdt aan een vorm van amnesie als gevolg van een virus. Meer en meer mensen worden besmet en de *Night* dreigt, een dystopische periode voor de mensheid waarin collectieve amnesie heerst en het verleden afbrokkelt door het onvermogen van de mensen om nog herinneringen te kunnen produceren.

De overheid grijpt in en wetenschappers worden belast met de taak om een behandeling te ontwikkelen tegen het virus. De behandeling door middel van vaccinatie is aanvankelijk succesvol en lijkt het perfecte antidotum. Geleidelijk aan echter, komen er meer en meer mensen in opstand en verzetten zich tegen de behandeling en de vaccinatie. Men begint de echtheid van de eigen herinneringen in twijfel te trekken, terwijl men zich steeds meer bewust wordt van een andere waarheid. Een waarheid waarin de *Night* een fictieve constructie is om angst en paniek te zaaien voor een potentieel gevaar. Een waarheid waarbij het virus door een niet meteen zichtbare en herkenbare overheid gedoogd wordt en de behandeling een manier is om de mensen te manipuleren door artificiële herinneringen in te planten van een realiteit die de overheid wil dat de mens zich herinnert. Deze artificiële herinneringen dienen de authentieke herinneringen te verdringen met het doel om controle over de mensen te verkrijgen en elke vorm van verzet uit te wissen.

Door het virus te verspreiden, zet de overheid angst in als politiek middel. Door te eisen dat de herinneringen van de mensen worden opgeslagen en ter inzage gesteld worden aan de overheid,

eigent de overheid zich de herinneringen van de mensen toe. Wie de behandeling niet wil ondergaan of verzet aantekent, wordt vervolgd. Controle en militarisering, orde scheppen om de veiligheid te bewaren en behouden: een samenleving in een staat van paraatheid en uitzondering als terugkerend motief binnen de geschiedenis zelf.

De opbouw van de film uit een selectie aan filmfragmenten is als een mozaïek van herinneringen van het hoofdpersonage en maakt de toenemende spanning tussen mens en overheid voelbaar. Stadsbeelden van Brussel verbeelden de echte herinneringen en het dystopische heden in de film, terwijl de opnames van Devaux de door de overheid gemanipuleerde herinneringen in beeld brengen. De amateurfilms van Devaux verbeelden geen betekenisvolle plaatsen of gekende personen, maar overwegend vreugdevolle persoonlijke gebeurtenissen, in de film opgevat als de artificiële herinneringen van de kindertijd van het hoofdpersonage. Door hun focus op het incidentele, het dagdagelijkse en ahistorische, behoren deze beeldfragmenten tot het counter-archief van Paula Amad.

Om de authentieke (niet-geïmplementeerde) herinneringen van het hoofdpersonage te verbeelden, wordt de filmische geschiedenis van Brussel gereorganiseerd door de geselecteerde archiefbeelden in de context van de film te ontdoen van hun oorspronkelijke historische context en de intenties van de makers. Het gerepresenteerde verleden – de historische gebeurtenissen, plaatsen en gebouwen – wordt onderdeel van de herinneringsmozaïek die de film construeert. De manier waarop de filmmontage deze mozaïek van herinneringen van het hoofdpersonage visueel opbouwt, staat niet enkel ten dienste van de narrativiteit, maar is ook een metafoor voor de werking van het menselijk geheugen zelf. Het geheugen van het hoofdpersonage is niet eenduidig in de film. Door middel van een niet chronologische en associatieve montage van de filmbeelden krijgen zijn herinneringen vorm door selectie, vertekening, fragmentatie, herhaling en vervaging.

Daarnaast duidt de herinneringsmozaïek de verwantschap aan tussen de onzekerheid van de status van de herinnering en de status van het archiefbeeld. Het realiteitsgehalte dat aan elk archiefbeeld kleeft, krijgt de status van een herinnering. Niet een historische feitelijke herinnering, maar een herinnering in een onzeker geheugen waar het verleden van Brussel inzet is voor suggestie. Door openheid te laten, in plaats van verhalen af te sluiten, door herschikking en nevenschikking van diverse filmfragmenten, illustreren deze geselecteerde archiefbeelden het idee dat de geschiedenis zich niet ontwikkelt volgens een bepaalde vaste wetmatigheid en chronologie met een gericht einddoel, maar tast het volgens de historicus Robert A. Rosenstone ook de grenzen van de geschiedenis af. (Rosenstone 1996: 205-207) De kijker verliest enig historisch besef en als herkenning optreedt, vangt de kijker slechts een afschaduwing op van de oorspronkelijke historische feiten, met het doel een nieuw of ander perspectief op het verleden te bieden.

De afwezigheid van een traditionele narratieve lijn door de veelheid aan visioenen en dromen, het inbouwen van contradicties door de twijfel rond de status van authentieke of artificiële herinneringen en het bewust fragmenteren van het beeldmateriaal zijn geen eigenschappen die de film of de behandelde geschiedenis van de stad Brussel ondermijnen, maar hebben een duidelijke functie: ze introduceren het idee dat, naast feiten, fictie en de herinnering belangrijke elementen van historische discussie kunnen zijn. De film erkent op deze wijze dat geschiedenis altijd een deelgeschiedenis is en dat persoonlijke, sociale en politieke contexten de interpretatie van het verleden mee bepalen. (Rosenstone 1996: 207-215)

Tot slot

In *Night has come* komen persoonlijke en historische tijd, authentieke en artificiële herinneringen samen. Tegelijkertijd staan ze in de film op gespannen voet. Het geheugen als metafoor is ook een

geheugen in conflict. Door het herorganiseren en herinterpreteren van het filmisch erfgoed van Brussel wil de film een eigentijds commentaar geven op het filmarchief zelf. Ook het filmarchief is een onzeker geheugen, waarin het kleinste virus in de zin van decontextualisatie van haar archiefmateriaal nieuwe betekenissen voorziet immer verglijdend met de tijd. Wat een standvastige en feitelijke verzameling lijkt te zijn, is intrinsiek onzuiver en onzeker, en net als het geheugen afhankelijk van de verhalen waarin de beelden verweven worden. Door dat idee te radicaliseren, problematiseert de film de status van het filmarchief. De found footage film *Night has come* is daarom een uitnodiging om de praktijk van filmarchivering te herdenken wat betreft de omgang met haar eigen collectie en het verleden. Het is een uitnodiging om de rol van de filmarchivaris of filmwetenschapper uit te breiden en niet te beperken tot het afstoffen van het verleden, maar ook de grenzen van dit verleden creatief af te tasten en te bevragen.

Geciteerde werken

- Aasman, Susan. *Ritueel van huiselijk geluk: een cultuurhistorische verkenning van de familiefilm*. Amsterdam, Het Spinhuis, 2004. Print.
- De Jong, Annemieke. *Het boek van zand: naar een ontologie van het digitale archief*. Hilversum, Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, 2006. Print.
- Fossatti, Giovanna. "Found Footage: Filmmaking, Film Archiving and New Participatory Platforms." *Found Footage. Cinema Exposed. Amsterdam*. Eds. Bloemheuvel, Marente, Fossatti, Giovanna & Guldemon, Jaap. Amsterdam University Press, 2012, p.177-184. Print.
- Horak, Jan-Christopher. "Review of Counter-Archive: Film, the Everyday, and Albert Kahn's Archives de la Planète." *Screening the Past* (screeningthepast.com). 2011. Online
- Rosenstone, Robert A. *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History*. Cambridge, Harvard University Press, 1995. Print.
- Rosenstone, Robert A. "The Future of the Past. Film and the Beginnings of Postmodern History." *The Persistence of History. Cinema, Television and the Modern Event*, ed. Sobchack, Vivian Carol. New York: Routledge, 1996, p. 201-218.
- Van Gelder, Henk. "Met familiefilmpjes teruggaan in de tijd." *NRC Handelsblad*, 3 mei 1997. Online.
- Van Goethem, Peter. "Screening the City: Reading Brussels' urban landscape through historic non-fiction film footage." *Evaluating art and design research: reflections, evaluation practices and research presentations*, edited by Ysebaert, Walter & Van Kerckhoven, Binke, Brussel, VUB Press, 2018. Print.