

De Film en zijn Museum. Over de esthetiek van het verleden

Sigrid Leyssen en Koen Vermeir

‘Ik heb het u gezegd, film en mensen die films maken, dat zijn dikke leugenaars hé, ze laten u iets zien en het is cinema, maar ge zou kunnen denken dat het echt gebeurd is hé, dat is feitelijk het magische van de film hé. (...) Film bedriegt geweldig veel, een reportage ook.’

Pierre Querut

Inleiding

Een filmmuseum is eigenlijk iets paradoxaals. Horen films wel in een museum thuis? Het gebeurt wel meer dat kunsttheoretici de verschillende kunsten opdelen in ruimte- en tijd-kunsten, en daarover worden al eeuwen uitgebreide bespiegelingen gepubliceerd.¹ Het onderscheid tussen kunsten waarin ruimte respectievelijk tijd belangrijk is, is echter eenvoudig te maken als men even bedenkt welke kunstvormen men in een museum terugvindt en welke niet. Beeldhouwkunst, fotografie, schilderkunst en zelfs architectuur zijn statisch en nemen een zekere plaats in. Hun ruimtelijk karakter is overheersend en men vindt ze daarom in musea terug. Toneel, muziek, dans en theater hebben geen musea. Ze zijn vluchtig en tijdelijk, en men gaat normaal gezien naar voorstellingen om ze te zien.² Dit levert ons een goede opdeling op van de ‘klassieke’ kunstvormen. Sinds een aantal decennia zijn er tussenvormen ontstaan – kunstvormen die deze classificatie trachten te doorbreken³ – maar in deze tekst zullen we het meer specifiek hebben over film, welke al zeventig jaar deze categorisatie doorbreekt.⁴ Film lijkt immers een tijdelijk medium te zijn, en men gaat naar een cinemavoorstelling om een film te bekijken. Maar toch hebben films hun eigen musea...

Het is natuurlijk zo dat niet alle musea kunstmusea zijn. Er zijn musea van natuurlijke historie, net zoals er vliegtuig- en speelgoedmusea zijn. Deze hebben als hun voornaamste functies het verzamelen van bepaalde objecten die we belangrijk vinden, en het tonen van deze collectie aan het publiek. Musea behoren deze objecten ook te bewaren voor latere generaties, en deze in bewaring gehouden objecten worden zo stilaan een representatie van het verleden. Het zijn dus *historische* musea, en geschiedenis, en dus ook tijd, speelt er een cruciale rol. Ze zijn als opslagplaatsen van onze her- [einde pagina 46] inneringen, en de herinneringen van onze voorouders. Vele kunstmusea tonen natuurlijk ook ‘oude meesters’,

maar toch is de relatie met historische musea dikwijls ongemakkelijk geweest. Hedendaagse kunst wordt dikwijls op andere locaties getoond dan oudere werken, en deze laatste worden vooral getoond omwille van hun artistieke kwaliteiten en niet zozeer omwille van hun historisch belang. Ze worden dikwijls ook geïsoleerd getoond, los van hun historische context, en kunstwerken uit verschillende periodes hangen dan zomaar door elkaar. Men gaat er immers van uit dat ‘oude meesters’ een boventijdelijk karakter hebben, of ‘van alle tijden’ zijn.

Films hebben in sterke mate die spanning tussen artistieke en historische kwaliteiten in zich, en er is dan ook een zekere tensie inherent aan het concept van een filmmuseum. Deze problematiek kunnen we duidelijk merken in de geschiedenis van de film en het filmmuseum. In deze tekst schetsen we hoe film van bij het begin met geschiedenis en het verleden in verband is gebracht, en hoe dit ook een rol speelde bij het oprichten van ‘filmmusea’. We zullen hier de politiek-ideologische elementen in het ontstaan van het filmmuseum voorlopig aan de kant laten liggen en we concentreren ons op de esthetische aantrekkingskracht van de oude films die er getoond worden. Deze aantrekkingskracht heeft niet alleen te maken met de artistieke kwaliteiten van de film, maar we zullen ook andere bronnen van fascinatie identificeren, die hun oorsprong vinden in de specifieke ruimtelijke en temporele eigenschappen van film, en die we *het museaal*, *het virtueel* en *het historisch esthetische* zullen noemen. We zullen dan besluiten dat de esthetische ervaring bij het bekijken van oude films een specifiek samenspel is van het artistiek esthetische en een *esthetiek van het verleden*.

Film, filmmusea en geschiedenis

Het ontstaan van de cinema wordt traditioneel gesitueerd op 28 december 1895, in het *Grand Café* op de Boulevard des Capucines 14 te Parijs, toen de gebroeders Lumière daar voor een betalend publiek een reeks van een tiental filmpjes projecteerden. Vanaf het moment dat de eerste films geprojecteerd werden, waren er mensen die aanvoelden dat cinema een speciale band zou hebben met geschiedenis. Al in 1898 publiceert de Poolse cameraman Boleslaw Matuszewski in Parijs een pamflet getiteld *Une nouvelle source de l'histoire*. In Engeland getuigt de opmerking in *The Bioscope* van mei 1910 van het bestaan van een gelijkaardige interesse: ‘An interesting suggestion was made in one of the daily papers this week, that cinematograph films of great historical events should be preserved in a national collection in

one of the museums, [and it] has received considerable support from various quarters.’⁵ Deze vroege oproepen om films te bewaren zijn ongewoon in een tijd waarin de cinema alleen nog maar beschouwd werd als een vorm van volks entertainment. Het was nog meer ongewoon dat een door [einde pagina 47] de regering gefinancierd instituut ook werkelijk gehoor zou geven aan zulk een verzoek. In 1920 echter, nam het *Imperial War Museum* in Londen alle cinematograaf oorlogsfilms onder zijn hoede om deze te bewaren voor het nageslacht, en er was een serieuze som geld voorzien om dit filmarchief *avant la lettre* in te richten. De oorlogsfilmpjes werden opgevat als historische documenten en zouden bewaard worden in naam van de geschiedenis der natie.

Wanneer films enkel bewaard worden omwille van de historische waarde van het gefilmde, dan volstaat het om uit de vele filmpjes enkel die fragmenten te bewaren die zulke historisch belangrijke gebeurtenissen het beste weergeven. Het heeft dan weinig zin om volledige films te kopiëren voor bewaring, wat meteen ook geld en plaats uitspaart. Dit was hoe het *Imperial War Museum* te werk ging: de raad van beheer begon met het selecteren van de belangrijkste fragmenten, en men besliste ook om tussentitels niet te bewaren.⁶ Men vond dat deze de beelden doorgaans inadequaat toelichten of beschamend propagandistisch waren, wat hen in hun ogen nutteloos, of zelfs misleidend maakte voor historische doeleinden. Er werden plannen gemaakt om de oude tussentitels zelf door meer gepaste en historisch correcte titels te vervangen. Hiervoor zou men proberen om de cameralui in kwestie en militairen die zelf bij de gebeurtenissen aanwezig waren te ondervragen. We zien hier hoe opvattingen over de waarde van oude films (in dit geval waardevol voor de geschiedenis van de natie en de daaraan verbonden nationalistische ideologie, en bijvoorbeeld niet voor geschiedenis van het filmisch medium of van de propaganda) van cruciaal belang zijn voor de manier waarop men kiest wat bewaard zal worden en wat niet. Dit vraagstuk van selectie zou onvermijdelijk, door de hoge kost van het conserveringsproces, een blijvende moeilijkheid zijn voor archieven. Verschillende selectiecriteria zullen hiervoor gehanteerd worden, en doorheen de tijd is men doorgaans afgestapt van de eenzijdige manier van bewaren door het *Imperial War Museum*, hoewel waarschijnlijk ook vandaag nog (minder expliciete) ideologische selectiecriteria gehanteerd worden.

Dit ‘museum’ begon met zijn filmarchief in 1920, vijftien jaar voor de eerste nationale filmarchieven werden opgericht. In de jaren twintig was ook, onder invloed van de eerste filmclubs, de filmarchiefbeweging op gang gekomen. Deze wilde andere films (her)ontdekken dan dewelke het commerciële circuit aanbood. Dit bleek echter erg moeilijk te zijn aangezien vele films, zodra hun commerciële waarde was verlopen, gewoonweg vernietigd of

gerecycleerd werden. De filmarchiefbeweging ijverde voor het bewaren van (volledige) films omdat ze geloofde in de culturele waarde ervan. In 1935 werden dan de eerste filmarchieven opgericht: de *National Film Library* (Londen), *Cinémathèque française* (Parijs), *Museum of Modern Art Film Library* (New York), *Reichsfilmarchiv* (Berlijn) en *V.G.I.K.* (Moskou). Later kwam er een *Nederlands Historisch Filmarchief* (1946) en de *Cinémathèque de Belgique* (1938), dat werd opgericht met als doel – zo schrijft men vandaag – ‘een collectie films te verzamelen en te bewaren die op esthetisch, [einde pagina 48] technisch en historisch vlak een blijvende waarde hebben; zoveel mogelijk documentatie over de filmkunst bijeen te brengen; en de raadpleging van deze films en documenten (met een esthetisch of wetenschappelijk doel) te verzekeren.’⁷ De oprichting van filmarchieven was echter in die tijd nog lang niet evident. Een citaat van Piet Vermeulen, voorzitter van het Belgisch filmarchief en ook minister, toont aan hoe weinig cinema in de hogere klassen ernstig genomen werd: ‘Als ik de belangen van de film wil ter sprake brengen in de ministerraad, beginnen mijn collega’s te lachen.’⁸ In 1930 probeerde Paul Rotha in een artikel in *The Connoisseur. A Magazin for Collectors* de waarde van film als verzamelobject te verdedigen en hij ijvert voor het oprichten van een permanente collectie. Zulke stellingen waren blijkbaar ook in 1930 nog verre van evident en vroegen om een beargumenteerde rechtvaardiging. Rotha redeneert als volgt: de cinema was toen al ongeveer 35 jaar oud, maar in zijn ogen had deze pas in die laatste paar jaar echt zijn kwaliteiten laten zien. Deze maakten dat films nu in aanmerking kwamen als potentieel kunstwerk, en dus vanaf dan ook het verzamelen waard. Films uit vroegere jaren, uit de tijd van het vele experimenteren met het nieuwe medium, krijgen vanaf dan (met terugwerkende kracht) ook een duidelijke waarde, en wel als primitieve instanties van de cinemakunst.⁹ Hij wil films niet (alleen) bewaren omwille van de historisch belangrijke beelden die ze bevatten, maar om de studie van de snelle ontwikkeling van de cinema mogelijk te maken, van de cinema als kunst en als technisch en wetenschappelijk gegeven.

Het is nu duidelijk dat een interesse in geschiedenis een eerste motivatie was om filmbeelden te bewaren. Deze beelden, zo dacht men, waren een adequate weergave van de werkelijkheid *zoals die echt geweest is*. Dit aspect van films (en van foto’s) is een voortdurende bron van fascinatie, ook vandaag nog.¹⁰ In *Brusselle, Part I* (2003-2004), gecreëerd door Katleen Vermeir, zien we een videoreportage over het verleden van een cameraman, filmproducent en -verdelers, Pierre Querut. Querut reflecteert daarin dikwijls over het statuut van de film en wat film voor hem betekende: ‘Want voor mij is cinema nog altijd zo iets... Dat zijn geen dode beelden hé, ze bewegen, hun uitdrukking en dat allemaal. Al

hetgeen dat ze toen gedaan hebben, vindt ge terug op dat scherm,... eigenaardig genoeg hé, dat is bijna onsterfelijk. Vooral als ge dan ook zelf cameraman bent, en ge weet wat ge gaat filmen en ge weet wie ge gaat filmen, en wanneer ge dan uit die oude dozen mensen neemt die ge misschien wel zelf had willen filmen, dan is dat iets heel eigenaardigs, een eigenaardig gevoel, ge kunt dat bijna niet uitdrukken.’¹¹ Het ‘echtheidskarakter’ van film is erg belangrijk voor Querut, maar het is ook duidelijk dat het voornamelijk om een gevoel gaat. Hij is niet naïef en, zoals de epigraaf van deze tekst aangeeft, hij weet goed genoeg dat de ‘werkelijkheid’ die de film toont niet zomaar overeenkomt met de ‘waarheid’ (er zijn zoveel dingen op een bepaalde manier voorgesteld, of juist helemaal niet getoond), en dat film juist door dit ‘echtheidskarakter’ voor een superieure illusie kan zorgen. *Brusselle, Part I*, als ‘film [einde pagina 49] over film’, versterkt die ambiguïteit nog, omdat Vermeir en Querut de hele tijd knipoogjes geven over het statuut van deze productie zelf.

De filmclubs pleitten ook voor het bewaren van films, maar niet zozeer om historische redenen. Voor hen was de artistieke kwaliteit van de films belangrijk: het waren kunstwerken, en ze moesten daarom bewaard worden. Dit laat al merken hoe de film aan prestige wint. Maar de redenering van Rotha toont ook hier weer aan dat kunst en geschiedenis door elkaar lopen. Wanneer men iets als kunst bestempelt geeft men een object daarmee een zekere waarde, en waardevolle objecten worden nu eenmaal verzameld en hun geschiedenis krijgt nu op zichzelf belang. De geschiedenis van de cinema zelf was op de agenda geplaatst. Toch lijkt de argumentatie van Rotha, namelijk dat oude films waardevol zijn als *voorlopers* van de filmkunst, wat op een zelfrechtvaardiging. Filmclubs zouden zich kunnen beperken tot de esthetische kwaliteiten van contemporaine films, en het zoeken naar voorlopers van iets dat we vandaag interessant vinden (in het Engels soms treffend *precursoritis* genoemd) lijkt eerder een taak voor gespecialiseerde historici. Het lijkt alleszins niet iets dat honderden mensen warm maakt, en nochtans zijn er zo vele filmfanaten die niets liever doen dan oude films bekijken, maar daarom nog niet geïnteresseerd zijn in de geschiedenis van de apparaten, de productiehuizen of het medium zelf. Er is dus voor velen een fascinatie die intrinsiek verbonden is met *oude* films, en die niet gedreven wordt door een interesse in film als bron van geschiedenis, noch door een speciale interesse in de filmgeschiedenis zelf. Het is deze bijzondere fascinatie die we hier zullen proberen te begrijpen.¹²

De esthetiek van het museum

Een museum is in essentie een collectie van voorwerpen, en we kunnen daarom vertrekken van Krzysztof Pomian's beroemde definitie van een collectie: 'Een collectie, dat wil zeggen elk geheel van natuurlijke of kunstmatige voorwerpen dat tijdelijk of voorgoed uit het circuit van economische activiteiten is gehouden, dat met speciale zorg wordt omringd in een besloten ruimte die voor dat doel is ingericht, en wordt uitgesteld om te worden bezichtigd.'¹³ Pomian beschrijft dan een heel aantal soorten collecties, waaronder grafgiften, offergaven zoals die verzameld en uitgesteld werden in tempels van Grieken en Romeinen, de schatkamers van vorsten, of zeventiende-eeuwse rariteitenkabinetten. Maar de definitie geldt evenzeer voor de films uit het filmarchief die getoond worden in het filmmuseum: het zijn films die buiten het commerciële circuit gehouden worden; de filmrollen worden met zorg omringd, geconserveerd en gerestaureerd wanneer nodig; ze worden, dan wel niet voortdurend en tegelijk, voor een weinig entreegeld getoond om te worden bezichtigd, en dit bezichtigd worden is hun enige functie.

De speciale betekenis van al deze objecten, zo stelt Pomian, ligt erin dat ze 'bemid- **[einde pagina 50]** delars zijn tussen de toeschouwer die ze bekijkt of aanraakt en het onzichtbare.'¹⁴ Zo was, bijvoorbeeld, de belangrijkste functie van de tentoongestelde offergaven in de antieke tempels om communicatie mogelijk te maken tussen mensen en goden, of tussen mensen en hun voorvaders. Maar hiernaast vertegenwoordigden bijvoorbeeld de giften uit verre landen ook de mensen die in deze tot de verbeelding sprekende streken woonden. Andere voorwerpen vertegenwoordigden schenkers uit lang vervlogen tijden, en de situatie die hen ertoe gebracht had hun offergave te schenken. Sommige brachten het uitzonderlijk vermogen van handwerklieden of kunstenaars om bijzondere voorwerpen te creëren naar voren. En de meest speciale offergaven waren 'een uitdaging voor de nieuwsgierigheid en de verbeeldingskracht van de bezoekers, die gedwongen werden verder te zien dan wat zich voor hun ogen afspeelt.'¹⁵

Een collectie heeft blijkbaar de kracht om ons te verbinden met het 'andere', met andere tijden en plaatsen, met andere mensen en culturen.¹⁶ Wanneer we voorwerpen uit een collectie beschouwen krijgen we het besef of het gevoel dat dit ding, dat daar nu zo afgezonderd voor ons staat of ligt, ooit een eigen context, of zelfs een eigen leven had. Een museum of een collectie bevindt zich altijd in een speciale, een 'besloten' ruimte,¹⁷ zoals Pomian zegt. Het is een ruimte die de objecten afzondert van de buitenwereld. Ze zijn niet in gebruik, ze staan daar gewoon aanwezig te zijn en nemen de hun toegewezen ruimte in. Ze hebben geen zin of

doel meer en zijn, zoals Pomian het stelt, uit het circuit van de economische activiteiten gehouden.¹⁸ De voorwerpen uit een collectie hebben geen nieuwe context gekregen, in feite is er alle moeite gedaan om ze uit een dergelijke context te houden, omdat men hoopt dat ze zo iets van hun oorspronkelijke context zullen behouden. Die besloten ruimte moet ervoor zorgen dat de drukte van de omringende wereld die fragiele sporen, sporen van de oude wereld waartoe de verzamelde voorwerpen behoorden, niet overschreeuwt. Een museum of collectie probeert de oorspronkelijke context van de verzamelde voorwerpen te bewaren en te laten verschijnen voor de daarvoor gevoelige bezoeker.

Ook persoonlijke collecties hebben die kracht. Denken we maar aan de film *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulin* waarin Amélie een oude doos, die een kinderverzameling bevat, terugbezorgt aan de ondertussen vergrijsde eigenaar. Wanneer de oude man deze doos opent komen plots herinneringen in hem op, herinneringen die aan de objecten in het doosje aangehecht lijken te zijn: sterke herinneringen, die hij door de jaren heen vergeten was, en die hem doen huilen. Hij wordt plots in een andere wereld geslingerd, in een ver verleden, wat maakt dat hij de wereld rondom hem even vergeet en daarna met andere ogen bekijkt. De besloten ruimte van het doosje kon die vergeten herinneringen over zo'n lange tijd onbeschadigd bijhouden. Het openen van het doosje laat ze naar voren komen, en als je de doos sluit zijn ze weer veilig opgeborgen.¹⁹ Het is een ervaring gelijkend aan wat we voelen wanneer we een museum binnengaan en even later weer buitenkomen. Het zijn dan niet zozeer onze persoonlijke herinneringen (hoewel dat ook kan), **[einde pagina 51]** maar vooral de herinneringen van een gehele cultuur die ons treffen. De besloten ruimte moet verhinderen dat er sleet op komt door te veel gebruik; ook herinneringen slijten af.

Freud beschreef hoe de mens probeert een zekere vastheid en zekerheid in zijn leven te creëren door dingen rondom zich te verzamelen. Het is ook een manier om onze herinneringen bij elkaar te houden. Iedereen bewaart zijn familieherinneringen, en als je andere dingen verzamelt, merk je jezelf, je probeert een bepaald zelfbeeld op te bouwen. Onze collecties zijn een waarborg voor onze identiteit en brengen die mee tot stand. Een museum is dan een verzameling van collectieve herinneringen (of zelfs een representatie van ons collectieve onbewuste, zo men wil) en wil een globaler zelfbeeld creëren (dat dikwijls ideologisch geconstrueerd wordt). Collectiestukken zijn tegelijk echter ook 'gedenktekens' van wat we niet meer zijn, van ons zelf-verlies. De objecten zelf zijn er nog, maar hun context is reeds verdwenen. Vele museumobjecten zijn daarenboven zelf zo goed als vergeten, ze liggen opgestapeld in kelders en schier ontoegankelijke archieven waarvan niemand goed lijkt

te weten wat zich er allemaal bevindt. Dit slaat ook over op het museum zelf dat zo een, dikwijls reusachtig, gedenkteken van ons vergeten wordt.²⁰

Voor één van onze grootouders, bijvoorbeeld, zijn de oude films die ze in het filmmuseum spelen ook gedenktekens van zijn verleden. Hij heeft altijd een passie voor film gehad, maar nu bieden oude films een aanknopingspunt naar de tijd toen hij ze voor het eerst zag. En door mee naar die oude films te kijken, kijken we in zekere zin mee naar zijn verleden. Maar herinneringen doen je vooral beseffen dat je je uiteindelijk niet veel meer herinnert; ze geven je het gevoel dat je *niet meer* aanwezig bent bij het verleden, en dat er niets is dat je er toegang toe kan geven. Ook de oude films zijn dan slechts een aanknopingspunt, een doorgangspunt naar iets dat er niet meer is, naar *niets*. Maar voor anderen kan het een venster zijn op een ander en vreemd verleden, op een andere tijd die ze nooit hebben beleefd. Terwijl we het hier nu even over persoonlijke collecties of herinneringen hadden, is een museum een gemeenschappelijke collectie, van wat je niet bijgehouden hebt of niet kon bijhouden, waarin objecten worden afgescheiden van de wereld om te vermijden dat ze teloor gaan in het geroezemoes van alledag.

Het is in feite ook dit kader dat van een object een kunstwerk maakt, wanneer het in een kunstmuseum geplaatst wordt. Dit wordt duidelijk in onze houding tegenover artefacten in andere musea: ze krijgen iets ‘sacraals’, ze lijken eenzaam en onaantastbaar, iets wat kunstwerken ook dikwijls hebben, en dit kan een esthetische ervaring oproepen. Sinds het ontstaan van de ‘Schone Kunsten’ en vooral sinds *l’art pour l’art* leeft het ideaal onder kunstenaars om buiten de economische context van gewone gebruiksvoorwerpen blijven (ze proberen zo een gelijkaardige status van ‘sacraliteit’ te verwerven).²¹ Hoe dit kader werkt is duidelijk uit de status van readymades, die plots veranderen van een waardeloos fabrieksproduct in een waardevol kunstwerk. De ‘besloten ruimte’, die oorspronkelijk de voorwerpen van een collectie met het onzicht- **[einde pagina 52]** bare verbond, werd nu met een ander doel aangewend. Historisch gezien braken de ‘Schone Kunsten’ zich los uit collecties waartoe ze altijd hadden behoord om zich een speciale status aan te meten. De manier waarop het ‘kader’ van een collectie werkte, bleef echter in een gemodificeerde vorm bestaan in de nieuw gevormde kunstmusea. Men dacht aanvankelijk dat de artistieke kwaliteiten van het werk uitmaakten of het kunst was, maar uiteindelijk, na vele generaties van transgressie in de kunsten, bleek het museale kader (de besloten ruimte van de oude collecties), het feit dat de werken op een specifieke manier ‘verzameld’ waren, te bepalen wat kunst was en wat niet.²² Een kunstmuseum blijkt dan uiteindelijk slechts een verbasterde vorm te zijn van de omkadering van de vroegere collecties. En het blijkt dat het dit kader is

(of deze 'besloten ruimte'), hetwelk behoort tot het wezen van een collectie, dat een esthetische ervaring stimuleert.²³ Die kadrering van bepaalde objecten, het ten toon stellen in een bepaalde besloten ruimte, blijkt dan gelijkaardig voor de verschillende soorten musea, en wekt volgens ons het *museaal esthetische* op.²⁴



Figuur 1: August Allebé, Museumbezoek, 1870. Een schilderij van een museum, te vinden in de kelders van een ander museum (zie Komrij, 1996). We zien hier mooi de verstilde sfeer die in een museum hangt, maar in plaats van een 'sacraliteit' op te roepen, is het er maar dood. De statische, besloten ruimte lijkt er hier (zoals dikwijls) niet echt in geslaagd iets van de context van de objecten levend te houden, of toch alleszins niet voor de personages in het schilderij: geen van hen lijkt aandacht te hebben voor de verzamelde beelden. Ze lijken haast zelf tot museumobjecten getransformeerd. [einde pagina 53]

Virtuele ruimten en historische tijd

In de inleiding wezen we al op de ambigue plaats die film inneemt in de gebruikelijke categorisatie van de kunsten in ruimte- en tijdkunsten, oftewel in museum- en voorstellingskunsten.²⁵ Het filmmuseum is een museum, maar lijkt tegelijk ook iets anders te zijn: een cinema of voorstellingszaal. In het kader van Pomian's definitie kunnen we ons afvragen in welke zin we het filmmuseum (of juist, de veel voorkomende filmarchief-filmmuseum samenwerking) als een collectie kunnen beschouwen. De filmrollen worden er geconserveerd en bewaard, maar het zijn niet echt de filmrollen die getoond worden aan het publiek. Hoewel vele filmmusea wel artefacten tonen (oude camera's, diorama's, misschien zelfs een toverlantaarn), lijkt dit toch niet hun voornaamste taak te zijn. Hoewel deze oude camera's en filmbanden 'reliëken uit het verleden' zijn, gaat het er in een filmmuseum niet gewoon om deze reliëken in vitrines te zetten. Een filmmuseum programmeert ook voorstellingen van films waarin sommige van die oude objecten opnieuw gebruikt worden, ze krijgen zo een tweede leven.

Een filmmuseum is dus niet zozeer een museum van filmrollen, maar een museum van filmbeelden. De 'objecten' die dit museum toont hebben dus een heel uitzonderlijk karakter. Het zijn geen vaste beelden op doek of op fotopapier, ze verschijnen maar één keer – en dan nog heel kort – om de zoveel tijd op een scherm. Men zou ze kunnen karakteriseren door te zeggen dat ze erg vluchtig zijn, maar dat wil niet zeggen dat die beelden er slechts tijdens een voorstelling echt zijn. Men kan ze immers naar believen weer oproepen, wat niet kan bij dans- of toneelvoorstellingen. Men zou een filmmuseum dan ook kunnen zien als een instantie die beelden bewaart in een speci- **[einde pagina 54]** ale ruimte: een virtuele ruimte. Daarin liggen de verschillende filmbeelden opgeslagen, en van daaruit kunnen ze opgeroepen worden voor het publiek, ze verschijnen dan op een belicht vlak in een donkere ruimte, een beetje schokkerig en natrillend.

De beelden bestaan dus ook nog nadat ze op vluchtige wijze het scherm aanraakten, dit in tegenstelling tot de andere visuele performance kunsten. Daardoor krijgen we ook die paradox in verband met ruimte en tijd, die we in de inleiding van de tekst vermeldden. Juist omdat in een film (en een filmmuseum) de beelden in een virtuele ruimte 'opgeslagen' zijn, kan het filmmuseum een museum zijn. Deze virtuele ruimte is echter meestal ontoegankelijk, slechts wanneer ze onze (reële) ruimte snijdt (om maar even de meetkundige metafoor uit te bouwen), verschijnen de beelden voor ons. De virtuele filmruimte valt slechts voor even met onze ruimte samen, en het intersectievlak is het filmscherm.

Filmmuseum en film hebben niet alleen een merkwaardige verhouding met de ruimte, maar ook met de tijd. We hebben nu wel het filmmuseum gekarakteriseerd als een museum van beelden, maar in feite is een film zelf ook al een collectie of een ‘museum’ van beelden. Zoals in elke collectie moet er geselecteerd worden wat er bewaard wordt. In het geval van het filmmuseum worden films met zorg uitgekozen, maar ook in het geval van een film wordt nauwkeurig overwogen welke fragmenten opgenomen zullen worden en hoe ze bij elkaar geplaatst zullen worden. Elk van die beelden op zich, echter, is ook een relik uit het verleden. Ze drukken een ‘het was er’, ‘het is geweest’ uit, zoals Barthes over de fotografie zou zeggen.²⁶ We lieten al zien dat deze eigenschap van film in het begin van de vorige eeuw erg belangrijk was. En dit geldt in feite niet alleen voor bioscoopjournaals en documentaires, maar ook voor de fictieve speelfilm. Hoe geposeerd en geacteerd ook, die pose en die acteur waren er. Er kan veel geselecteerd en gemanipuleerd worden, maar er is geen plaats voor subjectiviteit in de fysische interactie zelf tussen het licht en de fotografische plaat. Hoewel films niet noodzakelijk de ‘waarheid’ laten zien, tonen ze wel de ‘werkelijkheid’. De plaats waar gefilmd werd, of het nu een decor was of een stadsbeeld, is daar ooit op die manier geweest.²⁷ Een filmmuseum is dus niet zomaar een museum, het is in feite een ‘museum van musea’; een museum van collecties van beelden en het verleden. [einde pagina 55]



Figuur 2: Pierre Querut wijst de klok en het portret van zijn vader aan in het decor van één van zijn vampierfilms La Comtesse noire, die helemaal in zijn huis gefilmd is. We zien de schaduw van zijn hand op het beeld dat de projectie van de oude film weergeeft (de film in de film).

De film *Brusselle, Part I*, laat zien hoe Pierre Querut door het verleden van Brussel waart (of beter, door het vroegere 'Brusselle'), de locaties van lang verdwenen cinema's en verdeelhuizen aanduidt, uit de vervlogen hoogdagen van de film. In deze 'film over film' laat Katleen Vermeir ook delen van films zien die Querut zelf (met *General Films*) geproduceerd heeft, zoals de softporno- en vampierfilmpjes die hij in zijn eigen huis opgenomen heeft. Tussen de schaars geklede acteurs vindt hij de plaatsen van zijn verleden terug; zijn eigen huis een dertigtal jaar geleden, de foto van zijn vader... We laten hem zelf even aan het woord:

'Dat is de grote kamer dus, dat [die deur] is om naar 't eerste verdiep te gaan. Hier ziet ge de schoorsteen, ziet ge die grote schoorsteen daar? Als ge dat ziet, dat is een General Films decor.'

'Ziet, dat is op de eerste verdieping. Dat is de kamer waar dat meisje logeert, en dat is nu helemaal in 't roos geverfd. Nadien gaat die kamer in 't grijs geverfd worden, en dan hebben we de muren van een gevangenis.

- Ja, ondertussen in de keuken,... maar ge ziet het hé, het is geen porno, dat noemen ze soft seks, het is alsof. Bloot, maar geen details.'

'Al die zaken die heb ik nog, de klok die staat er nog altijd, dat is een portret van vader, dat is de kast, ze staat er, dat is de andere kast. En ge ziet hoe groen [geschilderd] dat allemaal was hé.' [einde pagina 56]

'Daar zijn nog gedeelten van de decor die ik hier heb. Stoelen, de kast, die ijzeren kast, de lamp, heel zeker, daar heb ik er zo twee of drie van. Hier beneden is dat, maar toen was die scène, die plaats in twee hé, die doorgang, ziet ge daar, dat is afgebroken geweest.'

In tegenstelling tot een gewoon museum, dat een materieel object toont dat door de tijd aangetast is, een verstild en dood spoor uit het verleden dat in staat zou zijn dit verleden terug op te roepen, toont een filmmuseum iets immaterieel dat nog wel lijkt te leven, en dat – ondanks alle mogelijke verstoringen – écht iets toont van 'hoe het vroeger was'. Zowel dit virtuele of immateriële karakter van het geprojecteerde beeld, als het 'het was er' kunnen een specifieke esthetische ervaring oproepen. Enerzijds heeft een projectie van oplichtende beelden in een donkere kamer iets apart, en toen dit voor het eerst gerealiseerd werd in de zeventiende eeuw, reageerden de toeschouwers verbluft en betoverd.²⁸ Ook Igmarm Bergman beschrijft hoe hij als kind gefascineerd was door de projecties van een toverlantaarn; een fascinatie die hem de filmwereld inzoog.²⁹ Anderzijds noemde Barthes de ervaring van 'het is geweest' een 'punctum', en het was voor hem iets zo treffends dat het alle andere esthetische

ervaringen in de schaduw stelde. In het voorbeeld van Pierre Querut kunnen we de melancholie, maar ook het pijnlijke cynisme van ‘het *was er*’ terugvinden. Het is deze specifieke presentatie van het verleden in het filmmuseum, een virtuele tijd in een virtuele ruimte, die we het *virtueel* en *historisch esthetische* zullen noemen.

Het gaat daarbij om de esthetiek van het verleden, om de andersheid en vreemdheid ervan; over het gevoel van het verstrijken van de tijd. Oudere films spreken ook een andere filmtaal, wat het bekijken van een film een nieuw soort intensiteit kan geven. Onze eigen beeldcultuur merken we niet echt meer op, terwijl de andersheid van oude films bevreemdend werkt, terwijl ze tegelijk ook vertrouwd is, omdat ze doorwerkt in onze visuele conventies van vandaag. Maar het gaat ook om de esthetica van deze specifieke en wonderlijke presentatie van het verleden, dat virtueel maar toch terug ‘present’ is. Voor de betrokkenen roept het herinneringen op, en een aanvoelen van een leven dat aan jezelf ontsnapt, omdat je het even van de buitenkant ziet. Vandaar Pierre Queruts melancholie. Maar ook voor anderen kan het een dergelijke ervaring opwekken, omdat je in andermans leven binnenkijkt. Het verleden is voorbij en we hebben alleen onze herinneringen nog, die stilaan vervagen, gekleurd en vervormd worden. Alles dat uit het verleden tot ons komt is aangetast door de tijd, tenzij het niet in een werkelijke ruimte, maar in een virtuele ruimte bewaard werd. Doordat het verleden ‘opgenomen’ werd in een ontijdelijke virtuele ruimte, is er een intersectie van dit verleden met onze hedendaagse reële ruimte mogelijk: het filmscherm. De filmbanden mogen dan misschien wel slijten door het gebruik, maar de immateriële beelden zelf geven nog altijd weer ‘wat er geweest is’. **[einde pagina 57]**

Besluit

Het museaal, het virtueel en het historisch esthetische in oude speelfilms: ze maken elk op hun eigen manier een confrontatie met het verleden tot een esthetische ervaring. Het eerste bakent objecten op een bepaalde manier af zodat ze de kans krijgen om te verwijzen naar hun verdwenen context, het tweede gaat over het licht- en schaduwspel van het geprojecteerde beeld, afwezig en zichtbaar tegelijk, terwijl het derde het gevolg is van het besef ‘het was zo’, ‘het is echt zo geweest’, dat Barthes zo treffend beschreef in verband met de fotografie. Voor al deze ervaringen is een gevoel van gemis en afwezigheid, van het vervliegen van de tijd, cruciaal. Doorheen deze ervaringen laten oude films de schoonheid van de tijd zelf zien. Hierbij komt dat bepaalde films zulk een kracht hebben als creatie dat we hen ook als grote

kunstwerken beschouwen: bij de reeds hiervoor genoemde esthetische kwaliteiten komt dan nog wat we het *artistiek esthetische* zullen noemen.³⁰ De uitwerking van wat we hier precies onder kunnen verstaan en hoe het zich precies tot het museaal, virtueel en historisch esthetische verhoudt, is stof voor een volgende tekst. Laat ons hier volstaan met de intuïtie dat het artistiek esthetische de ervaring van de andere genoemde esthetische kwaliteiten nog kan verrijken en versterken.

Een filmmuseum omvat al deze vormen van esthetiek. Oude films roepen het esthetische van het verleden op: ze zien er oud uit, ze spreken een andere filmtaal en geven ons een ervaring van ‘dit was er 80 jaar geleden’, maar het zijn dikwijls ook artistieke pareltjes. Ook de plaats waar we films bekijken, speelt een belangrijke rol. Zoals Pierre Querut zei: ‘cinema moet ge altijd op een tamelijk groot scherm zien. Ge moet onder de indruk zijn van het beeld, anders is het de moeite niet. Als het beeld te klein is, dan zijt gij baas over het beeld. En als ge dan nog een zapper [afstandsbediening] hebt, dan kunt ge rapper zappen dan zij kunnen filmen hé.’ De plaats bepaalt de context van het kijken. Dit wordt in de klassieke esthetica dikwijls vergeten, maar het wordt vandaag meer en meer benadrukt door beeldende kunstenaars die werk maken dat op de (expositie-) ruimte inspeelt. De ruimte en context waarin men zich bevindt bepaalt het kijken en de beleving in grote mate en er zou meer aandacht moeten zijn voor musea in de esthetica en kunstfilosofie. In deze tekst hebben we heel specifiek de rol van het filmmuseum beklemtoond, dat oude films binnen een specifieke context toont. Een museum of collectie benadrukt het speciale karakter van de objecten die getoond worden, en dit beïnvloedt de manier waarop we naar die dingen kijken. In een filmmuseum wordt het licht gedimd. De pianist zet zich klaar om de toetsen aan te slaan. Weldra zal er op het scherm voor ons een stukje uit het verleden oplichten. Het lijkt wat op een ritueel, uitgevoerd op een geheiligde plaats, om een glimp van ‘het andere’ op te vangen. Het ritueel van het filmkijken. **[einde pagina 58]**

Noten

¹ Vooral vanaf de tweede helft van de 18^e eeuw tot halverwege de 20^e eeuw. Belangrijk hiervoor is Lessing’s klassiek essay, *Laocoön* (1962). Zie ook Mooij’s (2003) overzicht van de betreffende literatuur en zijn eigen poging de ‘vergelijkende esthetica’ nieuw leven in te blazen.

² Literatuur en poëzie zijn buitenbeentjes in deze categorisering. Men vindt ze in een bibliotheek of in de eigen collectie, maar men kan ook naar een voordracht gaan.

³ Door bijvoorbeeld vergankelijke beeldende kunst te creëren, die in musea of parken getoond wordt, maar die door haar tijdelijkheid wel iets weg heeft van een voorstelling. Of denk aan performance-art, waarin de performance in het museum gebeurt en het resultaat samen met de ‘voorstelling’ als een museaal werk moet begrepen worden.

⁴ De eerste filmarchieven zijn ontstaan rond 1935; de eerste filmmusea begin jaren zestig (cf. *infra*).

⁵ Smither en Walsh (2000, 187).

⁶ *Ibid.* Tussentitels zijn de stukken tekst die in stille films tussen de beelden geplaatst werden om de beelden te verklaren of om een dialoog weer te geven.

⁷ Zie de website van het Koninklijk Belgisch Filmarchief: <http://www.filmarchief.be/nl/geschiedenis.htm>.

⁸ J. Van Liempt (1994, 6).

⁹ ‘But only in the last few years, up till the opening of the second cycle of its career marked by the introduction of mechanically reproduced dialogue, has the film itself shown any qualifications that cause it to be considered as a potential work of art. The early days, however, were distinguished by innumerable although crude experiments in both America and Europe, and these, such as they are, now assume definite value as primitive examples of kinematic art.’ In Rotha (1930, 34).

¹⁰ Zie ook Barthes (1980 en 1994).

¹¹ Pierre Querut in Vermeir (2003-2004), onze cursivering; we komen hier later nog op terug.

¹² We zien dat de laatste jaren ook de commerciële bioscopen oude films opnieuw meer en meer in hun programma opnemen. Dit dringt ons de vraag op of er een verschil is tussen het gaan zien van een oude film in het filmmuseum, of in een commerciële cinema.

¹³ Pomian (1990, 18).

¹⁴ Pomian (1990, 35) De voorwerpen krijgen deze speciale eigenschap om naar het onzichtbare te verwijzen pas doordat ze verzameld zijn. Men kan allerlei voorwerpen verzamelen, van schelpjes tot sportauto’s. De gevoelswaarde van een verzameld object, en de kracht waarmee het naar iets anders verwijst, is alleszins niet het gevolg van een intrinsieke eigenschap van het object.

¹⁵ Pomian (1990, 34).

¹⁶ Laat ons er hier toch al op wijzen dat niet elke collectie daar op een vruchtbare manier in slaagt. Er zijn altijd goede en slechte collecties mogelijk. Niet elk museum is geslaagd; niet elke collectie is authentiek (veel collecties werden bijvoorbeeld verwoest omdat de ‘kunstwerken’ eruit gehaald werden), in sommige collecties resoneren al te veel misstanden, en er hangt veel af van de wijze van presenteren. Maar toch verhouden we ons anders tegenover een collectie dan tegenover de objecten die ons in onze dagdagelijkse bezigheden omringen. Anderzijds is het natuurlijk ook mogelijk om op een andere manier het ‘andere’ te ervaren. Een ‘collectie’ is dus noch een noodzakelijke, noch een voldoende voorwaarde voor een dergelijke ervaring van het ‘andere’, maar door zijn speciale contextualiteit ‘bevordert’ een collectie zo’n ervaring als we daarvoor open staan.

¹⁷ In de context van hedendaagse kunst moet er op gewezen worden dat een dergelijke ‘besloten’ ruimte niet noodzakelijk door muren omgeven moet worden. Kunst in open lucht kan ook, en de hedendaagse kunst toont aan dat het benoemen van iets als kunst (als een soort ‘performatieve taaldaad’ – hierop zal ik in een andere tekst nog terugkomen) de perceptie ervan verandert. Wanneer iets als kunst gepresenteerd wordt, lijkt er zich daaromheen automatisch een ‘besloten’ – bijna sacrale – ruimte te vormen. Ook een kunstenaarsatelier krijgt op die manier iets sacraals. Zie Komrij (1996).

¹⁸ Die objecten zijn dikwijls wel in een nieuw – museaal – economisch circuit terecht gekomen, maar [**einde pagina 59**] daar merkt de bezoeker in zijn interactie met het object normaal gezien weinig van. De bezoeker behandelt het niet als een economisch object uit zijn levenssfeer.

¹⁹ Let wel: deze persoonlijke collectie is geen collectie volgens de definitie van Pomian: ze wordt niet publiekelijk getoond.

²⁰ Denk hierbij aan Lyotard (1988) over herinnering en het gedenkteken.

²¹ Dit ideaal is vandaag ook nog zeer belangrijk, op zijn minst als een manier om zich te presenteren. Het is natuurlijk dubbelzinniger geworden, nu de ‘economische systemen’ van kunstmusea en galerijen zo belangrijk zijn voor het (h)erkennen van kunstenaars.

²² Dit duidt direct op het machtsmonopolie van musea, die kunst nu kunnen maken of kraken, en waarmee heel wat belangen vermengd zijn. Hoewel musea, zoals collecties, oorspronkelijk objecten aan het circuit van economische activiteiten onttrokken, zijn ze – vooral, maar niet uitsluitend, in het geval van kunstmusea – de uitgelezen economische context voor oude objecten of kunstobjecten geworden, waarmee veel geld gemoeid is.

²³ Er is hier een vreemde circulariteit aan het werk. Een locatie bezit die sacraliteit slechts omdat er zich een collectie bevindt; en die plaats beschermt de collectie, schermt ze af, wat toelaat dat ze ‘tot haar recht komt’.

²⁴ Sommige kunstwerken zijn dan eerder museaal esthetisch dan artistiek esthetisch, zoals readymades. Let wel: een dergelijk (museaal) kader is geen noodzakelijke voorwaarde voor een esthetische ervaring; het stimuleert ze

alleen. Soms wordt je vanuit jezelf geïsoleerd uit het alledaagse, en soms is het effect van een object zo sterk dat het helemaal uit zichzelf de kracht heeft om dit te doen.

²⁵ Filmtheoretici hebben zich, zeker in de eerste helft van de 20^e eeuw, gebogen over het vraagstuk van de specificiteit van cinema in vergelijking met de andere kunsten (dikwijls om te argumenteren welk pad cinema zou moeten volgen). Enkele bekende studies hieromtrent zijn Panofsky (1995), Kracauer (1997), Arnheim (1958), Münsterberg (1999), Bazin (1999), Danto (1999), Carroll (1999), en Cavell (1999).

²⁶ Zie Barthes (1980).

²⁷ Deze materiele band van film met de wereld wordt bijvoorbeeld door Kracauer (1997) benadrukt: de camera was daar op een gegeven moment en er is (via lichtstralen) een moment contact geweest tussen het gefilmde object en de fotochemische emulsie. Kracauer schrijft: 'film is essentially an extension of photography and therefore shares with this medium a marked affinity with the visible world around us.' (1997, xlix) Wij zijn er ons wel van bewust dat, om het met de woorden van Querut te zeggen, 'film geweldig veel bedriegt', en dat wat men in een film ziet iets heel anders is dan wat de beelden zelf in feite maar tonen. We beseffen ook dat door de vele manipulatiemogelijkheden het voor vele films steeds minder geldt dat de fysisch-fotografische band met de werkelijkheid bepaald hoe de film er uiteindelijk gaat uitzien. Toch blijft, ook nu nog, dit 'het was er' sterk verbonden met filmbeelden, en het vormt een deel van de aantrekkingskracht van oude filmbeelden. Ondanks alle mogelijkheden tot manipulatie zijn er ook altijd nog elementen, zoals de tijdsgeest, modes en stijl, die aan de bewuste pogingen tot manipulatie ontsnappen omdat ze onzichtbaar zijn voor tijdgenoten, en die toelaten om toch iets van het verleden te ervaren. Ook de restjes van een documentaire, de filmbeelden die weggelaten zijn, kunnen ons veel vertellen over de documentaire zelf.

²⁸ Zie Vermeir (te verschijnen).

²⁹ 'Ik zal nooit van mijn leven vergeten hoe hij eruitzag en hoe hij in elkaar zat. Ik weet niet of jullie ooit zo'n apparaatje gezien hebben. [...] Je kreeg natuurlijk een ontzettend klein beeldje met een petroleumlamp als lichtbron. Ik kan me die eerste filmpjes nog precies herinneren. Ik vond het een wonder. De allereerste was bruin van kleur en heette *Vrouw Holle*.' Bergman (1977, 7).

³⁰ Velen zouden zeggen dat kunst vandaag niet meer esthetisch is. Onze categorieën van het museaal en historisch esthetische laten toe om toch opnieuw een 'esthetiek' – of op zijn minst een 'esthetische ervaring' – in hedendaagse kunst te brengen. **[einde pagina 60]**

Referenties

- Arnheim, R. (1958) 'A new Lacoön: Artistic Composites and the Talking Film', in *Film as Art*. Londen: Faber and Faber. 164-189.
- Barthes, R. (1980) *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Gallimard.
- Barthes, R. (1994) 'Le troisième sens', in E. Marty (red.) *Roland Barthes. Oeuvres Complètes. Tome II: 1966-1973*. Parijs: Le Seuil. 867-884.
- Bazin (1999) 'From *What is Cinema?* Theater and Cinema' in L. Baudry en M. Cohen (red.) *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. Oxford: Oxford University Press. 408-418.
- Bergman, I. (1977) *Bergman over Bergman. Gesprekken met Igmarr Bergman gevoerd door Stig Björkman, Torsten Manns en Jonas Sima*. Amsterdam: Meulenhoff.
- Carroll, N. (1999) 'The specificity thesis' in L. Baudry en M. Cohen (red.) *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. Oxford: Oxford University Press. 322-328.
- Cavell, S. (1999) 'From the World viewed' in L. Baudry en M. Cohen (red.) *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. Oxford: Oxford University Press. 334-344.

- Danto, A. (1999) 'Moving Pictures' in *Philosophizing Art. Selected Essays*. Berkeley: University of California Press.
- Komrij, G. (1996) *Kijken is bekeken worden. Uit de kelders van Het Stedelijk*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Kracauer, S. (1997) *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton University Press.
- Lessing, G. E. (1962) *Laocoön: an essay on the limits of painting and poetry*. New York: Bobbs-Merrill.
- Lyotard, J.-F. (1988) *Heidegger et les 'Juifs'*. Paris: Galilée.
- Mooij J. J. A. (2003) 'Tijd en Ruimte in de Kunsten' in B. Vandenabeele en K. Vermeir (red.) *Gemedieerde Zintuiglijkheid. Jaarboek voor Esthetica 2003*. Budel: Damon. 63-80.
- Münsterberg, H. (1970) *The Photoplay*. New York: Arno Press.
- Panofsky, E. (1995) 'Style and Medium in the Motion Pictures' in I. Lavin (red.) *Three Essays on Style*. Cambridge (Mass.): Massachusetts Institute of Technology.
- Pomian, K. (1990) *De oorsprong van het museum: over het verzamelen*. Heerlem: De Voorstad.
- Rotha, P. (1930) 'A museum for the kinema and the collecting of films' in C. Reginald Grundy (red.) *The Connoisseur. A magazine for Collectors*, 86 (347). 34-37.
- Smither, R. en D. Walsh (2000) 'Unknown pioneer: Edward Foxen Cooper and the Imperial War Museum filmarchive, 1919-1934' in *Film History*, 12 (2). 187-203.
- Stern, F. (2003) 'Fritz Lang in Wien, Marlene Dietrich in Berlin und Paula Wessely **[einde pagina 61]** im schlechten Gewissen: Film als aktives Museum und Requisitenkammer der Erinnerung', in H.-C. Eberl, J. T. Friehs, G. Kastner, C. Oesch, H. Posch, K. Seifert (red.) *Museum und Film*. Wenen: Turia + Kant. 89-106.
- Van Liempt, J. (1994) *Een filmmuseum in Antwerpen. De droom van cinefiel Antwerpen*. Antwerpen: Centrum voor beeldcultuur vzw.
- Vermeir, K. (te verschijnen) 'The Magic of de Magic Lantern'.

Filmografie

- Franco, J. (1973-1974) *La Comtesse noire*.
 - Jeunet, J.-P. (2001) *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain*.
 - Vermeir, K. (2003-2004) *Brusselle, Part I*. Deel van *Cadavre exquis*, getoond in Kunstencentrum STUK, Leuven, februari-maart 2004. Acteur: Pierre Querut. Concept en realisatie: Katleen Vermeir.
- [einde pagina 62]**