

Drie eigentijdse kunstwerken en de herinnering aan het socialistisch verleden

REMEMBERING SOCIALISM



Master Thesis Kunstgeschiedenis - Universiteit Utrecht

Student: Manus Groenen

Studentnummer: 3455424

Begeleider: Patrick Van Rossem

Tweede lezer: Joes Segal

"Those who control the past, control the future: who controls the present controls the past"
George Orwell - 1984

Voorwoord

Na een moeizame en frustrerende start heb ik met veel plezier gewerkt aan deze scriptie en het resultaat had er niet kunnen zijn zonder de hulp en steun van een aantal personen. Voor de begeleiding van mijn scriptie wil ik vooral graag Patrick Van Rossem hartelijk bedanken. Hij heeft me door een moeizame start geholpen en het verdere proces geduldig begeleid. Naast Patrick Van Rossem wil ik ook graag Joes Segal hartelijk bedanken voor de tweede lezing van mijn scriptie. Daarnaast wil ik graag mijn ouders bedanken die een grote steun zijn geweest tijdens mijn gehele studieloopbaan. Ook wil ik graag Kelly Leeuwis bedanken voor haar hulp en de noodzakelijke kalmerende woorden in tijden van stress. Tot slot wil ik nog graag de werknemers van het Van Abbemuseum bedanken voor de hulp bij het opstarten van mijn onderzoek.

Inhoudsopgave

Inleiding	5
1. Het onderzoeksonderwerp en de onderzoeksvraagstelling	5
2. De kunstenaars en kunstwerken: selectie	8
3. Onderzoekskader: methode, theorie, begrippen	9
3.1 Literatuuronderzoek	9
3.2 Memory studies	10
3.3 socialisme en post-socialisme	12
4. Structuur	13
Hoofdstuk 1	
1.1 Grondige beschrijving van de kunstwerken	14
1.2 De kunstenaar en zijn modellen	19
1.3 keuze voor de Documentaire vorm	26
1.4 Filmanalyse	30
Hoofdstuk 2 Het herinnerde verleden	
2.1 Het herinnerde verleden geëvoceerd en gerepresenteerd	34
2.2 Autobiografisch en cultureel geheugen	39
2.3 Kleur van herinneringen	47
Hoofdstuk 3 Kunst als medium van cultureel geheugen	53
Conclusie	57
Literatuurlijst	59
Bijlagen	
Bijlage 1: Transcript Anri Sala – Intervista	62
Bijlage 2: Transcript Deimantas Narkevičius - Energy Lithuania	66
Bijlage 3: Transcript Phil Collins – Marxism Today (prologue)	67
Bijlage 4: Stills Deimantas Narkevičius - Energy Lithuania	72
Bijlage 5: Stills Anri Sala – Intervista	77
Bijlage 6: Stills Phil Collins – Marxism Today (prologue)	81
Bijlage 7: Reconstructie muurschildering	86

Inleiding

1. Het onderzoeksonderwerp en de onderzoeksvraagstelling

Het onderzoeksonderwerp van deze scriptie is voortgekomen uit een persoonlijke interesse in de relaties tussen kunst, politiek en geschiedenis. Na het verwerpen van eerdere ideeën rond kunst en activisme, ben ik uitgekomen bij de thematiek van een onderzoek dat ik eerder heb uitgevoerd voor een masterwerkgroep. In deze werkgroep heb ik een tentoonstellingsconcept ontwikkeld dat draait om kunstwerken die ons confronteren met de zwarte pagina's van onze recente geschiedenis en vragen opwekken over hoe wij deze geschiedenis kennen. Deze tentoonstelling behelst een selectie werken met onderwerpen zoals de Holocaust, de Vietnamoorlog en 9/11. Verkennend onderzoek heeft er uiteindelijk toe geleid dat ik ben uitgekomen bij een drietal werken die het communistisch verleden als uitgangspunt nemen. De werken die ik in deze scriptie behandel zijn *Intervista* (1998) van Anri Sala, *Energy Lithuania* (2000) van Deimantas Narkevičius, en *Marxism Today (prologue)* (2010) van Phill Collins. Het zijn drie films die zijn gemaakt in documentairevorm waarin de regisseurs het verleden benaderen vanuit persoonlijke herinneringen aan de socialistische tijd, die opgehaald worden in het post-socialistisch heden. In deze scriptie worden de drie werken onderzocht op hun relatie tot het verleden en specifiek de relatie tot de noties geheugen en herinnering en dit zowel op persoonlijk als collectief niveau.

Relevantie

Onder hedendaagse kunstenaars leeft een fascinatie voor het verleden. Dieter Roelstraete ziet in deze fascinatie een nieuwe 'stroming' die hij bestempelt als "new historicism".¹ De kunstwerken die hier besproken worden vallen onder deze 'stroming'. Binnen deze interesse in het verleden hebben deze drie werken een duidelijke focus op het herinnerde verleden, het gebied van de 'memory studies'. Een bespreking van deze werken in relatie tot dit wetenschappelijke gebied vormt een goede aanvulling op de kunsttheoretische input in dit veld en zorgt voor nieuwe inzichten in de behandelde kunstwerken. Daarnaast kunnen de werken ons veel vertellen over het leven in een socialistische staat, de transformatie naar een kapitalistisch systeem, de periode van het post-socialisme en alle emoties, morele dilemma's en verantwoordelijkheden die bij deze periodes horen: ze vergroten het inzicht in sociale, politieke en historische processen. De persoonlijke en kritische benadering van het socialistisch verleden geeft zo een beeld van zowel de positieve als de negatieve aspecten van het communisme. De focus op het herinnerde verleden maakt de werken in relatie tot het socialisme nog relevanter gezien het feit dat herinneren in een socialistische staat onderdrukt werd. Herinneringen aan het pre-socialistisch verleden werden beschouwd als bron voor ideeën over een alternatieve samenleving. De partij zag zo deze band met het verleden als bedreiging voor de socialistische staat. Voordat dergelijke herinneringen konden uitgroeien tot protest werden ze door de partij de kop ingedrukt. De werken die hier besproken worden zijn dus zeer bijzonder, omdat ze gaan over herinneren aan een tijd waarin deze daad onmogelijk werd gemaakt. De herinnering is een gebied dat het onderwerp is van wetenschappelijk en kunsttheoretisch onderzoek. Dit kan ons helpen met het bestuderen van de werken en ons meer inzicht geven in de wijze waarop deze werken van Deimantas Narkevičius, Phil Collins en Anri Sala met de herinnering en het geheugen omgaan.

¹ Dieter Roelstraete, 'After the Historiographic Turn: Current Findings', *E-flux Magazine* 2009 #6, <<http://www.e-flux.com/journal/view/60>>.

Hedendaagse kunst en de relatie met het verleden

Kunst kent een langere geschiedenis wat betreft de relatie met de fenomenen geschiedenis en het geheugen, maar de huidige interesse is opvallend. Mark Godfrey heeft in 2007 in *October* een artikel gepubliceerd waarin hij deze hernieuwde interesse in het verleden onder kunstenaars signaleert.² Kunst heeft in het verleden een bijdrage geleverd aan de cultuurkritiek en aan het vormen van een maatschappelijke toekomstvisie, op dit moment lijken kunstenaars echter meer geïnteresseerd in het verleden, de kunst kijkt achteruit. Niet enkel historische gebeurtenissen zelf zijn onderwerp van menig kunstwerk, maar ook de wijze waarop deze gebeurtenissen zijn neerschreven of genegeerd in de geschiedenisboeken. Kunst plaatst zich als 'redder' van het verleden, reanimeert als het ware het verleden en is met regelmaat op zoek naar elementen van het 'usable past' die zouden kunnen voorzien in 'nieuwe' mogelijkheden voor de toekomst. Deze interesse van kunstenaars valt samen met een bredere maatschappelijke aandacht voor het verleden. In vele delen van de wereld heeft de globalisatie geleid tot een zoektocht naar identiteit en wat daar uniek aan is. Geschiedenis vormt daar een belangrijk deel van. Voor landen die pas of weer hun autonomie verworven hebben, zoals in Oost Europa, geldt dit dubbelop.³ Deze 'historical turn' is begonnen in de late jaren tachtig en begin jaren negentig, een tijd vol belangrijke gebeurtenissen zoals het einde van de Koude Oorlog, de versnelling van de globalisatie en de opkomst van digitale informatietechnologieën. Dit alles zou hebben geleid tot de 'historical turn' als nieuw paradigma. Je zou voorzichtig kunnen zeggen dat als het modernisme georiënteerd was op vooruitgang en de toekomst, ons huidige tijdperk zich richt op het verleden als bron van inspiratie. Kunstenaars werken met regelmaat in een "*historiographic mode*": een ruim scala aan werkwijzen en onderwerpen om de relatie met het verleden te verkennen.⁴ Hiertoe behoren zaken als het historisch verslag, het archief, het document, excavatie, gedenktekens, monumenten, getuigenissen, memoires, autobiografie of re-enactment.⁵ Een manier om het verleden te benaderen die voor de kunstenaars in deze scriptie zeer belangrijk is, is via de persoonlijke of biografische herinnering. Dit zijn allen fenomenen die zowel de inhoud en/of de vorm bepalen van het werk van hedendaagse kunstenaars van verschillende leeftijden en (geografische en biografische) achtergronden.⁶

² Mark Godfrey, 'The Artist as Historian,' *October* 2007, #120 (April), pp.140-172.

³ Dit is niet de enige factor die meespeelt. Historica Maria Grever heeft vier mogelijke oorzaken aangeduid. Ten eerste wordt het verleden gezocht als houvast in een tijd vol politieke gebeurtenissen (revoluties en wereldoorlogen), sociaal-economische processen (industrialisatie, massificatie en mobiliteit) en culturele fenomenen (de vlucht van wetenschap en techniek, secularisatie en emancipatie). De tweede oorzaak is een demografische factor: vergrijzing, mensen leven langer en dit stimuleert de uitwisseling en interesse in het verleden. De derde oorzaak is de culturalisering van de geschiedwetenschap: de cultuurhistorische benadering heeft geleid tot een verbreding van de historiografie. De laatste oorzaak die Grever noemt is het toegenomen belang van visuele bronnen, we hebben meer mogelijkheden om het verleden op te slaan en te tonen en dit breidt ons bewustzijn van het verleden uit. Maria Grever, 'Visualisering en collectieve herinneringen. 'Volendams meisje' als icoon van de nationale identiteit' *Tijdschrift voor Geschiedenis* jrg. 117 (2004), nr. 2, pp.207-229.

⁴ Dieter Roelstraete, 'The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary in Art', *E-flux Magazine* 2009 #4, <<http://www.e-flux.com/journal/view/51>>.

⁵ Ibid.

⁶ Tot de meest interessante kunstenaars uit het westen die zich met het verleden bezig houden behoren Gerard Byrne, Tacita Dean, Laura Horelli, Joachim Koester, Susanne Kriemann, Sophie Nys, Hito Steyerl, Luc Tuymans en Anselm Kiefer. De meest relevante Oost Europese kunstenaars die met deze thematiek werken zijn Deimantas Narkevičius, Aneta Grzeszykowska, Marysa Lewandowska & Chris Cummings, Goshka Macuga, David Maljković, Paulina Olowska en Chto Delat?.

De geografische focus van het werk in deze scriptie ligt op Oost Europa. Het recente sociaal politieke verleden van socialistisch Centraal en Oost Europa is voor menig kunstenaar (uit de hele wereld) een geliefde inspiratiebron. Boris Groys verwoordt dit als volgt:

“just as the demise of Eastern European socialist regimes left a vast territory and resources for private appropriation, the simultaneous death of socialist humanity left a vast empire of feelings, a huge emotional estate released for individual artistic appropriation. [...]For the post communist artist the socialist alternative is not only a utopian, idyllic dream projected into the future but also a nostalgic and simultaneously traumatic memory of their recent past.”⁷

Het communisme stelde een glorieuze toekomst in het vooruitzicht, maar het doel zou nooit bereikt worden. Het utopische project klapte in elkaar met vele trauma's tot gevolg. Bovendien heeft de poging om dit nooit behaalde doel te bereiken veel pijn en lijden veroorzaakt. Al vanaf de jaren 70 ontstaat er kunst die het communisme kritisch benadert, maar indertijd vooral als heersend fenomeen. Zo bijvoorbeeld de SOTS art, waarin visuele tekens uit communistische propaganda met westerse kunsttypes werden gecombineerd. Het waren parodieën, ironisch, maar ook verwijzend naar de verloren utopische, avant garde potenties.⁸ Dit waren voorlopers van de post-socialistische kunst waarin morele dilemma's die zijn overgebleven uit het verleden een thematiek zijn geworden, zoals de afweging tussen sociale en economische belangen of de schuld van het individu voor de daden van de massa. Inke Arns maakt een onderscheid tussen twee verschillende benaderingen in de post-utopie houding naar het verleden onder kunstenaars uit Oost Europa, maar deze tweedeling geldt evengoed voor kunstenaars uit het Westen die de Oost Europese geschiedenis tot onderwerp nemen. Arns onderscheidt een houding waarin het verleden behandeld wordt als een gefaalde utopie die nu voorbij is en een retro-avant-garde behandeling van een onvoltooid verleden en zijn onafgesloten tweezijdigheid.⁹ Deze tweede houding beschrijft kunstenaars die de communistische ideologie nieuw leven inblazen als kritiek op de heersende kapitalistische omstandigheden. Zoals bijvoorbeeld de recente Marxist Reading Lounge van Alfredo Jaar in het SMBA in Amsterdam of het oeuvre van kunstenaars collectief Chto Delat. Deze interesse in het communisme als cultureel alternatief is breder dan de kunstwereld en onderdeel van een breder maatschappelijk intellectueel debat. De ideologie van het kapitalisme die sinds Fukuyama's 'einde van de geschiedenis' de heersende is, blijkt ook niet zo stabiel en onkwetsbaar als gedacht werd, met vallende banken en mogelijk failliete landen tot gevolg. Marx wordt weer opengeslagen als bron voor ideeën voor een alternatieve maatschappij. Een boek als *The Idea of Communism* is hiervan een mooi voorbeeld, opgebouwd uit teksten van de hoofdrolspelers in dit debat zoals onder meer Slavoj Žižek, Alain Badiou, Michael Hardt, Antonio Negri en Jacques Rancière. Žižek vertelt ons hierin: *“Do not be afraid, join us, come back! You've had your anti-communist fun, and you are pardoned for it—time to get serious once again!”*¹⁰

⁷ Boris Groys, 'Haunted by Communism', in: P.Adler en D.McCorquodale (red.), *Contemporary art in Eastern Europe*, Londen 2010, pp.20-21.

⁸ A.Erjavac, B.Groys en M.Suvakovic (red.), *Postmodernism and the Postsocialist Condition : Politicized Art under Late Socialism*, Berkeley 2003.

⁹ Inka Arns, aangehaald in Zdenka Badovina, 'What Will the Next Revolution Be Like?', *E-flux Magazine* 2009 #6, <<http://www.e-flux.com/journal/view/64>>.

¹⁰ Slavoj Žižek en Costas Douzinas (red.), *The Idea of Communism*, Londen 2010.

2. De kunstenaars en kunstwerken: selectie

De werken die hier behandeld gaan worden zijn *Intervista* (1998) van Anri Sala, *Energy Lithuania* (2000) van Deimantas Narkevičius, en *Marxism Today (prologue)* (2010) van Phill Collins. De selectie van deze films is gemaakt op basis van een aantal overeenkomsten. Ten eerste zijn het alle drie filmwerken van een aanzienlijke tijdsduur; *Marxism Today (prologue)* duurt 35 minuten en 26 seconden, *Intervista* duurt 26 minuten en 43 seconden, en *Energy Lithuania* duurt 17 minuten. Daarnaast delen ze een documentaire vorm, de thematiek van het socialistisch verleden, en de benadering van dit verleden via de herinneringen van een aantal individuen. Deze overeenkomsten maakt ze tot werken die gezamenlijk te onderzoeken zijn. De verwevenheid van beeld, geluid en narratief in een film met een aardige tijdsduur maakt deze werken zeer gelaagd en de samenhang of wrijving tussen deze aspecten maakt ze veelzijdig en complex. Ik zal hier de films kort introduceren. Dit is noodzakelijk om grip te houden op de samenhang van de films. De gelaagdheid en de details zullen gedurende de scriptie steeds helderder worden. Een transcript van de tekst en screenshots zijn toegevoegd in de bijlagen. Voor nu moet een korte introductie van de werken en de kunstenaars volstaan.

Energy Lithuania is een film van Deimantas Narkevičius (1964, Utena, Litouwen). De sporen van het Communisme in ideologische, esthetische en emotionele zin zijn het onderwerp en materiaal waar Narkevičius mee werkt. Hij maakt films en video's, regelmatig met oude filmapparatuur, die meestal gaan over zijn geboorteland Litouwen en haar politieke geschiedenis, vaak benaderd vanuit een subjectief hedendaags standpunt. Hij legt historiografische processen bloot en roept vragen op rond culturele identiteit en het lot van socialistische monumenten. *Energy Lithuania* (2000) wisselt tussen een documentaire en een meer esthetische film en vertelt het verhaal van de bouw van een energiecentrale en de omringende stad in het Sovjet tijdperk. Een drietal personen vertellen hun persoonlijke herinneringen over deze periode, begeleid door beelden van de centrale en het dagelijks leven in de stad.

Phil Collins (1970, Runcorn, Groot Brittanie) gebruikt in zijn werk elementen van populaire cultuur en werkt met een esthetiek die doet denken aan vormen van low budget televisie en documentaires. Collins onderzoekt sociale relaties van bepaalde gemeenschappen op locaties over de hele wereld en geeft onder andere aandacht aan de genegeerden, de mensen waar overheen gekeken wordt door de maatschappij. In zijn filmisch, videografisch en fotografisch werk worden tegelijkertijd de camera en de televisie beschouwd op noties van waarheid, manipulatie en bedrog. *Marxism Today (prologue)* is een film die draait om een serie interviews met voormalige docenten die lesgeven in het vak Marxism-Leninism en de dochter van één van hen, een voormalig gymnast. Collins focust op de subjectieve ervaringen van vier vrouwen en laat zo de persoonlijke en sociale ontwrichting zien die Oost-Duitsers ervaren moeten hebben toen van de ene dag op de andere het socialisme instortte. De vrouwen vertellen over de veranderende maatschappij, hun werk en gebeurtenissen in hun privéleven.

Anri Sala (1974, Tirana, Albanië) maakt poëtische films, foto's en filminstallaties. Hij maakt creatief gebruik van de mogelijkheden die het medium film biedt en speelt daarbinnen met tijd, kleur, licht/donker en recent regelmatig met het geluid. *Intervista* is een van zijn eerste films en wellicht zijn meest persoonlijke. *Intervista* begint, wanneer Anri Sala in 1997 zijn geboortestad Tirana bezoekt en bij het uitpakken van zijn spullen een oude filmrol vindt. De film laat een congres zien van de

Albanese Communistische Jeugd Partij eind jaren 70 en een interview met een jonge vrouw, Anri Sala's moeder Valdet. Er ontbreekt alleen één ding aan de film: het geluid. Hij toont de film aan zijn moeder die verbaasd is over de vondst, maar zich de gesproken woorden niet kan herinneren. Na een tevergeefse zoektocht langs leden van de voormalige partijtop, de interviewer en de geluidsman van de film weet Anri met behulp van liplezers een ondertiteling te maken. Hij toont de film weer aan zijn moeder en begint een emotioneel interview over socialistisch Albanië tijdens en de periode daarna. Zijn moeder worstelt in de film met emoties en ontkenning, schaamte, rationalisering, spijt, hoop en angst.

3) Onderzoekskader: methode, theorie, begrippen

3.1 Literatuuronderzoek

In deze scriptie onderzoek ik de wijze waarop de kunstwerken de herinnering aan het socialistische verleden thematiseren, evoceren en overdragen. Ik heb hiervoor gebruik gemaakt van bronnen uit een diversiteit aan wetenschappelijke disciplines. Vanzelfsprekend heb ik gebruik gemaakt van een kunstbeschouwelijke blik, ondersteunt door kunsttheorie. Dit varieerde van monografieën, tijdschriften als *Parkett* en *FlashArt*, interviews met de kunstenaars, tot boeken over post-socialistische kunst en boeken over kunst en de relatie tot het verleden. Teksten over de hernieuwde interesse in geschiedenis in de hedendaagse kunst waar ik veel aan gehad heb zijn een drietal artikelen en twee boeken. Dieter Roelstraete en Mark Godfrey hebben artikelen geschreven die signalerend van aard zijn.¹¹ Verder heb ik dankbaar geput uit een boek van Joan Gibbons over hedendaagse kunst en 'memory' en uit een verzameling teksten onder redactie van Frank van der Stok over hedendaagse kunst en geschiedenis.¹² Ook was het boek *Acts of memory* onder redactie van Mieke Bal, Jonathan Crewe en Leo Spitzer zeer bruikbaar, met daarin specifiek de tekst *Back Through the future* van Leo Spitzer.¹³ Opvallend is wel dat er verder weinig kunsttheorie te vinden is over de relatie tussen kunst en de 'memory studies'. Voor een overzicht in post-socialistische kunst heb ik gebruik gemaakt van twee overzichten, beide met onder andere interessante bijdragen van Boris Groys waarvan ook het boek *Art Power* een goede bron is geweest.¹⁴ Bij het nader bekijken van de wetenschappelijke modellen van de kunstenaars was vooral de complexe tekst *The artist as ethnographer* van Hall Foster zeer waardevol.¹⁵

Daarnaast heb ik gebruik gemaakt van literatuur afkomstig uit film en documentaire studies, om de beeldende en structurele aspecten van de films te beschrijven en te analyseren. Als ondersteuning van mijn filmanalyse heb ik veel gehad aan *Film Art: an introduction* van David Bordwell en Kristin Thompson.¹⁶ Voor een verdere analyse van de weergave van het verleden in film, heb ik nog gebruik gemaakt van Maureen Turims *Flashback in film*.¹⁷ Voor het deel van het onderzoek over documentaire heb ik vooral gebruik gemaakt van *Introduction to Documentary* van Bill Nichols en

¹¹ Roelstraete 2009 (zie noot 1), Roelstraete 2009 (zie noot 4) en Godfrey 2007 (zie noot 2).

¹² Frank van der Stok (red.), *Questioning history. Imagining the past in contemporary art*, Rotterdam 2008 en Joan Gibbons, *Contemporary Art and memory. Images of recollection and remembrance*, Londen 2007.

¹³ Leo Spitzer, 'Back Through the future' in: Mieke Bal, Jonathan Crewe en Leo Spitzer (red.), *Acts of memory. Cultural recall in the present*, Hannover 1999, pp.87-105.

¹⁴ Adler en McCorquodale (red.) 2010 (zie noot 7), Erjavec, Groys en Suvakovic (red.) 2003, (zie noot 8) en Boris Groys, *Art Power*, Cambridge 2008.

¹⁵ Hall Foster, 'The Artist as Ethnographer', in: Hall Foster, *The Return of the Real : The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge 1996, pp.171-204.

¹⁶ David Bordwell en Kristin Thompson, *Film Art. An introduction*, New York 2008.

¹⁷ Maureen Turim, *Flashback in Film*, New York 1989.

Documentary: a critical introduction van Stella Bruzzi.¹⁸ Verder heb ik informatie gewonnen uit de geschiedenis en antropologie om de sociale, politieke, historische en maatschappelijke context van het socialisme en het communisme te doorgronden. Vooral *The rise and fall of communism* van Archie H. Brown was voor informatie over het communisme zeer waardevol, en voor het postsocialisme heb ik geput uit de boeken van Maruška Svašek en C.M.Hann.¹⁹ Voor de beschrijving van nostalgie heb ik veel gehad aan het boek van Svetlana Boym getiteld *The future of nostalgia* en het boek *Requiem for Communism* van Charity Scribner.²⁰

Verder heb ik geprobeerd om uit het massale gebied van de *Memory studies*, dat meerdere wetenschappelijke disciplines beslaat, te halen wat nodig was voor een goede benadering van de kunstwerken en met name de aspecten geheugen en herinnering. George Cubitt, die een overzicht heeft gemaakt van de stand van zaken in de geheugenstudies geeft in zijn inleiding aan dat het veld zo groot is dat *“any attempt at a general survey of such a field is bound to be partial and impressionistic.”*²¹ Het was dan ook zeer lastig om grip te krijgen op het zeer brede aanbod, maar ik heb geprobeerd om kritisch te kijken naar de invloed die deze literatuur heeft gehad. Ik heb in deze scriptie dankbaar gebruik gemaakt van overzichten en introducties voor menswetenschappen op het gebied van cultureel en individueel geheugen.²² De meest waardevolle teksten en theorieën die ik hieruit gehaald heb voor verder onderzoek zijn van Jan Assman (communicatief geheugen), Maurice Halbwachs (memoire collective), Astrid Erll (film en het collectief geheugen), Pierre Nora (lieux de memoire) en James Wertsch (onderdrukking van geheugen in de socialistische staat).

3.2 Memory studies

Deze scriptie draait om het geheugen en ik put kennis voor een belangrijk deel uit de Memory Studies, vandaar dat het belangrijk is om de belangrijkste begrippen hieruit vooraf te introduceren. Het woord ‘memory’ wordt voor een uiteenlopende groep fenomenen gebruikt en is een concept dat lastig te definiëren is. *“memory is not, in the end, a thing to be pinned down, like a moth in a cabinet; it is a term whose usefulness lies in being tested and debated.”*²³ Memory (geheugen en herinneren) is een concept dat te maken heeft met het overleven van voorbije ervaringen of de mentale reconstructie daarvan in het heden. In het Nederlands wordt het woord geheugen gebruikt voor het systeem in de hersenen dat dient voor het behoud van data afkomstig van ervaringen uit het verleden, herinneren wordt gebruikt voor het proces van het terughalen van deze data en herinneringen voor de data die opgehaald wordt. Ik zal deze termen in deze scriptie gebruiken om praktijken en processen te beschrijven, die soms plaatsvinden in personen en soms in de structuren van maatschappij en cultuur, processen die zorgen voor het produceren van bewustzijn over het verleden op verschillende sociale niveaus. Voor deze scriptie is het geheugen op persoonlijk (autobiografisch/individueel) niveau en op cultureel niveau het meest relevant.

¹⁸ Bill Nichols, *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington/Indianapolis 1991, en Stella Bruzzi, *New Documentary: a critical introduction*, Londen 2000.

¹⁹ Archie H. Brown, *The rise and fall of communism*, New York 2009. Voor informatie over het postsocialisme heb ik geput uit Maruška Svašek, *Postsocialism. Politics and emotions in Central and Eastern Europe*, New York 2006 en C.M. Hann (red.), *Postsocialism. Ideals, ideologies and practices in Eurasia*, Londen 2002.

²⁰ Svetlana Boym, *The future of Nostalgia*, New York 2001 en Charity Scribner, ‘Requiem for Communism’, Cambridge 2003.

²¹ Geoffrey Cubitt, *History and Memory*, Manchester 2007, p.3.

²² Cubitt 2007 (zie noot 21), Astrid Erll en Ansgar Nünning (red.), *Cultural memory studies : an international and interdisciplinary handbook*, Berlijn 2008, Susannah Radstone en Bill Schwarz (red.), *Memory: Histories, Theories, Debates*, New York 2010, en tot slot Jeffrey K. Olick, Vered Vinitzky-Seroussi en Daniel Levy (red.), *The collective memory reader*, New York 2011.

²³ Cubitt 2007 (zie noot 21), p.7.

Het begrip persoonlijk geheugen is wellicht vrij helder en is eigenlijk een onderdeel van het cultureel geheugen (ook wel collectief of sociaal geheugen genoemd). Dit tweede begrip is een complex begrip en wordt vaak op een ambigue en vage manier gehanteerd. De term cultureel of collectief geheugen is afkomstig van een metafoer. Herinneren en onthouden zijn cognitieve processen die plaatsvinden in het brein van een individu en worden als metafoer overgebracht naar het niveau van de cultuur. We moeten onderscheid maken tussen twee niveaus waarop cultuur en geheugen elkaar kruisen: het individuele en het collectieve (of beter gezegd: het cognitieve niveau en het sociale en mediale niveau).

Het eerste niveau van cultureel geheugen bestaat uit het biologisch geheugen: het individueel, autobiografisch of persoonlijk geheugen. Het bestaat uit de herinneringen in het hoofd van een individu, waardoor hij of zij kennis heeft van dingen die in hun persoonlijke ervaring vallen. Gebeurtenissen uit het verleden hebben een grote impact en werken als herinneringen door op onze identiteit.²⁴ De studie van het cultureel geheugen benadrukt echter dat geen enkel geheugen puur individueel is, maar dat het altijd gevormd wordt door een collectieve context. Van de mensen met wie we leven en de media die we gebruiken, krijgen we schemata die ons helpen met het herinneren van het verleden en het opslaan van nieuwe ervaringen. Herinneringen worden getriggerd en gevormd door externe factoren, van gesprekken met vrienden tot boeken of plaatsen. Kortom we herinneren in een sociaal-culturele context. Het tweede niveau van cultureel geheugen, verwijst naar de symbolische orde, de media, instellingen en praktijken waarmee groepen een gedeeld verleden vormen. Geheugen wordt hier metaforisch gebruikt. Samenlevingen herinneren en onthouden niet letterlijk. Al zijn er wel overeenkomsten met de processen van het individueel geheugen: zoals de selectiviteit in de vorming van een versie van het verleden aan de hand van huidige kennis en behoeftes. In werkelijkheid werken beide niveaus op elkaar in: er is geen cultureel geheugen zonder individueel geheugen en vice versa. Zoals altijd geldt voor metaforen, kunnen sommige kenmerken van het één overgeplaatst worden naar het ander en andere kenmerken niet. Zo is voor het individu het geheugen zeer belangrijk voor zijn identiteit en hetzelfde kan gezegd worden over naties. Maar wanneer een concept als trauma op een collectief wordt toegepast is dit een stuk problematischer (al gebeurt dit regelmatig).

Het belangrijkste en meest gebruikte begrip binnen de studie naar cultureel geheugen is de term *mémoire collective* (collectief geheugen), dat door Maurice Halbwachs in het leven is geroepen in de jaren 20 van de vorige eeuw.²⁵ Ik heb er hier voor gekozen de term cultureel geheugen te hanteren in plaats van collectief geheugen omdat deze tweede binnen de memory studies gezien wordt als controversieel.²⁶ Bovendien is de term collectief geheugen vele malen op verschillende wijzen gebruikt, waardoor het te veel verkeerde associaties met zich meebrengt. Een bijkomend voordeel van de term cultureel geheugen, is dat het sociaal-culturele aspecten benadrukt in relatie tot het geheugen. Volgens de definitie die antropologie geeft aan cultuur behelst het een *“three dimensional framework, comprising social (people, social relations, institutions), material (artifacts and media), and mental aspects (culturally defined ways of thinking, mentalities).”*²⁷ Wanneer cultuur op deze wijze gezien wordt, behelst de term cultureel geheugen dus zowel sociaal geheugen (het gebied van

²⁴ Voor deze inleiding in geheugen heb ik gebruik gemaakt van Cubitt 2007 (zie noot 21), pp.66-90 en Astrid Erll, 'Cultural Memory Studies: An Introduction', in: Erll en Nünning (red.) 2008 (zie noot 22), pp. 1-19.

²⁵ Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Parijs 1950.

²⁶ Astrid Erll, 'Cultural Memory Studies: An Introduction', in: Erll en Nünning (red.) 2008 (zie noot 22), pp. 1-19.

²⁷ Ibid.

sociale wetenschappen), materieel of mediaal geheugen (het gebied van kunst, literatuur en media studies) en mentaal of cognitief geheugen (het gebied van psychologie en neurowetenschap).

Het laatste wat opgemerkt moet worden over cultureel geheugen, gaat over verschillende manieren van herinneren. De term 'memory' levert al vele problemen op, maar de term geschiedenis ook. Dit levert veel discussies op over de relatie tussen geschiedenis en geheugen. Soms worden beide begrippen als gelijk gezien (cultureel geheugen = geschiedenis) of worden geheugen en geschiedenis strikt gescheiden in tegenstellingen als organisch vs. kunstmatig, levend vs. dood en van onderaf vs. van bovenaf. De kwestie van geschiedenis en/of/als geheugen is niet zeer vruchtbaar en is *"a dead end in memory studies, and also one of its Achilles' heels."*²⁸ Dit probleem is op te lossen door de introductie van 'modes of remembering' in een cultuur. Deze benadering gaat ervan uit dat het verleden niet een vaststaand iets is, maar constant gereconstueerd en opnieuw gerepresenteerd moet worden. Herinneringen van het verleden (individueel en collectief) kunnen verschillen in wat herinnerd wordt, maar ook hoe het herinnerd wordt. Er zijn dus verschillende manieren om specifieke gebeurtenissen te herinneren. Zo kan een oorlog herinnert worden als een mythische gebeurtenis, een deel van politieke geschiedenis, als een tragische gebeurtenis of als onderdeel van een familiegeschiedenis. Op deze manier is geschiedenis slechts een verschillende modus van cultureel geheugen, en historiografie zijn medium, wat niet wegneemt dat het een zeer betrouwbare methode is om het verleden te reconstrueren. Ik hanteer in deze scriptie het begrip geschiedenis voor de 'officiële' geschiedschrijving en geheugen en herinneringen voor sociale en individuele vormen waarin kennis over het verleden wordt opgeslagen en gecirculeerd.

3.3 socialisme en post-socialisme

Om de historisch-geografische situering van de periode waarover de werken vertellen correct te benoemen vereist het gebruik van begrippen als communisme en socialisme enige uitleg. Met het communisme wordt de stroming bedoeld die teruggaat op de ideeën van Karl Marx (Marxisme) en Vladimir Lenin (Leninisme), en de uitwerking van deze ideeën in de Sovjet-Unie en andere staten. Het wordt gekenmerkt door een streven naar een klassenloze maatschappijvorm met een economisch systeem gebaseerd op gemeenschappelijk eigendom van productiemiddelen, waarbij eenieder produceert naar vermogen en neemt naar behoefte. Het socialisme werd gezien als een soort fase tussen kapitalisme en communisme. Voor communisten had het begrip communisme twee betekenissen. Het verwees naar een internationale beweging die het omverwerpen van het kapitalisme tot doel had en naar een nieuwe maatschappij die zou bestaan in de toekomst wanneer Marx zijn hogere stadium bereikt zou zijn. De communistische partijen beschreven hun eigen systeem als socialistisch, omdat het stadium van communisme nog niet bereikt was al noemden de leden van de partijen zichzelf wel communist.²⁹ Het probleem dat ontstaat wanneer dergelijke landen socialistisch genoemd worden is echter dat deze term gebruikt wordt voor een veel breder spectrum dan enkel diegenen die de Marxistische-Leninistische ideologie aanhangen, zo bestaan er tegenwoordig nog steeds socialistische partijen. Dit is de reden waarom doorgaans de term 'actually existing socialism' wordt gebruikt voor de periode dat landen onder communistisch bewind stonden, in plaats van communisme. Als ik in deze scriptie de term socialisme hanteer, spreek ik over het 'actually existing socialism', communisme gebruik ik om de richtinggevende ideologie aan te duiden.

²⁸ Ibid.

²⁹ Voor deze inleiding in het socialisme/communisme heb ik gebruik gemaakt van Brown 2009 (zie noot 19).

Het socialisme bleek uiteindelijk een niet houdbare samenlevingsvorm en resulteerde in de val van het communisme.³⁰ De oorzaak hiervan had grotendeels te maken met de veranderende politiek van de Sovjet Unie, waarin Gorbachev aan het hoofd stond. Het communisme had jarenlang met één stem gesproken, maar Gorbachev pleitte voor pluralisme en dit leidde hervormingen in. Kort samengevat leidde de veranderende koers van Rusland tot grote protesten onder de bevolking en uiteindelijk tot het eind van het communisme in Oost-Europa. De periode die volgt na de val van het socialisme, wordt aangeduid met de term post-socialisme.³¹ Deze periode wordt gekenmerkt door een transformatie naar een vrije markt georiënteerde, kapitalistische economie met een vorm van parlementaire democratie.³² De vraag is te stellen of de term post-socialisme nog geschikt is om de sociale omstandigheden en levenswijze van voormalig socialistische landen te beschrijven, gezien sinds het einde van het socialisme ondertussen ongeveer 20 jaar verstreken is. Het is echter niet zo dat sociale realiteiten abrupt verdwijnen en volledig vervangen worden door nieuwe realiteiten. Het begrip 'post-socialisme' blijft relevant zolang de socialistische idealen, ideologiën en praktijken als referentiepunt dienen voor de manier waarop de het heden zien en evalueren. De gebeurtenissen van toen laten sporen en indrukken achter in materiele vorm, instituten en herinneringen. Deze gedeelde kenmerken zorgen ervoor dat de term nog bruikbaar blijft.³³

4). Structuur

De opbouw van deze scriptie is als volgt. Het eerste hoofdstuk is een bespreking en analyse van de werken. Hier wordt zowel de inhoud als de vorm besproken. De filmische aspecten worden uitgebreid beschreven in een filmanalyse. Ik ga dieper in op de documentaire vorm en de modellen van de kunstenaars. In hoofdstuk twee volgt een beschrijving van hoe het geheugen en het herinneren geëvoceerd en gerepresenteerd wordt in de films met een beschrijving van de relevante filmische en beeldende middelen. Het volgende element dat nader bekeken wordt is de manier waarop de verschillende niveaus van herinneren in de films voorkomt: een persoonlijk, sociaal en cultureel niveau. Ik begin met een beschouwing van de werking van deze vormen van het geheugen en hoe deze in de films terug te zien zijn. Het volgende deel gaat over de manier waarop wordt teruggekeken en hoe omgegaan wordt met het verleden met een focus op het begrip nostalgie. Tot slot bekijk ik in hoofdstuk 3 hoe de films zelf werken als dragers van het cultureel geheugen.

³⁰ Voor informatie over de val van het communisme heb ik geput uit Archie H. Brown, 'Why did Communism end when it did?', *History Today* 2010, Vol. 60 #3 (Maart), pp.60-61.

³¹ Ibid.

³² Voor informatie over het postsocialisme heb ik geput uit Svašek 2006 (zie noot 19) en Hann (red.) 2002 (zie noot 19).

³³ Caroline Humphrey, 'Does the category 'postsocialist still make sense?', in: Hann (red.) 2002 (zie noot 19), p.12.

Hoofdstuk 1

1.1 Grondige beschrijving van de kunstwerken

Deimantas Narkevičius - Energy Lithuania

In *Energy Lithuania* spelen een elektriciteitscentrale en de stad Elektrėnai daaromheen de hoofdrol. We horen drie personen vertellen over de periode waarin de fabriek gebouwd werd, terwijl we beelden zien van de stad en de fabriek zoals ze er in het heden uitzien. De personen die we horen zijn de kunstenaar zelf, de oprichter van de fabriek (de huidige burgemeester) en een voormalig fabrieksmedewerker, al worden deze personen niet als zodanig geïntroduceerd. Deze personen herdenken de periode waarin de fabriek gebouwd werd. De eerste persoon die aan het woord komt is de kunstenaar zelf. Hij haalt een herinnering op aan de periode 1956-57. Hij heeft het over het gevoel van 'security', een gevoel van veiligheid, ruimte en perspectief, over het ontdekken van iets nieuws. Het was de periode waarin gevangenen uit Siberië werden vrijgelaten en naar Elektrėnai kwamen: *"having gone through all this misery, these people were very happy"*. We zien beelden van mensen op danses en kinderen spelen in het water. Terwijl we trage beelden zien van een lege fabriekshal vertelt de oprichter van de fabriek over zijn liefde voor elektriciteit. Hij is elektricien en kan energie opwekken en licht maken. Dit gaf hem veel plezier: *"Nobody has ever experienced such joy as those who laid power lines."* Ze hebben licht geschapen waar het niet was en brachten zo blijdschap. Deze vreugde is echter niet het resultaat van het werk van een kleine groep, *"this work can be done when all people want it"*. Hij vertelt over het grote enthousiasme voor bouwen en scheppen. *"There was great enthusiasm for building. There was a great wish to create. Man is a creator by nature."* Daarna vertelt een voormalig werknemer ons, terwijl de camera hem door een fabriekshal volgt, trots over de bouw van de fabriek en over de slachtoffers die tijdens de bouw gevallen zijn. Hij spreekt over zijn loopbaan in de fabriek die startte in 1967, over de groeiende behoefte aan energie en over de bouw van de fabriek. Verder vertelt hij over het feit dat veel mensen uit de Sovjet Unie er werkten, die nog steeds in Elektrėnai wonen. Hij heeft mensen opgeleid omdat er steeds meer mensen nodig waren, de centrale werd groter en zo groeide ook de stad. Er werd ook gesport, ze waren zelfs erg goed. Maar er werd vooral hard gewerkt *"the team was putting in much effort, and such a huge station required hard work"*. Elk jaar overleden één tot drie mensen door het harde werk, tijdens de bouw zelfs 20, *"all kinds of accidents used to happen"*. Terwijl hij zijn verhaal over de slachtoffers afrondt gaat het beeld al over in een scène waarin de camera over een socialistisch realistische muurschildering glijdt. De blik is vooral gefocust op de afgebeelde arbeiders en de camera glijdt van gezicht naar gezicht, af en toe pauserend bij schilderkunstige elementen. De scène wordt begeleid door melancholische pianomuziek. Tot slot een scène die enkel bestaat uit beelden van de fabriek gefilmd op verschillende afstanden. Er zijn in deze shots nauwelijks mensen in beeld, alleen in het laatste shot verschijnen mannen die naast de fabriek aan het lassen zijn. Een zeer opvallend aspect aan de film is het korrelige beeld, wat doet vermoeden dat we naar archiefbeeld kijken. Het zijn echter beelden opgenomen in het heden, gefilmd met oud filmmateriaal. Zo creëert Narkevičius een esthetiek die niet past bij de tijd waarin hij zelf leeft maar die de tijd reflecteert van de vertelde gebeurtenissen, wat het gevoel van nostalgie vergroot.

Deimantas Narkevičius laat personen aan het woord over de positieve aspecten van het Sovjet systeem, iets dat toch enigszins taboe is gebleven. Hij vertelt via deze persoonlijke verhalen tegelijkertijd een verhaal op meta-niveau over utopische dromen en de bereidheid om hier

gezamenlijk aan te werken. De personen in de film herdenken het gevoel van vooruitgang en het gevoel dat alles beter wordt. Ze spreken over de periode van de Sovjet overheersing waarin Litouwen een socialistische staat was. Specifieker vertellen ze over de periode van Krushchevs Thaw, een periode waarin de repressie en censuur afnam en die gekenmerkt werd door optimisme en in Narkevičius' woorden "*radical modernisation*".³⁴ De Leninistische definitie van het communisme "*Sovjet power plus electrification*", geeft de verwovenheid van het communisme en modernisering aan.³⁵ De fabriek wordt gepresenteerd als een "*embodiment of optimism in the Modernist era*" en de utopische hoop van de socialistische tijd.³⁶ Het is een symbool voor de vooruitgang en de groeiende behoefte aan energie. Anderen zien de fabriek meer als een "*monument to a failed political ideology*".³⁷ De muurschildering is hoogstwaarschijnlijk ooit gemaakt als lofrede voor de arbeid, maar dient in de film als gedenkteken voor de slachtoffers die de vooruitgang gevraagd heeft.³⁸ Gewone arbeiders zijn opgeofferd voor een groter doel, een thematiek die uitstijgt boven het lokale niveau van de fabriek en geldt voor het gehele communistische project. Narkevičius suggereert de vraag of het doel dit offer waard is geweest. De film is gemaakt in een periode dat de fabriek onderhouden werd, maar niet meer de voornaamste bron was voor de energievoorziening in de regio, deze taak was overgenomen door een kernenergie centrale. "*What in the 60s was once the engine of an intensive industrial and economic development has, ever since the nearby nuclear power plant took over the role of energy supplier, been reduced to yet another functioning, but marginalized, curiosity*".³⁹ In de film is de fabriek dan ook een symbool geworden van het niet uitkomen van de dromen over de toekomst en het verlies van het gevoel van vooruitgang en een toekomstvisie.⁴⁰ Terwijl een stem verteld over de mens als "*creator by nature*" zien we beelden van een dansles, er wordt tegenwoordig weinig opgebouwd met deze creatieve energie lijkt Narkevičius te willen zeggen. Al zien we in de laatste shots een hoopvol beeld: mannen die nog steeds werken aan de fabriek en metaforisch gezien aan de toekomst.

Phil Collins - Marxism Today (prologue)

Marxism Today (prologue) start met begintitels met beelden van transparante educatieve spreadsheets die over elkaar heen gelegd worden. Op deze sheets staan schema's en tabellen met informatie bedoeld voor een les in Marxism-Leninisme, gecombineerd met informatie over de film van Phil Collins. De film wordt dus duidelijk geïntroduceerd als educatief en informatief. Vervolgens komt de eerste van de drie vrouwen aan het woord. Net als alle personen in de film stellen ze zich voor, terwijl de kijker zwart beeld ziet. Vervolgens vertellen ze hun levensverhaal. Terwijl ze hun verhaal vertellen, zien we de vrouwen in huiselijke omgeving in beeld, afgewisseld met

³⁴ Larissa Harris, 'Larissa Harris in Conversation with Deimantas Narkevičius', Website A Prior Magazine #14: <<http://www.aprior.org/articles/48>> (12-05-2011).

³⁵ Christa Blüminger, 'Film as the Art of Ruins', in: Chus Martinez (red.), *Deimantas Narkevičius. The Unanimous Life*, Madrid 2008, p.27.

³⁶ Judith Staines, 'Artist portrait Deimantas Narkevičius', website Culturebase: <<http://www.culturebase.net/artist.php?699>> (14-05-2011).

³⁷ Introductie expositie Deimantas Narkevičius Once in the XX Century, website Arnolfini: <<http://www.arnolfini.org.uk/downloads/learning/dnkrguide.pdf>> (20-06-2011).

³⁸ Een poging om de muurschildering met frames te herstellen is te vinden in de bijlage. Het geheel waarin de portretten geplaatst zijn had wellicht iets kunnen vertellen over de boodschap van de schildering, maar de delen zijn niet tot een geheel terug te vormen. Uit deze poging blijkt in ieder geval dat de koppen niet uit één muurschildering komen. Dit bevestigt dat het voornamelijk gaat over mensen, het grotere geheel doet er niet direct toe.

³⁹ Blüminger 2008 (zie noot 35), p.29.

⁴⁰ Saillant detail is dat na het maken van Energy Lithuania de nabijgelegen kerncentrale gesloten is en de Elektrėnai centrale weer een belangrijke rol is gaan spelen in de energievoorziening van de regio.

archieffbeelden en gefilmde voorwerpen als tijdschriften of foto's uit de DDR tijd. Het eerste en meest schrijnende verhaal is dat van Petra Mgoza-Zeckay, een docente die in een korte tijd haar man (een Afrikaan die zelfmoord pleegde nadat hij geen visum kreeg), haar baan, haar thuisland en haar zelfvertrouwen verloren heeft. Ze kon niet deelnemen aan de euforie van de periode en houdt vast aan haar thuisland, de DDR, en gaat daarin zo ver dat ze geen coca cola drinkt. Haar identiteit is sterk bepaald door de DDR. De tweede scène bestaat uit archiefbeeld: een instructievideo voor communistische docenten. Hierin wordt verteld dat het belangrijk is dat jongeren basiskennis moeten leren, van waaruit ze eigen communistische opvattingen kunnen ontwikkelen. Ook zien we een docent een voorbeeldles geven en zijn studenten prikkelen voor communistische ideeën. Na een poosje wordt de tekst door Collins weggedraaid en komt er dromerige muziek voor in de plaats. Andrea Ferber volgt, de tweede docente die haar verhaal vertelt. Ze had Westerse economische theoriën bestudeerd tijdens haar studie en bracht ze in de praktijk na de val van de muur. De overgang was voor haar niet al te lastig, al bood de les in Marx en Engels de studenten een *"great gift"*, het bood ze een *"new technique for thinking."* Het heden draait voor haar te veel om geld verdienen en consumeren. Na haar scène komt weer een scène met archiefbeeld, dit keer van een programma *Von Pädagogen für Pädagogen*, ook hier wordt na een tijdje de tekst weggedrukt door muziek. Tot slot komen Marianne Klotz en haar dochter Ulrike aan het woord. Marianne verloor alle interesse in politiek na de val van de muur en ontdekte *"the interesting world of dating agencies"*. Ze is trots op haar kleindochter en heeft dromen voor haar toekomst. Haar dochter Ulrike was een atlete die heeft deelgenomen aan de Olympische Spelen van Seoul in 1988. Ulrike vertelt over de intensieve trainingen en hoe zwaar de sport was voor haar lichaam. Toen ze een jaar na de spelen stopte met sporten, nam haar gewicht snel toe en was ze opeens *"a 20-year-old girl who had never been to a disco, suddenly in a body I didn't know."* De film sluit af met korrelige kleurbeelden van een gesynchroniseerde massaceremonie in een stadion uitgevoerd door honderden atleten met op de achtergrond groot de tekst 'sozialismus'. De aftiteling is vormgegeven als een plakboek.

Marxism Today (prologue) draait voornamelijk om de ervaring van mensen die hun thuisland en ideologie verliezen. Collins vraagt zich af: *"In the tides of history when the wave comes in and goes back out again and you are left somehow on the sand where do you turn and what becomes of you?"*⁴¹ Collins heeft een film gemaakt die draait rond *"the sense of melancholy or loss"* die men ervaart wanneer een ideologie verdwijnt.⁴² Tegenlijkertijd leven we in een periode waarin het kapitalisme zeer kwetsbaar blijkt te zijn. Radicale veranderingen zijn ver weg, maar er ontstaat langzaam een bewustzijn van de feilbaarheid van het huidige systeem. Het Westen zag de val van de Berlijnse muur als het einde van het Marxisme en als Fukuyamas *"end of history"*.⁴³ Liberale democratie werd beschouwd als de laatste vorm van menselijk bestuur. Daarom markeerde 1989 niet alleen de triomf van het kapitalisme, maar ook het einde van de sociaal-culturele evolutie en het einde van ideologie. Men leeft tegenwoordig voor het bevredigen van behoeftes door consumptie. De gedachte van een andere vorm van samenleving is niet relevant meer. Toch zijn er allerlei ethische, sociale en ecologische redenen om te denken over een alternatief. *Marxism Today (prologue)* suggereert een alternatief. *"Whether or not one subscribes to the view implicit in the film is less important than the possibility of something different,"* aldus een recensent.⁴⁴ Zoals de titel al

⁴¹ Interview met Phil Collins, website BFI: <<http://www.bfi.org.uk/live/video/590>> (26-06-2011).

⁴² Ibid.

⁴³ Francis Fukuyama, *The end of history and the last man*, Londen 1992.

⁴⁴ Rye Holmboe, 'Phil Collins: marxism today', website *thisistomorrow* contemporary art magazine: <<http://www.thisistomorrow.info/viewArticle.aspx?artId=705>>(26-06-2011).

suggereert draait de film meer om vandaag dan over het verleden. Een andere recensent is van mening dat *“Collins is also saying something about the power of ideas, things that are at once weightless and monumental.”*⁴⁵ Dit komt duidelijk terug in het verhaal van Andrea, die aangeeft dat het Marxisme een andere blik op de wereld biedt, of Petra die het ontstaan van nieuwe ideeën roemt, vlak vóór de muur daadwerkelijk viel. Daarnaast hebben delen van het verhaal duidelijk een betekenis die de directe verklaring overstijgt. Het gaat over het samen komen van Oost en West, de formatie van een nieuw land en de plotselinge instroom van consumentisme. Ulrike vertelt dat ze zich na haar carrière als sporter niet thuisvoelt in haar dikker geworden lichaam. Het is moeilijk om dit soort opmerkingen niet te zien in het licht van de vervreemding die men voelde in de post-socialistische, kapitalistische maatschappij. De uitbarstingen van dromerige, treurige muziek in de archiefscènes zet de toeschouwer aan tot denken dat verder gaat dan de directe betekenis. Op deze momenten benadrukt Collins de opelijke aard van socialistische ideologie. Vooral bij de archiefbeelden krijg je al snel een gevoel van indoctrinatie. In de verhalen van de vrouwen valt op in hoeverre ze nog steeds geloven in de socialistische normen en waarden. Als je Marxism Today verder beschouwt dan een simpel commentaar op het hedendaagse belang van Marxistisch denken, dan stelt Collins de vraag wat ons wordt verteld over het Kapitalisme, de leidende ideologie van vandaag. *“Socialism always had to announce itself, capitalism is more furtive ”*, aldus Collins.⁴⁶

Anri Sala - Intervista

Intervista begint wanneer Anri Sala in 1997 zijn geboortestad Tirana bezoekt en bij het uitpakken van spullen een oude filmrol vindt. Sala studeert op dat moment Film in Parijs. Op de filmrol staan beelden van een congress van de Albanese Communistische Jeugd Partij eind jaren zeventig. Honderden partijleden bejubelen de leider, Enver Hoxha. Een jonge vrouw wordt op het podium naast hem gezet en ze lacht vriendelijk naar het staatshoofd. De film switcht naar een interview tussen de vrouw en een journalist. Ze praten een tijdje en het interview eindigt met een beschaamde glimlach van de vrouw. Ze is de moeder van regisseur Anri Sala. De film is een interessante vondst, maar er ontbreekt één ding: het geluid. Hij toont de film aan zijn moeder, zij reageert verbaasd maar ze kan zich haar woorden niet herinneren. Anri gaat verder met zijn zoektocht naar de woorden en belt met Pushkin Lubonia, de man die op de film zijn moeder interviewt. Pushkin vertelt dat het één van de duizenden interviews is geweest die hij heeft afgenomen en die allemaal bestonden uit dezelfde voorspelbare vragen en antwoorden. Pushkin kan Anri dus ook niet verder helpen. Daarna gaat Anri ten rade bij leden van de voormalige partijtop, Liri and Todi Lubonja, die hem ook weinig kunnen vertellen over het congres. Vervolgens gaat Anri langs bij de geluidsman van de film, die hem vertelt dat in 1977 beeld en geluid apart opgenomen werden. De geluidsband is kennelijk zoekgeraakt. De geluidsman vertelt ook over de angst die hij in de socialistische tijd had en de angst die hij vandaag de dag heeft. Hij geeft te kennen de huidige angst te prefereren. *“I prefer this new fear because it has an end. The other was endless, it only stopped with death.”* Sala besluit ten slotte naar een school voor doofstomme kinderen te gaan, en met hulp van liplezers weet hij de tekst van zijn moederte ontcijferen. De woorden van zijn moeder blijken:

“This meeting was held to clearly express the political situation of the country in terms of the struggle against imperialism, revisionism and the two superpowers, which is only possible with the Marxist-Leninist Party. And

⁴⁵ Daniel Trilling, 'Unreconstructed: Phil Collins' Marxism Today', website British Film Institute: <<http://www.bfi.org.uk/sightandsound/reviews/specials/phil-collins-marxism-today.php>> (30-06-2011).

⁴⁶ Stuart Jeffries, 'Fastest! Tallest! Marxist! The visual art of Phil Collins' website Guardian: <<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2011/feb/06/marxist-visual-art-phil-collins>>

only if youth unites its efforts under the guardianship of the Marxist-Leninist Party, examining the current political situation, not only in certain countries but around the world as well, and by discussing problems, we can appreciate the importance of a people's revolutionary movement."

Anri toont de film opnieuw aan zijn moeder, dit keer met ondertiteling. Het is de aanleiding tot een emotioneel gesprek over Albanië tijdens het socialisme en daarna. Zijn moeder doorgaat in de film emoties als schuld, ontkenning, schaamte, rationalisering, spijt, hoop en angst. Ze is nu niet meer zo opgewekt en verrast als de eerste keer toen ze de beelden zag, dit keer reageert ze eerder geïrriteerd. Ze kan niet plaatsen wat ze ziet. Ze is niet zozeer verbaasd over de politieke opvatting, maar meer over de wijze waarop ze het zegt, de syntax van de taal. *"it's not the political view, but it makes no sense"*. Aan de hand van vragen van Anri wijdt ze uit over de dromen van de socialistische periode en de idealen van de partij. Waarop Valdet antwoordt: *"I often asked myself those questions... Where does compromise with power and one's self begin, and rebellion end?"* Ze benadrukt dat *"things weren't all black and white"*, maar dat ze geloofde in wat ze deed. Vervolgens volgt een scène met archiefbeelden uit de jaren zestig: een propagandafilm vol nationalistische liederen en collectieve arbeid. Na deze beelden komen de Lubonjas weer kort aan het woord. Ze vertellen dat Valdet oprecht geloofde in de idealen, *"then came the great disenchantment. We touched bottom in a system meant to create the ideal society."* Todi Lubonja vertelt over de zware onderdrukking van de bevolking. Het eerste interview wordt weer afgespeeld en Valdet spreekt over de idealen uit die tijd die ze nu nog steeds heeft *"the commandments of communism were to be honest, social-minded, idealistic, energetic, optimistic etc... I was all of those things. I still am that way. And I still work for that today"*. Tegelijkertijd is ze kritisch over het neppe enthousiasme en de hysterie van de communistische congressen. In het laatste deel van de film wisselt de stemming. Er wordt wederom archiefbeeld door het gesprek gemonteerd, dit keer van eigentijdse journaalberichten van Italiaanse en Franse nieuwszenders, die berichtten over de (bijna) burgeroorlog in Albanië in 1997, na het inklappen van de jonge vrije markt. Na deze beelden zien we Valdet weer, duidelijk geëmotioneerd. Ze is bang, zegt ze. De gebeurtenissen hebben veel hoop vernietigd. *"It's as if a destructive force had swept away all constructive energy."* De camera zoomt in op haar gezicht als de film eindigt en het beeld gaat over naar geschilderde portretten van Valdets gezicht. We horen haar nog zeggen *"I think we've passed on to you the ability to doubt. Because you must always question the truth."*

Sala gebruikt een biografisch narratief voor een weergave van de complexe situatie van de huidige historische veranderingen in Albanië. We zien door het levensverhaal van zijn moeder de confrontatie met het verleden en het heden. Valdet worstelt met haar gevoelens van angst, hopeloosheid, woede en schuldgevoelens, *"It communicates the insoluble contradiction between identification and distance."*⁴⁷ Dit representeert het ambivalente gevoel van een hele generatie tegenover het Albanese socialisme. Anri Sala impliceert dat iedereen betrokken is bij het roerige verleden van Albanië. Een enkele recensent benadrukt het feit dat de voormalige communisten weigeren zichzelf met hun verleden te confronteren.

"As is the case with many of the communist-era elite, Valdet has prospered during the postcommunist period. She is now an executive with the Soros Foundation in Tirana. In contrast, Todi Lubonja, like most Albanians who ran afoul of the communist regime, lives a modest life. Unlike the majority of past political prisoners, however, he does not harbor any

⁴⁷ Jan Verwoert, 'On the margins of history', *Parkett* (2005) #73, p.97.

animosity toward onetime prominent communists such as Valdet. Nevertheless, Intervista does clearly depict the “gulf” that exists between the material lives of the Salas and the Lubonjas.”⁴⁸

Deze recensent neemt het Valdet duidelijk kwalijk dat ze na haar betrokkenheid bij het regime geen verantwoordelijkheid neemt voor haar communistische verleden. *“We never find out if Valdet thinks that she has ever compromised herself, in Sala’s reflection on history and memory out of sync, ‘mixed feelings’ predominate. [...] Instead of a scène of unmasking we have a scène of intimate communication and a tactful cinema of deep affection.”⁴⁹* Gemengde gevoelens overheersen in Intervista en wat het duidelijkst wordt, is de impact van herinneringen van het verleden op een persoon als Valdet in het nog steeds onrustige heden. Historische confrontatie is een voortdurend proces. Sala maakt geen onderscheid tussen het ‘foute’ communistische verleden en het ‘verlichte’ heden, iets wat ook in de andere twee films gebeurt, maar in *Intervista* het duidelijkst. De continuïteiten worden benadrukt: Valdets doelen zijn nog steeds dezelfde als in de jaren zeventig en hedendaags Albanië is nog steeds angstaanjagend. Tot slot geeft Sala aan dat het wisselende taalgebruik een belangrijk onderscheid tussen heden en verleden is. Anri Sala zegt hierover in een interview: *“a gap of thirty years makes not just a rupture in content but it may bring a shift in syntax. What happens when a system changes, especially in the case of totalitarian regimes which exercise great control over language, is that the syntax of the language breaks.”⁵⁰*

1.2 De kunstenaar en zijn modellen

De werkwijze van de kunstenaar is veel breder geworden dan die van de ambachtsman die hij in vroegere tijden was, de hedendaagse kunstenaar werkt interdisciplinair. Het kunstenaarschap behelst tegenwoordig tal van technieken en methodes afkomstig uit andere gebieden en de kunstenaar kan bijvoorbeeld putten uit de werkwijzen van de wetenschap. Kunstenaars maken met regelmaat gebruik van wetenschappelijke benaderingen van een onderwerp. Ze benutten methodes en technieken uit de wetenschap om maatschappelijke thema’s grondig te onderzoeken in hun werk. De kunstenaars wiens werk in deze scriptie besproken wordt, nemen een onderzoekende rol aan en hanteren methodes en strategieën uit de wetenschap zoals etnografisch veldwerk, of de methodes van orale geschiedenis om inzicht te krijgen in persoonlijke ervaringen van het tumultueuze verleden. Het werkt verhelderend om dit nader te bekijken met behulp van een aantal theoretici. De relatie tussen kunst en wetenschap is regelmatig besproken in beschouwingen in de vorm van ‘de kunstenaar als’ of beter in het engels in de vorm van ‘The artist as ...’. Er wordt zelfs meerdere keren gesproken van een ‘paradigm shift’, of simpeler een ‘turn’. Dit signaleert een nieuwe positie waaruit de rol van de kunstenaar benadert en beschreven kan worden.

Specifiek zijn de sociale wetenschappen een geliefde bron om uit te putten, omdat kunstenaars zich net als deze wetenschappers in het culturele, sociale en maatschappelijke veld zijn gaan bewegen. Zo werd zowel de antropologie, etnografie, geschiedenis, en historiografie gevonden door theoretici en kunstenaars. Een opmerking hierbij is dat Anri Sala, Deimantas Narkevičius en Phil Collins op de eerste plaats natuurlijk kunstenaars zijn, met alle vrijheden die daarbij horen. Voor hen geldt dat de werkwijze die ze als kunstenaar hanteren in de geselecteerde werken enigszins overeenkomt. Om de werkwijze van deze kunstenaars en de benadering tot hun onderwerp te verhelderen, zal ik hier de

⁴⁸ Nicholas C. Pano, ‘Film Review’, *Slavic Review* Vol. 60 (2001), #3 (herfst).

⁴⁹ Svetlana Boym, ‘Modernities Out of Sync: The Tactful Art of Anri Sala’, website artmargins:

<http://www.artmargins.com/index.php/archive/177-modernities-out-of-sync-the-tactful-art-of-anri-sala> (04-06-2011).

⁵⁰ Lynne Cooke en Anri Sala, ‘From silence to language and back again’, *Parkett* (2005) #73, p.74.

'rol' die ze aannemen of modellen die ze aangrijpen beschrijven. Ik concentreer me hier op drie auteurs die deze rollen tot het onderwerp van hun onderzoek maakten. Hall Foster bekritiseert in zijn artikel *The Artist as Ethnographer* de kunstenaar als etnograaf, Mark Godfrey is meer beschrijvend en signalerend van aard en ziet de *Artist as Historian*, Dieter Roelstraete bouwt de rol van historicus verder uit, tot historiograaf.

The Artist as Ethnographer

Antropologie houdt zich bezig met cultuur en identiteit, gedragscodes en normen en waarden, met menselijk gedrag binnen een samenleving. Het is de wetenschap die het sociale gedrag, de economische structuur, en de ideologie van volken en bevolkingsgroepen bestudeert. Het biedt de kunstenaar dus mogelijkheden om een cultuur beter te leren kennen. Joseph Kosuth schreef de tekst *The Artist as Anthropologist*, maar zijn tekst biedt weinig aanknopingspunten voor de hier besproken kunstenaars, hij lijkt vooral de kunstenaar op te roepen om een actievere rol te spelen in de maatschappij.⁵¹ Interessanter hier is *The Artist as Ethnographer* van Hall Foster.⁵² Waarom Foster niet kiest voor de antropoloog als model voor de kunstenaar is niet geheel duidelijk, maar hij kiest waarschijnlijk voor de ethnographer omdat die letterlijk met zijn voeten in het veld dat hij onderzoekt staat. Hij bevindt zich specifiek onder de mensen die hij of zij bestudeert en onderzoekt via directe waarneming en beschrijving de cultuur en de manier van leven van bepaalde samenlevingen. De etnografie valt onder het bredere veld antropologie, wat ook meer theoretisch werk beslaat. Foster schrijft: *"These artists and critics aspire to fieldwork in which theory and practice seem to be reconciled. Often they draw indirectly on basic principles of the participant-observer tradition, among which Clifford notes a critical focus on a particular institution and a narrative tense that favors "the ethnographic present"*.⁵³ Sala, Collins en Narkevičius hanteren een dergelijke methode, ze observeren en interviewen mensen om zo te weten te komen hoe ze leven, in dit geval hoe ze herinneren en hoe ze zich verhouden tot het verleden. In zijn tekst, prijst Foster de antropologie niet, ook de kunstenaar als etnograaf niet. Hij heeft een kritische blik op beiden.

Voor Foster is de geëngageerde, kritische houding naar sociaal politieke problemen de kern van de kunst en theorie na het modernisme. Hij pleit voor een aantal manieren waarop het postmodernisme de kritische houding van het laat modernisme kan voortzetten. Het postmodernisme geeft volgens Foster niet enkel meer kritiek op kunstinstellingen, maar op de cultuur in zijn geheel en probeert te voorkomen dat de kunst weer opgezogen zal worden door de kunstinstellingen. De tekst is dan ook gestoeld op een bepaald gevoel van verzet tegen de 'bourgeois, kapitalistische kunstinstellingen' die bepaalde kunst, kunstenaars, identiteiten en gemeenschappen uitsluiten. Voor de drie kunstenaars die hier behandeld worden geldt dat ze niet direct activistisch, kritisch of zeer politiek geëngageerd zijn, ze lijken ook niet te vechten voor een onderdrukte Other. Toch kan de kritiek van Foster iets vertellen over de kunstenaars en hun werk.

⁵¹ Volgens Kosuth is de antropoloog een wetenschapper die buiten de cultuur staat die hij onderzoekt, en op zoek is naar een "religio scientific truth". Kosuth spreekt zich uit voor de rol van de kunstenaar als antropoloog die midden in de maatschappij staat en "depicts while it alters society". Hij heeft een actieve rol in de maatschappij en verandert hem terwijl hij hem beschrijft. Het doel van "anthropologized art" vat hij als volgt samen: "a non-static depiction of art's (and thereby culture's) operational infrastructure." Een niet statisch beeld van de cultuur, dus veranderend en beschrijvend tegelijkertijd. Sala, Collins en Narkevičius zijn wel degelijk beschrijvend van aard, maar streven minder naar politieke en sociale veranderingen. Joseph Kosuth, 'The Artist as Anthropologist' [1975], in: Joseph Kosuth, *Art after Philosophy and After. collected Writings 1966-1990*, Cambridge 1991.

⁵² Foster 1996 (zie noot 15), pp.171-204.

⁵³ Ibid. p.181.

Foster signaleert een nieuw paradigma in linkse kunst, dat “*structurally similar*” is aan “*The Artist as Producer*” van Walter Benjamin: “*The Artist as Ethnographer*”.⁵⁴ Het object waar de kunst zich tegen keert blijft volgens Foster het bourgeois, kapitalistische kunstinstituut (het museum, de academie, de markt, en de media). Benjamin beschreef in zijn tekst de politieke positie die de kunst in zou moeten innemen: solidariteit met de werker en voorkomen dat de kunst de positie krijgt van ideologisch patronaat, waardoor de werker een passieve Other wordt. De kunstenaar vecht bij Foster namens namens de cultureel/ethnische Other in plaats van voor het proletariaat zoals bij Benjamin. De kunstenaar moet nog steeds uitkijken voor “*Ideological Patronage*”.⁵⁵ Dit gevaar stamt volgens Foster uit de aangenomen scheiding in identiteit tussen de kunstenaar en de Other, maar kan ook ontstaan uit de identificatie die ondernomen wordt om over deze splitsing heen te komen. Identificatie met de Other kan deze juist vervreemden, het gat tussen de twee bevestigen in plaats van verkleinen door een verkeerde representatie. Dit gevaar kan zelfs erger worden, omdat de kunstenaar gevraagd wordt de rol aan te nemen van ‘native’ en informant zowel als ethnograaf. Identiteit is immers niet hetzelfde als identificatie en het zich verplaatsen in of deelgenoot worden aan de cultuur van een Other is uiteraard ook geen sinecure en wellicht zelfs onmogelijk.

Sala, Collins en Narkevičius werken alle drie met de post-socialistische cultuur als het gebied van onderzoek. Voor Phill Collins geldt dat hij het meest een buitenstaander is in de cultuur die hij beschrijft, hij is een Engelsman die in Berlijn woont. Hij behoort niet tot de cultuur waarover hij spreekt. “*I’ve always been interested in the othered.*”⁵⁶ Collins gebruikt niet het woord other maar othered: mensen die gereduceerd worden tot iets dat ze niet zijn, door onze aannames. Hij identificeert zich minimaal, hij doet niet aan ‘self-Othering’ en bewaart afstand tot dat waar hij over praat. In zijn film is hij zelf dan ook niet te zien of te horen en kan door deze vorm de ‘Other’ zijn verhaal laten doen zonder hierbij een storende factor te zijn. Collins vermijdt zo het gevaar van ideological patronage zoals door Foster omschreven. Anri Sala is daarentegen een onderdeel van de cultuur die hij beschrijft, de post-socialistische maatschappij, al is hij van een generatie later dan zijn moeder, die aan het woord is. Interessant is om te zien dat Anri Sala zich in zijn film opstelt als buitenstaander. Hij studeert in Parijs op het moment dat hij de film maakt en bekijkt de situatie dan ook vanuit iemand die een tijd is weggeweest. Het komt alleen al door het in en uitpakken van zijn spullen dat hij de oude filmrol gevonden heeft. Hij filmt zijn voormalige thuisstad in het begin van de film met “*almost orientaling eyes*” van iemand die een tijd ergens anders heeft doorgebracht.⁵⁷ Zodra hij belt met de man die zijn moeder geïnterviewd heeft vertelt hij dat de film gemaakt wordt voor zijn opleiding in Frankrijk. De journaalbeelden die hij in de film invoegt, zijn buitenlands, zo heeft hij zelf de burgeroorlog in Albanië waarschijnlijk vanuit het buitenland waargenomen.

⁵⁴ Ibid. p.172. In *The Artist as Producer* beschrijft Benjamin de politieke positie die de kunst in zou moeten nemen. Benjamin geeft de voorkeur aan het Productivisme boven Proletkult. Het Productivisme gebruikte kunst om een nieuwe proletariaat cultuur te ontwikkelen door het verlengen van het constructivisme naar echte industriële productie. Het wilde zo bourgeois kunst omverwerpen. Proletkult was ook politiek begaan, maar wilde de bourgeois kunst en cultuur overtreffen. Dit was voor Benjamin niet voldoende, deze werkwijze neigde naar ideologisch patronaat dat ervoor zorgde dat de werker een passieve “other” werd. Wat voor Benjamin gold was solidariteit in materiele praktijk, niet in artistiek thema of politieke houding. Benjamin wilde de oppositie tussen vorm en inhoud overwinnen door de derde term, productie, maar de oppositie bestaat nog steeds.

⁵⁵ Ibid. p.173.

⁵⁶ Stuart Jeffries, ‘Fastest! Tallest! Marxist! The visual art of Phil Collins’ website Guardian:

<<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2011/feb/06/marxist-visual-art-phil-collins>>(10-07-2011).

⁵⁷ Mark Godfrey, ‘articulate enigma: the works of Anri Sala’, in: Mark Godfrey, Hans Ulrich Obrist en Liam Gillick, *Anri Sala*, Londen 2006, p.37.

Verder is in het laatste shot een schilderij met een portret van zijn moeder te zien.⁵⁸ Tegelijkertijd is hij wel zelf de hele film duidelijk in beeld, en onderdeel van het verhaal. *Intervista* was zijn eerste film, en was erg leerzaam voor hem. *"I experienced and learned how far one could go touching where it could hurt, but still respecting the other while implying one-self. It is not easy to give out your personal history or that of your dearest people, especially when it has been embroidered with disillusion, pain, loss, responsibility and failure. [...] It would sound like an interrogation if you do it in the second person, without being personally implied."*⁵⁹ Sala is persoonlijk sterk verbonden aan zijn moeder, met haar geschiedenis en met die van de regio waar ze over verteld, maar als kunstenaar/onderzoeker neemt hij in *Intervista* een bepaalde afstand van haar. Hij neemt voldoende afstand om open en kritisch vragen te stellen. Tegelijkertijd houdt hij wel constant zijn moeders gevoelens in de gaten, bijvoorbeeld wanneer hij vraagt *"Mom, does my filming this bother you?"* Zijn moeder vindt het niet erg omdat Anri haar zoon is. De persoonlijke relatie zorgt er dus voor dat hij vrij ver kan gaan om de Other, een socialist uit een eerdere generatie, te onderzoeken. Hij laat haar vrij praten en van ideologisch patronaat of remmende vervreemding is absoluut geen sprake. Deimantas Narkevičius is ook een periode in het buitenland geweest, maar in zijn film is hij een van de mensen die praat over het verleden in Litouwen. Zijn identiteit en de groep waarmee hij zich identificeert zijn gelijk. Hij is in de film gelijkwaardig aan de andere twee personen die hun ervaringen delen en spreekt zelf met de stem van een persoon die onder het socialisme heeft geleefd. Hij is van alle drie de kunstenaars het meest betrokken bij de groep die hij toont en onderzoekt, omdat hij één van hen is. Het gevaar voor 'ideologisch patronaat' is bij alle drie de kunstenaars minimaal. De balans waar Foster het over heeft tussen te veel en te weinig afstand tot dat wat ze onderzoeken is in geen van de gevallen problematisch. Foster waarschuwt ook dat *"practice of self-othering"* die belangrijk is voor de kritieke kunstpraktijk, kan leiden tot *"self-absorption"*, waarin *"ethnographic self-fashioning"* doorslaat in *"narcissistic self-refurbishing"*.⁶⁰ Bij Collins is er in minimale mate sprake van 'self-Othering'. Sala deelt voor een groot deel de identiteit met zijn moeder, maar hij zet zichzelf heel bewust in de positie van buitenstaander om de Other van een vorige generatie voor zijn geboorte (die van zijn moeder) te onderzoeken. Narkevičius deelt de identiteit van de groep die hij onderzoekt, er is dus geen sprake van 'self-Othering', hij is één van de onderzochte Other.

Foster ziet het als een probleem wanneer de kunstenaar spreekt namens de gemeenschap waarin hij zich geplaatst heeft. *"As the artist stands in the identity of a sited community, he or she may be asked to stand for this identity, to represent it institutionally."* Foster ziet dit als een probleem. *"In this case the artist is primitivized, indeed anthropologized, in turn: here is your community, the institution says in effect, embodied in your artist, now on display."*⁶¹ Hij is van mening dat het kritische potentieel dat in de Other zit, ongedaan gemaakt wordt wanneer de kunstenaar door het kunstinstituut opgenomen wordt. Narkevičius spreekt echter zonder problemen namens de cultuur waar hij uit komt, hij heeft geen politiek doel met zijn werk: *"i don't think that my work is so political. Maybe within the artworld, within this particular practice which we call video and film, but that's probably it."*

⁵⁸ Het is door schilderen dat Sala Tirana verliet. Als kind was Sala bevriend geraakt met de schilder Edi Rama, hij was 10 jaar ouder, rond zijn 14^e ging Sala voor een carrière als kunstenaar en ging naar de Liceu Artistik Jordan Misja of Arts High School. Hij volgde hier een schildersopleiding en aan het eind van het vak kwam de kunstenaar Henri Foucault uit Parijs een lezing geven. Nadat Foucault zijn werk had gezien en met Edi Rama had gesproken, bood hij Sala een plaats aan in het Ecole Nationale Supérieure des Arts Decoratifs in Parijs. Godfrey 2006 (zie noot 57).

⁵⁹ Massimiliano Gioni en Michele Robecchi, 'Anri Sala. Unfinished histories', *Flash art* 2001 (juli/September), p.105.

⁶⁰ Foster 1996 (zie noot 15), pp.171-204.

⁶¹ Ibid. p.198.

*I can't see artists working within this practice now being influential politically.*⁶² Foster merkt verder op dat de kunstenaar zijn autoritaire positie als etnograaf in zijn werk aan de kaart moet stellen, wat lang niet altijd gebeurt, al noemt hij enkele goede uitzonderingen:

*"Few principles of the ethnographic participant-observer are observed, let alone critiqued, and only limited engagement of the community is effected. Almost naturally the project strays from collaboration to self fashioning, from a decentering of the artist as cultural authority to a remaking of the other in a neo primitivist guise. [...] Of course this is not always the case: many artists have used these opportunities to collaborate with communities innovatively, to recover suppressed histories that are sited in particular ways, that are accessed by some more effectively than others. And symbolically this new site specific work can reoccupy lost cultural spaces and propose historical counter memories."*⁶³

De drie kunstenaars die hier besproken worden, doen precies dat wat Foster zegt, ze behoren tot de groep goede voorbeelden. Ze halen onderdrukte geschiedenissen naar boven. Het is ook zo dat ze hun eigen autoriteit als etnograaf bevragen. Dit doen ze door in hun films hun eigen subjectiviteit door te laten schemeren, hier zal ik later verder op in gaan bij het bespreken van deze documentaire vorm. Anri Sala is de enige die zich in zijn film positioneert als iemand die invloed heeft op de gebeurtenissen en voldoet zo dus aan Fosters oproep om zowel de kunstenaar en de Other te framen in het werk. Narkevicius is ook aanwezig in zijn werk, maar wel anoniem. Hij bevraagt zijn rol als etnograaf in dit werk niet, maar plaats zichzelf wel als gelijk aan de andere personen in de film, zijn autoriteit wordt zo verminderd omdat hij zich positioneert als één van hen. Phil Collins is in zijn film niet aanwezig en is het meest autoritair in zijn film, hij verzamelt informatie en maakt er zijn eigen werk van. De subjectiviteit van het werk schemert wel door in duidelijke ingrepen als de muziek die de tekst wegdrukt, maar toch blijft Collins het meest op de achtergrond en wordt zijn autoriteit als etnograaf nauwelijks bekritiseert.

Foster heeft tot slot nog een opmerking. Hij heeft het over een toename in een horizontale manier van werken. Hij bedoelt hiermee dat de kunstenaars de breedte van een cultureel bestrijken, maar in mindere mate de verticale lijn, de geschiedenis. *"The horizontal way of working demands that artists and critics be familiar not only with the structure of each culture well enough to map it, but also with its history well enough to narrate it. Thus if one wishes to work on AIDS, one must understand not only the discursive breadth but also the historical depth of AIDS representations"*⁶⁴ Foster heeft het in dit geval specifiek over het kennen van de historische diepte van de "representations" van een maatschappelijke problematiek, en niet zo zeer over de geschiedenis van een cultuur an sich. Opvallend is dat juist deze geschiedenis tegenwoordig veel aandacht krijgt.

⁶² Martin Clark, 'Deimantas Narkevicius and Martin Clark in conversation', in: Martin Clark, *Deimantas Narkevicius. Once in the XXth century*, Bristol 2006, p.51.

⁶³ Foster 1996 (zie noot 15), p.197.

⁶⁴ Ibid. p.202.

The Artist as Historian

Het lijkt een nieuwe 'turn': de kunstenaar neemt de historicus als model. Mark Godfrey heeft recent de rol van "artist as historian" beschreven in een artikel.⁶⁵ Godfrey signaleert in zijn artikel nieuwe vormen van historische representatie in recente films, videos en fotografie. Hij onderscheidt een aantal lijnen:

*"First, a number of evocative films portray locations touched by past events, and particularly by calamities. [...] Next, there are projects that deploy photographs and films discovered after directed searches in archives. Some artists explore such material in detail to indicate the histories recorded in the images, while at the same time acknowledging the fallibility of the archive and the inscrutability of the discovered images. [...] Another important tendency is found in works in which artists address history through the contingencies of their biography, including their own narratives in the work."*⁶⁶

Verder neemt hij nog een groep kunstenaars waar die kritiek uitten op *"Hollywood representations of the past."* En tot slot noemt hij de *"historical turn in performance based art. Here I am thinking of recent projects that have re-created historical events through performances that are documented either by the artists themselves or by associates."*⁶⁷

Kunstenaars tonen volgens Godfrey een interesse in historische locaties, archieven, hun eigen biografie, de representatie van geschiedenis in de media en de heropvoering van historische gebeurtenissen waaruit een duidelijke interesse in geschiedenis blijkt. Deze interesse in het verleden is ook duidelijk in de hier besproken werken. *Energy Lithuania* kan mogelijk gerekend worden tot de eerste categorie, omdat de film draait om een specifieke locatie en de historische betekenis van die plek. Deimantas Narkevičius speelt ook met hetzelfde gegeven uit de tweede categorie, namelijk de waarheid van historische beelden, hij speelt bewust met een technisch anachronisme om de scheiding tussen heden en verleden te vertroebelen. Ook Phil Collins maakt gebruik van archiefbeeld, maar niet op een manier die de beelden deconstrueert, ze zijn in zijn film meer dragers van herinneringen of geven een tijdsbeeld aan. In de derde categorie, kunstenaars die geschiedenis aankaarten door hun eigen verhalen, noemt Godfrey in zijn artikel Anri Sala's *Intervista* het *"most staggering work"* in deze lijn.⁶⁸ Ook Deimantas Narkevičius mag tot deze groep gerekend worden, gezien hij in zijn film ook zijn eigen ervaringen deelt. Verder noemt Godfrey dat *Intervista* *"responds to the lack of historical representation in Communist Albania."*⁶⁹ dit is iets wat bij alle drie de werken opgemerkt kan worden. Dit komt voort uit een gebrek aan een historisch accuraat beeld onder het communisme en het onderdrukken van de geschiedenis; nu putten de kunstenaars uit ervaringen van getuigen om het gat te vullen. Een kanttekening kan gemaakt worden gebruik makende van een opmerking van Dieter Roelstraete. Hij erkent de waarde van het artikel van Godfrey, maar verplaatst de focus van de kunstenaar van historicus, naar historiograaf:

"The retrospective, historiographic mode—a methodological complex that includes the historical account, the archive, the document, the act of excavating and unearthing, the memorial, the art of reconstruction and reenactment, the testimony—has become both the mandate ("content")

⁶⁵ Godfrey 2007 (zie noot 2).

⁶⁶ Ibid. pp.143-145.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Ibid. p.144.

⁶⁹ Ibid.

and the tone ("form") favored by a growing number of artists (as well as critics and curators) of varying ages and backgrounds."⁷⁰

In zijn artikel *The Way of the Shovel* merkt hij op dat het werk van een historicus niet perse samenvalt met dat van de historiograaf, de werkomschrijving die hij accurate acht in relatie tot de huidige interesse in de eigentijdse kunst: *"the act of "writing" (or, more broadly, narrating) adds a key distinction here.*"⁷¹ De werken in deze scriptie zijn hier een goed voorbeeld van. Ze onderzoeken niet enkel het verleden, maar ze 'schrijven' geschiedenis. Ze vertellen de persoonlijke geschiedenis van een groep personen en leggen het op deze wijze vast voor latere generaties. Frank van der Stok onderscheidt tussen kunstenaars die met geschiedenis werken drie groepen: *"Parallel history, alternative history, en deconstructing history"*.⁷² De werken van Sala, Collins en Narkevičius vallen onder de tweede noemer, die van alternatieve geschiedenissen. Ze geven een alternatief perspectief van waaruit een periode bekeken kan worden. Doordat alle drie de kunstenaars focussen op persoonlijke verhalen en herinneringen, kunnen ze gezien worden als "oral historians", het systematisch verzamelen en vastleggen van individuele herinneringen door middel van vraaggesprekken.⁷³ Zo kunnen delen van het verleden naar boven gehaald worden die in het collectief geheugen of gangbare geschiedschrijving verdrongen zijn of over het hoofd gezien werden. Ze richten zich zo op de manier waarop historische narratieven ontstaan, hoe ze geschreven worden, herschreven, vergeten of zelfs uitgewist. Deimantas Narkevičius is zelf ook van mening dat geschiedenis een soort fictie is waarin feiten samengebracht worden om een verhaal te vertellen, terwijl anderen worden uitgesloten. *"yes, absolutely. That is a very complex issue. In general I think historians cope with that better than artists do."*⁷⁴ De kunstenaars blijven echter vooral in hun rol van kunstenaar, en werken niet in naam van de wetenschap. Dit betekent dat het hun prioriteit niet is om wetenschap te bedrijven, maar ze maken wel gebruik van de methodes om tot intieme verhalen en persoonlijke ervaringen te komen, die ze vervolgens omvormen tot kunstwerken. De kunstenaars zijn niet op zoek naar een accurate representatie van het verleden, maar nemen de realiteit als startpunt. Vervolgens vormen ze de 'onderzoeksresultaten' op een suggestieve wijze om tot een kunstwerk waarin ze een geraffineerd spel spelen met beeld, geluid en emoties. Het resultaat is een drietal films met een historisch/ethnografisch onderwerp dat door de handen van de kunstenaar is omgevormd tot kunstwerk.

⁷⁰ Roelstraete 2009 (zie noot 4).

⁷¹ Ibid.

⁷² Frank van der Stok, 'Mental Images', in: Van der Stok 2008 (zie noot 12), pp. 108-116.

⁷³ Paula Hamilton en Linda Shopes (red.), *Oral History and Public Memories*, Philadelphia 2008.

⁷⁴ Peter Reeh, 'Deimantas Narkevičius in an interview with Peter Reeh', in: Peter Reeh (e.a.), *Skulptur projekte Münster 07 : Vorspann : Gespräche mit ...* ' Keulen 2007, p.95.

1.3 keuze voor de documentaire vorm

kenmerken van de documentaire

De filmische vorm van de werken die hier behandeld worden, is die van de documentaire, al wordt er wel los met deze vorm omgegaan. Toch tonen de films een aantal typische documentaire karakteristieken. Ten eerste tonen de kunstenaars de realiteit, ze filmen geen imaginaire werelden en beperken in grote mate de invloed van de camera op de loop van gebeurtenissen. Ze filmen geen acteurs, maar 'gewone' mensen met een bijzonder verhaal. Deze personen worden geïnterviewd en we hebben geen reden te vermoeden dat hun verhaal vooraf uitgeschreven is. De personen zijn gefilmd in hun 'natuurlijke omgeving' en niet voor een decor of op een fictieve locatie. Het zijn locaties waar de personen die geïnterviewd worden zich op hun plek voelen: in het geval van Narkevičius in de stad Elektrėnai en de elektriciteitscentrale, in het geval van Sala in Tirana, voornamelijk in het huis van Anri zijn ouders. Collins geografische locatie is niet direct duidelijk, maar de personen worden gefilmd in hun huiskamers, op één docent na, zij wordt gefilmd in een klaslokaal waar ze ooit les gaf, maar het voelt voor haar als thuis: *"it looks very, very similar like it did twenty years ago. So to come here... I haven't been here in the last twenty years, to come here, it feels like a little bit at home. Not at home, but at the home of my grandparents, you know?"* Een volgend kenmerk van documentaire is het gebruik van archief foto's- en filmmateriaal om het historische onderwerp te verhelderen. Collins gebruikt in zijn film meerdere malen foto's, archiefbeelden, oude tijdschriften of voorwerpen uit het verleden, ook Anri Sala voegt twee maal een scène bestaand uit archiefbeeld toe aan zijn film. Narkevičius gebruik geen archiefmateriaal, al wekt hij de suggestie hier wel gebruik van te maken door het gebruik van oude camera's. Dit zijn allemaal documentaire middelen die de kunstenaars gebruiken om de 'objectieve realiteit' in beeld te brengen, al is dit een heikel punt waar zo verder op ingegaan zal worden. Verder zijn er nog een aantal kenmerken van de documentaire in de cameratechniek, montage en in het gebruik van geluid, maar gezien dit elementen zijn die ook voorkomen in non-fictie, zal daar verder op ingegaan worden in de filmanalyse.

Vormen van Documentaire

Bill Nichols heeft in zijn toonaangevende boeken verschillende vormen van documentaire beschreven en maakt een onderverdeling in zes categorieën of 'modes'.⁷⁵ Nichols heeft deze vormen in een historische, chronologische ontwikkeling geplaatst, waarin de één volgde op de ander. Hij wordt in die opvatting bekritiseerd door Stella Bruzzi, die argumenteert dat deze vormen allen sinds het begin van de documentaire hebben bestaan, regelmatig gemengd worden en overlappen.⁷⁶ Toch werken de 'modi' van documentaires van Nichols verhelderend als het gaat om de werkwijze van de kunstenaars. Deimantas Narkevičius maakt vooral gebruik van *"the poetic mode"*, de documentaire als subjectieve, artistieke expressie. Hij gebruikt beschrijvende passages en benadrukt formele aspecten, wat hij in een interview zelf benadrukt: *"When I was making the film I was thinking of it as a documentary, but the connections with painting very much emerged during the editing process. The documentary element of the film became more distanced. Painting itself cannot really be a documentary. I brought painterly subjectivity into the documentary, meaning that really it was no longer a documentary."*⁷⁷ Net als Narkevičius die op een speelse, suggestieve manier beeld en geluid

⁷⁵ Nichols 1991 (zie noot 18), pp.32-76.

⁷⁶ Bruzzi 2000 (zie noot 18), pp.1-9.

⁷⁷ Hans Ulrich Obrist, Against Monumentality, *Flash Art* 2003 #232, ongepagineerd.

verbindt, gebruikt ook Collins visuele associaties door de suggestieve archiefbeelden die hij invoegt tijdens de interview. Ook bij Collins ligt de nadruk op de sfeer vooral ook door de muziek die hij bijvoorbeeld tijdens de archiefscenes de gesproken tekst laat overnemen. Sala neemt zo nu en dan ook artistieke vrijheden, bijvoorbeeld op het einde, wanneer hij geschilderde portretten van zijn moeder in beeld brengt. Toch werkt Sala vooral in de “*participatory mode*”, de filmmaker wordt onderdeel van de gebeurtenissen die hij filmt, hij is zelf regelmatig in beeld te zien. Hij heeft een directe invloed op de gebeurtenissen, hij creëert zelf de gebeurtenissen die hij filmt. *Marxism Today (prologue)* vertoont vooral elementen van “*the observational mode*” waarin de filmmaker achter de camera verborgen blijft en minimaal invloed heeft op de gebeurtenissen. Tot slot hebben alle drie de films elementen uit de “*reflexive mode*”, in deze modus wordt de geconstrueerdheid van de documentaire bevestigd, hier zal ik zo verder op ingaan.

Documentaire vorm in hedendaagse kunst

De documentaire vorm was voor de politieke avant-gardes een geliefde vorm en deze is inmiddels weer teruggekeerd in de kunstwereld zoals wel gebleken is tijdens documenta 10 en 11.⁷⁸ Kunstenaars maken gebruik van de associaties die een documentaire heeft met de realiteit en zijn vermeende objectiviteit. Deze objectiviteit wordt in de drie werken in twijfel getrokken. Eerder zijn de modellen van de kunstenaar behandeld waaruit bleek dat ze zich positioneren als een antropoloog en historicus. Ze onderzoeken het verleden, maar ook de impact daarvan op het heden van een bepaalde cultuur, namelijk die van het post-socialisme. De documentairevorm die de kunstenaars hun films geven hangt met deze rollen samen. De documentaire vorm heeft namelijk een verleden wat betreft het weergeven (en schrijven) van geschiedenis, en in zijn vermeende objectieve weergave van de werkelijkheid ook met de etnografische film.⁷⁹ “*Documentary cinema in intimately tied to historical memory. Not only does it seek to reconstruct historical narrative, but it often functions as an historical document itself.*”⁸⁰ Documentaires vertrouwen op een gevoel van authenticiteit en objectiviteit dat geloof in de getrouwheid van het beeld bevestigt. “*Documentaries employ this assurance to make believed arguments about the historical world.*”⁸¹ De documentaire heeft ook een relatie met een antropologische aanpak, “*the form has been linked to ethnographic field work in a number of ways. Standard texts on ethnographic film call for an unobtrusive camera which attempts to position itself like the fly on the wall and invisibly observe the activities taking place before it.*”⁸² Daarnaast kent de documentaire een lange traditie van sociale betrokkenheid en activisme, een element dat in alle drie de films ook op ingehouden toon aanwezig is. Bij de bespreking van de modellen van de kunstenaars is het belang van reflexiviteit en het bevragen van de eigen autoriteit al opgemerkt, iets wat in de films in wisselende mate gebeurt. De documentaire vorm biedt de kunstenaar vooral een goede vorm om een verhalende inhoud te delen, voorzien van prikkelende beelden. Tegelijkertijd is de waarheid die de documentaire pretendeert uit te dragen een geliefd slachtoffer van artistieke deconstructie.

⁷⁸ Jean-Claude Moineau, ‘The artist and his models’, Parijs 2005, website Pourinfos: <<http://pourinfos.org/index.php?art=3019>> (19-05-2011).

⁷⁹ Paula Rabinowitz, ‘wreckage upon wreckage. History, documentary and the ruins of memory,’ *History and theory* 1993 (1 mei), pp.119-137.

⁸⁰ Ibid. p.119.

⁸¹ Alexandra Juhasz en Jesse Lerner, ‘Introduction: phony definitions and troubling taxonomies of the fake doc.’, in: Alexandra Juhasz en Jesse Lerner (red.), *F is for phony. Fake documentary and truth’s undoing*, Minneapolis 2006, p.8.

⁸² Rabinowitz 1993 (zie noot 79), p.123.

Objectiviteit/subjectiviteit

De documentaire heeft een bepaalde relatie met de werkelijkheid en dit maakt deze vorm voor kunstenaars interessant om mee te werken. Theoretische discussies over documentaires gaan met grote regelmaat over de relatie tussen objectiviteit en subjectiviteit in de weergave van de werkelijkheid:

“a successful documentary is contingent upon representing the truth at its core as objectively as possible. Documentary film is traditionally perceived to be the hybrid offspring of a perennial struggle between the forces of objectivity (represented by the ‘documents’ or facts that underpin it) and the forces of subjectivity (that is the translation of those facts into representational form).”⁸³

De documentaire traditie heeft altijd geprobeerd om subjectiviteit tot een minimum te beperken, ten gunste van de objectieve wereld aan de andere kant van de lens, maar het is altijd een combinatie van beiden. Wanneer een film documentaire is en wanneer kunst is een discussie waar nooit een sluitend antwoord op te geven is, het is vooral een kwestie van de omgang met het waarheidsgehalte: *“Although the aesthetics may be the same, the ethics are very different.”⁸⁴* Het verschil tussen een ‘pure’ documentaire en een kunstdocumentaire zit hem dan ook voornamelijk in de verhouding tussen een subjectieve en objectieve kijk op de wereld, die in het geval van kunst vaak doorslaat naar de eerste.

De drie kunstenaars hebben door eigen ervaringen weinig vertrouwen in de objectiviteit van de documentaire. Phil Collins is een Brits kunstenaar en is opgegroeid in een westerse, kapitalistische maatschappij. Dit maakt zijn kijk op documentaires automatisch anders dan die van Narkevičius en Sala die zijn opgegroeid in Oost Europa in een socialistische staat. Collins twijfelt aan de objectiviteit van documentaires:

“I’m interested in how tightly documentaries are structured and what sits under the beating heart of those representations of the real. I love watching the news and evaluating which interests those media support. You begin to see structures in news media, how they don’t report Iraq for example and why entertainment becomes the news. Dancing on Ice, X-Factor, that kind of Orwellian drama that we have come to know and hate intrigues me.”⁸⁵

Anri Sala en Deimantas Narkevičius zijn beiden opgegroeid in een socialistische staat. Dit maakt hun ervaringen met de documentaire verschillend dan die van Phil Collins. De documentaire was daar een middel om ideologische opvattingen te propaganderen en heeft dus een andere relatie met de ‘waarheid’ dan de documentaires die Collins gezien heeft (al is ook daar de ideologie die achter de films zit wellicht opvallend, maar minder direct). Voor Sala vertelden deze beelden niet de waarheid: *“In Albania, the only tv program we had started at 18.00 and ended at 22.00, mainly airing the same news program and fiction film three times a day. Everything was so unreal that I remember the only realistic thing was the weather forecast.”⁸⁶* Ook Narkevičius is opgegroeid met socialistische documentaires:

⁸³ Bruzzi 2000 (zie noot 18), p.39.

⁸⁴ John Ellis, ‘Dancing to Different Tunes: ethical differences in approaches to factual film-making’, in: Gail Pearce en Cahal McLaughlin (red.), *Truth or dare: Art&Documentary*, Chicago 2007, p.59.

⁸⁵ William Oliver, ‘Phil Collins’ Marxism Today’, website Dazed Digital:

<<http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/9633/1/phil-collins-marxism-today>> (02-06-2011).

⁸⁶ Gioni en Robecchi 2001 (zie noot 59), p.107.

*"Before going to any cinema in Lithuania you got at least ten minutes of documentary before you watched the main feature, and on the tv all the time was documentary, mainly shot on 16mm, reportage and so on, propaganda films. These films were usually made very rapidly and the narration invariably went through a control. What was said in an interview for instance was under close scrutiny, tightly regulated, but the visual part of the film was often quite experimental because of course nobody was thinking about that then, the authorities were not interested in censoring or involving themselves in that side of things."*⁸⁷

Anri Sala is van de drie kunstenaars het minst bezig met de documentaire vorm. In zijn oeuvre is *Intervista* eigenlijk de enige film die echt als documentaire gezien kan worden. Hij ziet de scheiding in categorieën dan ook niet als vruchtbaar *"I personally don't have the need to draw a line, to create categories or to adapt things to them. The most important thing is how you approach them."*⁸⁸ Hij is dan ook niet bewust bezig met het ontcrachten van het waarheidsgehalte van de documentairevorm. Toch zitten er elementen in *Intervista* die de objectiviteit verzwakken, zo is er bijvoorbeeld het feit dat de camera al loopt als hij de kamer binnenkomt, of het eerste shot, waarin hij gefilmd wordt vanuit de doos die hij eerst open moet snijden. Dit geeft duidelijk aan dat delen van de film in scène gezet zijn. Collins houdt van de documentaire juist omdat de relatie met de werkelijkheid zo problematisch is.

*"Documentary struggles with these dilemmas and exhibits such tremendous bad manners at each twist and turn it is almost impossible not to love. I can't fail to be irrevocably attracted to something so completely at odds with itself, so thoroughly in denial. But then I must like being lied to. Hypocrisy certainly takes the edge off living, and funnily, has all the appearance of truthfulness."*⁸⁹

De objectiviteit van de documentaire wordt in *Marxism Today (prologue)* een aantal keer verstoord door ingrepen van de kunstenaar. Bijvoorbeeld wanneer een filmfragment ingestart van een Duits tv programma in zwart wit getiteld *Von Pädagogen für Pädagogen* (door docenten, voor docenten). In dit programma spreekt Günter Pippig, een docent uit de Oost Duitse stad Zwickau, hij praat zeer monotoon over het docentschap tot zijn stem langzaam weggevaagd wordt en overgaat in dromerige filmmuziek. De nostalgische, melancholische sfeer wordt zo belangrijker dan een historische weergave. Verder wordt tegen het einde ingegrepen in het historische film materiaal wanneer hij hetzelfde beeldfragmentje herhaalt, ook wordt de spectaculaire opvoering van socialistische atleten op het einde van de film versneld afgespeeld.

Deimantas Narkevičius heeft in zijn oeuvre meerdere films gemaakt waarin de waarheid in de documentaire actief bevraagd wordt. *"... With my films I want to amplify the aspects of construction and even manipulation that are inherent in the medium."*⁹⁰ Zo spoelt hij in *Once in the XXth Century* (2004) archiefmateriaal van het neerhalen van een beeld van Lenin omgekeerd af, waardoor hij weer op zijn sokkel gehesen wordt. Of bijvoorbeeld in *Kaimieitis* (2002) en *The Role of a Lifetime* (2003) waarin gesproken tekst wordt begeleid door getekende animaties, *"in art history, drawing has been very closely associated with personal expression."*⁹¹ In de laatst genoemde film wordt de voice over

⁸⁷ Clark 2006 (zie noot 62), p.52

⁸⁸ G.Matt, *interviews*, Wenen 2007, p.291.

⁸⁹ Siniša mitrović, 'The work of Phil Collins', in: Branislav Dimitrijevic (e.a.), *Breaking step. Displacement, compassion and humour in recent art from Brittain*, Belgrado 2007, p.59

⁹⁰ Reeh 2007 (zie noot 74), p.92.

⁹¹ *Ibid.* p.94.

zelfs voorzien door Peter Watkins, een kritische documentairemaker die spreekt over de subjectiviteit van de documentaire. Ook hier neemt hij veel vrijheden en gaat op een poëtische wijze om met de tekst en de beelden die zijn tekst begeleiden.

Alle drie de kunstenaars hebben dus films gemaakt die gerekend worden tot een milde variant van de 'fake docs', die het waarheids gehalte sabboteren binnen de films zelf.⁹² Het maakt de houding van de kunstenaars reflexief en ondermijnt hun autoriteit. Het geeft de subjectiviteit van de kunstenaar als maker van de films aan. Wat zegt dit over hun relatie tot het verleden? Het geeft aan dat we het verleden alleen op een subjectieve manier kunnen kennen en terughalen. Het objectieve verleden bestaat niet en geschiedenis is altijd een constructie waarin stemmen ontbreken. Het is een bevestiging van het belang van de persoonlijke verhalen van de personen die ze interviewen, en belang om de geschiedenis altijd met met gezonde twijfel te benaderen. Of zoals Valdet Sala zegt aan het einde van *Intervista*: "I think we've passed on to you the ability to doubt. Because you must always question the truth."

1.4 Filmanalyse⁹³

mise-en-scène

De mise-en-scène behelst alles wat voor de camera gebeurt, zoals de setting, aankleding, attributen, belichting en het acteerwerk. Zoals gezegd is de setting van alle films een bestaande locatie en is er geen reden om aan te nemen dat in deze locaties is ingegrepen door de filmmakers, deze minimale invloed sluit aan bij de documentaire vorm. Al is het wel opvallend dat Petra Mgoza-Zeckay op momenten, wanneer ze het heeft over haar toenmalige wens dat de DDR zou groeien, in beeld gebracht wordt met een bos rode anjers die op de tafel staat.⁹⁴ Alle voorwerpen in de kamer die duidelijk in beeld zijn hebben namelijk een diepere betekenis. Zo drinkt Petra zo nu en dan een slok water en wordt dit glas ook af en toe vol in beeld genomen. Dit heeft vooral impact als ze het heeft over het feit dat ze geen coca cola meer drinkt en geen bananen eet. Het benadrukt haar sobere leefstijl in het heden. Daarnaast is het glas halfvol in beeld op het moment dat ze spreekt over haar opkrabbelen na de moeilijke tijd, wat verwijst naar haar kijk op de wereld. Het enige voorwerp dat Marianne hanteert, is een fotoalbum van haar kleindochter. Ze vertelt geamuseerd over het maken ervan. Dit geeft het belang aan dat ze hecht aan het vasthouden van delen uit het verleden. In *Marxism Today (prologue)*, vinden alle interviewopnames plaats in een locatie die een thuis is voor de personen. Het is een veilige, huiselijke omgeving waarin ze op hun gemak zijn, dit vergroot de intimiteit van de films en het gevoel dat ze een oprecht en intiem verhaal vertellen. Bij Petra en Marianne zijn familieleden aanwezig in de kamer. Dit geeft een extra laag aan het verhaal, het benadrukt het doorgeven van het verhaal aan volgende generaties. Alleen in de scène met Marianne wordt de buitenkant van haar huis getoond. Ze woont in een kille flat die hoogstwaarschijnlijk uit de DDR tijd stamt, dit beeld wordt waarschijnlijk om die reden ingevoegd.

⁹² Juhasz en Lerner (red.) 2006 (zie noot 81), pp. 1-39.

⁹³ Voor de filmanalyse heb ik gebruik gemaakt van David Bordwell en Kristin Thompson, *Film Art. An introduction*, New York 2008.

⁹⁴ Rood is de kleur van het communisme, rode bloemen waren het symbool voor revolutionair socialisme. De rode anjer is zelf nog symbolischer, ze zijn vanaf 1889 het symbool voor het socialisme. Het was ook de officiële bloem van de Sovjet Unie.

De beelden in *Energy Lithuania* zijn opgenomen in de stad Elektrėnai, ook hier is niet ingegrepen in de werkelijkheid al zegt Narkevičius. “it is a model city, and we see the model at a point when it is no longer working; it looks like a film set.”⁹⁵ Narkevičius filmt het dagelijks leven in de stad zonder in te grijpen, hij filmt bijvoorbeeld zwemmende jongeren, fietsende ouderen en een dansles. Verder filmt hij binnen en buiten de fabriek waar ook gewoon mensen bezig zijn. Ook in *Intervista* wordt geen gebruik gemaakt van decor. Hier is, net als in *Marxism Today (prologue)*, de plaats waar het herinneren zich afspeelt een huiselijke omgeving, de huiskamer van Anri’s ouders. Sala begint de film met sfeerbeelden van Tirana, gefilmd vanuit een auto. Ook tijdens het telefoongesprek met de journalist wordt de stad in beeldgebracht, vanaf het balkon van zijn ouders. Verder zien we hem met de geluidstechnicus in zijn taxi zitten en bij de Lubonja’s binnenshuis, en we zien hem naar hun huis toe lopen. Wederom gebeurt het grootste deel van het herinneren binnenshuis. In deze film wordt slechts een keer gebruik gemaakt van suggestieve beelden bij het geluid, op het eind als de schilderijen van Valdet in beeld komen, die waarschijnlijk gemaakt zijn door Anri Sala. Dit zegt iets over de subjectieve manier waarop hij zijn moeder kent en heeft weergegeven.

In *Marxism Today (prologue)* en *Energy Lithuania* wordt geen gebruik gemaakt van betekenisvolle lichteffecten, alles is gefilmd in een natuurlijk licht. In *Intervista* is wel duidelijk gebruik gemaakt van het licht. De hele film is overdag gefilmd, op twee uitzonderingen: de scène met de geluidsman is en het moment waarop zijn moeder het emotioneelst is zijn in het donker opgenomen. Vooral bij deze tweede scène is het donker zeer duidelijk een weerspiegeling van de gemoedstoestand van Valdet.

In alle drie de films wordt niet (of minimaal) geacteerd. Wel is bij alle films sprake van ingrijpen van de maker, alleen al het feit dat de personen hun verhaal vertellen dankzij de motivatie van de kunstenaars. In *Marxism Today (prologue)* acteren de personen niet. We horen ook niemand vragen stellen, maar de vrouwen spreken wel tot iemand buiten beeld, aan wie ze hun verhaal vertellen. Dit is hoogstwaarschijnlijk de kunstenaar. In *Energy Lithuania* zien we de eerste twee sprekers niet in beeld. De derde man acteert niet, hij leidt ons rond door de fabriek en kijkt maar af en toe in de camera, als hij een uitspraak meer kracht bij wil zetten. In *Intervista* is er in sommige gevallen wel duidelijk sprake van vooraf geplande handelingen. Zoals al is opgemerkt is de ontdekking van de filmrol duidelijk nep, ook de binnenkomst is gefilmd met een camera die al in de woonkamer staat opgesteld, wat duidelijk maakt dat Sala voor het binnenkomen al aanwezig is geweest. We hebben toch geen directe redenen om te twijfelen aan de oprechtheid van Valdets emoties, al zijn een aantal fragmenten duidelijk vooraf besproken en in scène gezet.

Cinematografie

Hier ga ik verder in op de cinematografie, de elementen die een rol spelen in de constructie van een shot. Voor de films is namelijk niet alleen wat in beeld is relevant, maar ook de wijze waarop dit in beeld gebracht wordt. De ‘look’ van een beeld, de licht/donker balans, de focus, de relatie voorgrond/achtergrond zijn bepalend voor de betekenis en sfeer van het beeld.

Alle beelden in *Energy Lithuania* zijn gefilmd in het heden, maar de kunstenaar zorgt voor verwarring tussen heden en verleden. De film is gefilmd met een 8 mm camera en lijkt daardoor opgebouwd uit

⁹⁵ Krzystztof Kościuczuk, ‘Deimantas Narkevičius. More than a mere displacement’, in: A. Lesniak (red.), *Working Title: Archive #1*, Lodz 2008, pp.38.

archiefmateriaal. Narkevičius maakt in zijn werk vaak gebruik van een “*technisch anachronisme*” door opzettelijk te kiezen voor verouderde attributen zoals camera's en opnamemateriaal uit het communistische tijdperk.⁹⁶ De kunstenaar gebruikt dezelfde apparatuur die gebruikt is in Litouwse documentaries in de jaren zeventig. Zo creëert hij een esthetiek die niet klopt bij de tijd waarin het gefilmd is die doet vermoeden dat we naar archiefbeeld kijken. Voor Narkevičius is het “*interesting to make it possible for film to not fix a document, for the images to be unplaceable, uncertain to some extent, for the audience to be unsure exactly when or how or who they were made by.*”⁹⁷ *Intervista* is gefilmd met een vrij simpele camera. Het beeld heeft daardoor een ‘homevideo’ gevoel, wat het verhaal nog persoonlijker maakt dan het al is. Al is Anri Sala niet heel erg bezig met de techniek, hij is “*more interested in the aesthetics that come with the reality that you shoot, rather than the aesthetics of the support. How you modify, isolate, shape up, highlight or even create that piece of reality that will be recorded, calls for aesthetic choices before you even start shooting.*”⁹⁸

Ook de beeldkwaliteit is belangrijk voor het eindresultaat. In *Marxism Today (prologue)* zijn de kleuren in de film zijn helder en natuurlijk, dit geldt ook voor het contrast. Er wordt gebruik gemaakt van ‘shallow focus’. Het gevolg hiervan is dat de persoon die aan het woord is scherp in beeld is. De hele omgeving is wazig en onscherp. Gezien vooral de gezichten worden gefilmd, benadrukt deze focus de introspectie, de persoon staat centraal. De kleuren in *Energy Lithuania* worden bepaald door het gebruik van de 8mm camera. Alles is grijs en de kleuren zijn flets. Het contrast is vrij hoog. Het beeld in *Energy Lithuania* lijkt op momenten overbelicht. *Intervista* heeft ook vrij fletse kleuren wat ook hier komt door de camera die gebruikt is.

De kadering van de shots versterkt het intieme gevoel van de films. De hoek van waaruit in *Marxism Today (prologue)* gefilmd wordt wisselt, maar dit is vooral om het niet te lange shots te krijgen met een ‘talking head’ vanuit één positie. Het hoofd, de handen of het bovenlijf van de persoon die aan het woord is zijn constant in beeld, alles is dus zeer close-up gefilmd. Zo nu en dan worden alleen gebarende of wrijvende handen in beeld genomen, of een hand die een glas water vasthoudt, een sigaret aftikt of door een fotoalbum bladert. Verder blijft de camera op ooghoogte. Dit geeft het gevoel dat we ons in de kamer bevinden en meekijken. Al worden de films op groot formaat geprojecteerd. Dit aspect, plus het feit dat het verhaal tegen iemand buiten beeld verteld wordt maakt ons meer meekijkers dan betrokkenen. De archiefbeelden verschillen van de rest van de film, maar het beeld is niet zichtbaar aangepast door de kunstenaar, wat een beeldende beschouwing minder relevant maakt. Het zijn gevonden archiefbeelden die vooral belangrijk in de film zijn vanwege wat erop te zien is, niet zozeer vanwege de wijze waarop het in beeld gebracht is. Deimantas Narkevičius heeft veel aandacht voor kadering. Hij heeft in een interview aangegeven dat *Energy Lithuania* voor hem in grote mate over schilderen gaat. Dit valt vooral op in het laatste deel van de film waarin ruim acht en een halve minuut niet meer wordt gesproken en vooral de compositie opvalt. De kunstenaar glijdt met zijn camera over de muurschildering en kadreert als een schilder die een compositie op een doek plaatst: het kader is als een bewegend schilderij. Narkevičius gaat vooral op zoek naar gezichten, maar glijdt van het ene gezicht naar het andere, sommige shots zijn puur gericht op schilderkunstige elementen. Hij zoomt in, uit en beweegt over de afbeelding. Ook in de laatste shots buiten de fabriek ligt de focus op de formele elementen, de shots lijken zo nu en

⁹⁶ Website the Vincent award: <<http://www.thevincentaward.eu/pages.php?CID=34>> (22-04-2011).

⁹⁷ Clark 2006 (zie noot 62), p.51.

⁹⁸ Stefano Boeri, ‘Anri Sala’, *Flash art* 2006 (maart/april), p. 90.

dan abstracte composities. Maar ook in het eerste gedeelte van de film, worden steeds details van het onderwerp in beeld genomen, bijvoorbeeld in de eerste scène waarin de kinderen zwemmen, wordt er meerdere keren van hoek gewisseld en het zelfde onderwerp op verschillende manieren gekaderd, zo nu en dan close-up, dan weer bredere shots. Vooral in de laatste shots maakt hij gebruik van long shots, waar de hele fabriek en het dorp te zien zijn, tot zeer close up shots van opslagtanks op het fabrieksterein. In *Intervista* is het kader zeer belangrijk voor het gevoel van de shots. Van de drie films wordt hier met meest gebruik gemaakt van verschillende camerastandpunten en hoeken. Dit begint al bij het eerste shot vanuit de doos, we kijken van onderaf naar Anri die de doos uitpakt. De shots vanuit de auto zijn gemaakt met de camera in de hand, we zien zelfs de voorruit nog. Opvallend is hier dat Anri zo nu en dan achter de camera staat en hem zelf bedient, en op andere momenten zelf in beeld is, waar hij duidelijk iemand heeft die de camera bedient. Op momenten dat personen in de film praten over hun angsten worden ze zeer dichtbij gefilmd. Op die momenten zien we hun mond niet, alleen de bovenkant van het gezicht. Dit gebeurt zowel bij Valdet, de geluidsman en Todi Lubonja. In het tweede deel van de film wordt dit effect het meest gebruikt: zodra zijn moeder emotioneler wordt, komt hij steeds dichterbij. Op het moment dat ze het meest emotioneel is wordt ze extreem close up gefilmd in het donker. Dit geeft een bijna claustrofobisch, donker gevoel en versterkt Valdets emotie.

Het geluid in *Marxism Today (prologue)* bestaat uit het verhaal van de vrouwen en muziek. De vrouwen zijn tijdens de interviewscènes voortdurend aan het woord, ook wanneer het beeld wisselt naar archiefbeeldshots. Dit zorgt ervoor dat we in deze stukken steeds in het heden blijven, de archiefbeelden zijn enkel illustraties van het verhaal en geven een beeld van het verleden waar ze over praten. Er wordt in de film gebruik gemaakt van twee verschillende muziekstukken. Het eerste stuk is de 'soundtrack' van de film. Het is een nummer dat zeer nostalgisch van aard is. Wat muziek exact nostalgisch maakt is moeilijk te uit te leggen, maar meerdere recensenten merken dit op. De muziek is te horen tijdens de begintitels van de film, tijdens het laatste archieffragment met de grote ceremonie en tijdens de aftiteling. Daarnaast wordt er tijdens beide pedagogische archieffragmenten trage, dromerige muziek gebruikt. In deze scène wordt op een gegeven moment de gesproken tekst geheel weggedraaid en komt de muziek harder naar de voorgrond. Dit maakt de archiefscènes bijna drooms scènes. In *Energy Lithuania* bestaat het geluid vooral uit de voice overs van de eerste twee mannen. We zien de mannen de gehele film niet en dit heeft een vreemd effect. We moeten zelf de band maken met het beeld dat we zien en de tekst die we horen. Op twee momenten wordt gebruik gemaakt van muziek. Het eerste moment is tijdens de dansles, we horen samba-achtige muziek waarop danspassen geoefend worden, de muziek sterft weer weg als het exterieur van een schaatsbaan in beeld komt. Het tweede moment dat we muziek horen is tijdens de scène waarin de wandschildering gefilmd wordt. Het is een zeer melancholische melodie van Mozart. Het geeft iets zeer treurigs aan de beelden die we erbij zien. In *Intervista* het geluid op momenten op een soortgelijke manier geprojecteerd als in *Marxism Today (prologue)*. Er wordt doorgepraat terwijl we de beelden van het interview zien. Alleen de archiefscènes dienen als een flashback, doordat ze hun eigen geluid hebben. Muziek wordt gebruikt tijdens de scène waarin met de auto door Tirana gereden wordt. Het is zigeunermuziek en wordt vooral gebruikt om de 'couleur locale' te versterken. Tegen het einde begint ook muziek te spelen, vlak voordat Valdet haar laatste zin uitspreekt, begint een vrij traag melancholisch nummer te spelen.

Hoofdstuk 2 Het herinnerde verleden

2.1 Het herinnerde verleden geëvoceerd en gerepresenteerd

Filmtheorie benadert de relatie tussen film en het geheugen op verschillende manieren.⁹⁹ Theoretici beschrijven overeenkomsten tussen het geheugen en film en andersom bekijken ze specifieke vormen van film op de overeenkomsten met het geheugen. Soms wordt film zelfs gezien als een vorm van geheugen. Film dient met regelmaat als metafoor voor het geheugen zoals in eerdere tijden het wastablet of fotografie hiervoor gebruikt werd. Door het gebruik van dergelijke metaforen proberen filosofen en recent ook psychologen het geheugen beter te begrijpen. In de simpelste vorm gebeurt dit door het geheugen te zien als een film, die je kunt pauzeren of terugspoelen. In complexere vorm gebeurt deze analogie tussen bewegend beeld en geheugen bijvoorbeeld in het werk *Matter and Memory* van Henri Bergson of in *Cinéma I* en *Cinema II* van Gilles Deleuze.¹⁰⁰ De vergelijking film en geheugen werkt ook andersom en is in deze vorm hier het meest relevant: de film als geheugen. Dit doet vermoeden dat ik hier film nader ga bekijken als drager, of container van geheugen. Dit is voor nu nog niet het geval, maar hier zal ik later in hoofdstuk 3 nog op terugkomen in een beschrijving van de werking van de besproken films op het geheugen. Hier ga ik dieper in op de wijze waarop de relatie binnen de films gelegd wordt met het verleden, het domein van het geheugen. De relatie die film heeft met herinneren is al terug terug te vinden in het gebruik van termen als fade en flashback. Dit zijn termen die oorspronkelijk te maken hebben met het geheugen maar in de filmwereld gehanteerd worden om wisselingen tussen heden en verleden aan te duiden. Geheugen werkt binnen film op vele manieren.

“memory permeates the cinema’s narratives, plots and modes of narration, from mainstream entertainment cinema’s subordination of the memory flashback to the exigencies of economical and coherent linear narration, to the foregrounding of memory and its vicissitudes in recent mainstream U.S. entertainment films [...].”¹⁰¹

Het belangrijkste aspect van de hier behandelde films zijn de narratieven van de personen die herinneren. Het volgende hoofdstuk is volledig gewijd aan dit proces van autobiografisch/persoonlijk herinneren en aan de ‘inhoud’ (zowel de feiten als de emoties) van deze herinneringen. Hier ga ik in op de wijze waarop de films de relatie met het verleden maken en welke beelden en beeldende middelen gebruikt worden om de herinneringen een visuele vorm te geven.

Het diëgetisch heden is bij alle drie de films een verschillende periode: *Energy Lithuania* speelt rond het jaar 2000, *Marxism Today (prologue)* rond 2010 en *Intervista* speelt zich af in 1997.¹⁰² Dit zijn allen periodes na het socialisme, de films spelen zich dus in principe af in het diëgetisch post-socialistisch heden. Vanuit dit heden denken een aantal personen terug aan het socialistisch verleden en deze herinneringen delen ze met de kijker. Dat de personen praten ver het verleden is meteen duidelijk door het feit dat ze hun verhaal uitspreken in verleden tijd, wat duidelijk maakt dat de gebeurtenissen waarover ze spreken voorbij zijn. Dit lijkt overbodig om te melden, maar gezien het

⁹⁹ Susannah Radstone, ‘Cinema and Memory’, in: Radstone en Schwarz (red.) 2010 (zie noot 22).

¹⁰⁰ Henri Bergson, *Matter and Memory*, New York 1959 [1896], Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, Minneapolis 1986 [1983] en Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, Minneapolis 1989 [1985].

¹⁰¹ Susannah Radstone, ‘Cinema and Memory’, in: Radstone en Schwarz (red.) 2010 (zie noot 22), pp. 328-329.

¹⁰² Het diëgetisch heden is het tijdruimtelijke universum waarin de film zich afspeelt.

spel dat de kunstenaars spelen met heden en verleden is dit toch noodzakelijk.

In *Energy Lithuania* wordt gesproken over de periode waarin de elektriciteitscentrale gebouwd werd. De personen worden in de film op geen enkele wijze geïntroduceerd. Van de eerste twee sprekers horen we enkel de stem, de derde spreker krijgen we ook te zien. In interviews heeft de kunstenaar aangegeven wie de personen zijn en voor de helderheid zal ik deze informatie gebruiken om aan te duiden over wie ik het heb. De eerste persoon die aan het woord komt is de kunstenaar zelf. Hij haalt een herinnering op aan de periode rond 1956-57, en noemt deze jaartallen expliciet "*That was the time when prisoners were released from the Siberia.*" De tweede persoon die aan het woord komt is de burgemeester van de stad Elektrėnai en de oprichter van de fabriek. Hij noemt geen specifieke jaartallen, hij spreekt enkel over "*then*". De derde persoon, een voormalig werknemer van de fabriek, vertelt ons over zijn loopbaan in de fabriek die startte in 1967. Hij vertelt over het ontstaan en de ontwikkeling van de elektriciteitscentrale. De centrale is in fases gebouwd tussen 1960 en 1972.¹⁰³ We kunnen dus ruwweg vaststellen dat het verleden waarover in *Energy Lithuania* gesproken wordt, de periode is tussen 1956 en 1972: ruwweg de tijd van Khrushchevs Thaw. Het verhaal van de burgemeester gaat hoogstwaarschijnlijk ook over deze periode. In de film zijn de herinneringen van de personen gekoppeld aan een plaats, namelijk de stad Elektrėnai en de elektriciteitscentrale die zich daarin bevindt. De stad en de fabriek zijn tastbare overblijfselen uit de periode waarover gesproken wordt. De betekenis van dit pand is voor de personen in de film in loop van tijd ongetwijfeld veranderd, maar we horen ze alleen over vroeger praten en niet over hoe ze tegenwoordig naar de fabriek kijken. Het beeld dat we zien terwijl we herinneringen horen over de periode waarin deze plaats ontstaan is, zijn beelden van dezelfde plaats maar dan in het diëgetisch heden. We zien onder andere zwemmende jongeren en mensen die dansles krijgen, maar ook veel beelden van binnen en buiten de fabriek. Een complicerende factor in deze plaatsing in tijd is het feit dat alle beelden opvallend korrelig zijn. *Energy Lithuania* doet vermoeden dat we kijken naar archiefbeelden, doordat de film is opgenomen met een 8 mm camera. Zo creëert de kunstenaar een esthetiek die niet klopt bij het heden dat hij filmt en dit verhoogt het gevoel van afstand in tijd, en zorgt voor verwarring tussen heden en verleden. Samenvattend wordt de band met het verleden in *Energy Lithuania* gelegd door de esthetiek van het beeld, de gefilmde overblijfselen uit het verleden en het narratief dat de band met het verleden maakt.

Intervista gaat vooral over de impact van de herinneringen op het diëgetisch heden. De gevonden filmrol is de aanleiding voor een zoektocht naar de woorden van Anri Sala's moeder Valdet. De gevonden film toont een congres waar Valdet aan deelneemt. Het congres heeft volgens Valdet plaatsgevonden in 1977, volgens Todi Lubonja in 1978. De interviewer en de geluidsman hebben het allebei over een wat ruimere periode, zo zegt de geluidsman "*in that time*" waarin hij het duidelijk heeft over een langere periode dan de tijd van het congres. Ook de herinneringen die Valdet ophaalt cirkelen in tijd om dit congres heen. Het is niet precies duidelijk over welke periode ze spreekt en het is onmogelijk deze te begrenzen in tijd, maar ze heeft het duidelijk over haar socialistisch verleden. De tekst en het beeld sluiten het grootste gedeelte van de film direct op elkaar aan. De oude beelden van de filmrol komen meerdere keren terug in *Intervista*. Opvallend is dat ze het merendeel van de tijd steeds opzettelijk in het diëgetisch heden geplaatst worden: we zien de film gekeken worden op een tv in de woonkamer, een ander moment zien we de persoon die naar de film kijkt gereflecteerd in het scherm, of we horen het gesprek in het heden doorgaan terwijl we fragmenten van de filmrol zien. Dit zorgt ervoor dat de gevonden film geen moment als een soort flashback werkt, als stapje

¹⁰³ Wikipedia: <http://en.wikipedia.org/wiki/Elektr%C4%97nai_Power_Plant> (22-04-2011).

terug in het verleden. Slechts een paar keer kunnen we ons verliezen in het beeld van het verleden en ons terug wanen in de tijd. Maureen Turim geeft een beschrijving van de flashback “*In its most general sense, a flashback is simply an image or a filmic segment that is understood as representing temporal occurrences anterior to those in the images that preceded it.*”¹⁰⁴ Volgens deze definitie zijn alle archiefbeelden in *Intervista* (en ook in *Marxism Today (prologue)*) een vorm van flashbacks. Turim geeft echter ook een klassiekere definitie van de flashback, waarin het deze terugkeer in de tijd wordt gezien als een “*story –being-told or a subjective memory*”.¹⁰⁵ Het interview wordt slechts één keer, zonder geluid, (bijna) geheel vertoond: wanneer de film voor het eerste ondertiteld is. Op dit moment fungeert het archiefbeeld in de film het meest als een persoonlijke herinnering van Valdet, al worden ook hier shots van Valdet in het heden door de archieffilm gemonteerd. Er zijn nog twee momenten waarop archiefbeelden in de film gevoegd worden. Het doel van deze beelden is het geven van een beeld van het verleden. De eerste keer zijn dit beelden van een zeer nationalistisch/communistisch lied en de tweede keer zijn het buitenlandse journaalbeelden van de Albanese burgeroorlog. Het lied wordt in de film gemonteerd vlak nadat Valdet heeft gezegd dat ze echt geloofde wat ze toen gezegd heeft. Dit fragment lijkt ingevoegd om te bevestigen hoe hoopvol de boodschap van het communisme indertijd geklonken heeft en hoe verleidelijk het was om hierin te geloven. Het benadrukt en kleurt de gevoelens die Valdet op dat moment van de film heeft. Dit wordt bevestigd door het feit dat in het eerste shot na dit fragment Liri Lubonja vertelt over het feit dat slechts sommigen echt wisten wat er gaande was. Ze bevestigt dat Valdet zich alleen maar aan haar idealen vasthield. Het lijkt een soort bevestiging van Valdet’s onschuld, om duidelijk te maken dat ze duidelijk tot de groep behoorde die in hun idealen vasthield en niet tot diegenen die daadwerkelijk verantwoordelijk waren voor de problemen in het land. Zodra Valdet verteld heeft dat ze spreekt over een realiteit en haar ervaring met die realiteit die behoort tot het verleden, maar ook de toekomst aangaat, worden de beelden van de Albanese burgeroorlog getoond. Het geeft een beter beeld van het recente verleden, de context van het diëgetisch heden waarin Valdet de herinneringen ophaalt. Zodra deze beelden zijn afgelopen, zien we Valdet die vertelt dat ze bang en onzeker is. Ze verduidelijkt Valdet’s gevoelens. Van alle drie de films is *Intervista* de film die zich het meest expliciet bezighoudt met de impact van het verleden en de herinneringen daaraan in het heden. De film gaat minder dan de andere twee over wat er ‘toen’ gebeurd is, en meer over welke impact herinneringen van dit ‘toen’ hebben op het ‘nu’. Met andere woorden: *Intervista* blijft niet hangen in het verleden, maar gaat vooral over het diëgetisch heden. *Energy Lithuania* en *Marxism Today (prologue)* hebben het expliciet enkel over het verleden, impliciet vertellen ze echter wel over het heden.

De titel *Marxism Today (prologue)*, vertelt ons meteen al dat deze film gaat over het Marxisme vandaag. De film gaat over herinneringen van vier vrouwen aan het Marxisme in het diëgetisch ‘vandaag’, maar ook duidelijk over het vandaag van het publiek van de film. De film heeft een enigszins activistische lading, Collins wil ons iets leren over de waarde van het Marxisme. Dit blijkt al uit de begintitels die bestaan uit oude spreadsheets met lesmateriaal van lessen Marxisme-Leninisme. We zien iemand transparante bladen op een projector neerleggen die gebruikt werden voor educatieve/informatieve doelen. Hier worden transparante bladen overheen gelegd met informatie over de film. De film wordt dus duidelijk ingeleid als een soort les uit het verleden, maar dan met een nieuwe ‘laag heden’ eroverheen. In *Marxism Today (prologue)* kijken de geïnterviewde

¹⁰⁴ Turim 1989 (zie noot 17), p.1.

¹⁰⁵ Ibid.

personen terug op hun leven. Ze vertellen hun levensverhaal en geven terloops een beeld van het leven onder het socialisme en hoe ze de overgang naar post-socialisme hebben ervaren. Historische en maatschappelijke gebeurtenissen worden voornamelijk besproken als zaken die van buitenaf invloed hebben gehad op hun leven. De vier vrouwen vertellen over een groot deel van hun leven, van hun jeugd (Petra begint te vertellen vanaf haar 18e jaar, Andrea praat over haar studenten tijd) tot iets na 1989 (Marianne is de enige die het grotendeels heeft over de periode na 1989). De film is ruw op te delen in acht delen. Vier delen zijn scènes die geheel bestaan uit archiefbeeld, en vier scènes draaien rond de vertellende vrouwen. Het beeld bij de scènes waarin de vrouwen hun autobiografische herinneringen delen bestaat voornamelijk uit beeld van de vertellende vrouwen, maar deze beelden worden afgewisseld met korte stukjes archiefbeeld of gefilmde voorwerpen. Terwijl we de vrouwen horen vertellen zien we archiefbeelden die op een suggestieve manier het verhaal illustreren. Zo zien we zwart wit archiefbeeld van leerlingen in een klas wanneer Petra praat over de vrijheid die ze voelde toen ze ging studeren en archiefbeeld van een jonge docente als ze het heeft over haar werk als docent. Dit gebeurt op dezelfde manier tijdens het verhaal van Andrea en Marianne. Bij Andrea wordt archiefbeeld van een applaudiserend publiek ingevoegd wanneer ze zegt: *“So just before the wall came down I had been already free.”* Het geluid van het applaus en Andrea worden gemengd, het lijkt zo een applaus voor het feit dat ze vrij is. Ulrike’s verhaal wordt geïllustreerd met archiefbeeld van haar jeugd waarop ze sportend te zien is. Al deze archiefbeelden dienen om een beeld te geven van het leven op het moment dat de beelden gefilmd zijn: de tijd waar de vrouwen over vertellen.

Naast deze archiefbeelden zien we tijdens de verhalen van de vrouwen shots van voorwerpen uit de DDR tijd, die bewaard zijn als ‘aide memoire’: met het doel om in een latere tijd te herinneren aan vroeger. Bij Petra zien we een ingebonden jaargang van het tijdschrift *Neues Leben* in beeld, waar iemand doorheen bladert. *Neues Leben* was een jongerentijdschrift in de DDR, waarin de politieke opvoeding van de jeugd bevorderd werd, maar waarin ook kwesties uit het dagelijks leven besproken werden als mode, film, muziek en seksualiteit. Het feit dat het een ingebonden jaargang is geeft al aan dat iemand de behoefte heeft gehad om dit tijdschrift te bewaren voor later. Het tijdschrift dient hier als verwijzing naar het dagelijks leven en jong zijn in het DDR verleden, maar de beelden en pagina’s die we in beeld zien, werken ook suggestief. De titelpagina met *Neues Leben* komt in beeld Petra ze spreekt over haar plan om te vertrekken naar Afrika (een nieuw leven beginnen) en een pagina met de tekst ‘Liebesbrieve’ en een foto van een verliefd stelletje als ze vertelt over haar man. Tijdens het gesprek met Andrea wordt ook door *Neues Leben* gebladerd terwijl ze spreekt over liefde en haar relatie en ook hier komen bladzijden met jonge mannen en vrouwen voorbij. Wanneer ze het heeft over de moeizame ontvangst door de West Duitsers, zien we het boek weer, maar nu wordt het dichtgeslagen en weggeschoven, als signaal dat zegt: het boek is afgesloten, deze tijd is voorbij. Andrea heeft in het klaslokaal een versie van *Das Kapital* en wat DDR geld liggen, detail is dat er bij een van de shots een nokia mobieltje naast ligt. Dit (bewaarde) lesmateriaal verwijst naar de lessen die ze in het verleden in het lokaal gegeven heeft, al is het door de aanwezigheid van de telefoon direct duidelijk dat we kijken naar het heden.¹⁰⁶ Bij Marianne worden beelden van lesmateriaal als vellen met aantekeningen en spreadsheets ingevoegd als ze praat over haar werk als docent. Tijdens het verhaal van Ulrike zien we vergeelde blaadjes met uitgetypte en getekende trainingsschema’s van Ulrike toen ze jong was, waaronder één schema op een blad ter gelegenheid van de viering van

¹⁰⁶ Het tweede deel van het voortgaande project *marxism today, Use, Value, Exchange*, werd op dezelfde school opgenomen. Het is goed mogelijk dat Andrea deze spullen zelf heeft meegenomen voor de les die ze zou gaan geven.

25 jaar 'Nationale Volksarmee'. Verder zijn het ook gewone kindertekeningen met daarop iemand die eenden voert, of een vrouw in een jurk. Deze voorwerpen benadrukken het feit dat Ulrike in de periode waarover ze praat nog erg jong was, maar ook het feit dat ze het belangrijk vindt om dergelijke voorwerpen te bewaren voor later. Tijdens het verhaal van Petra, Marianne en Ulrike worden ook beelden ingevoegd van familiefoto's. Dit soort foto's worden gemaakt met het doel om in latere tijden deze gebeurtenissen of personen te herinneren zoals ze toen waren. Wanneer Petra spreekt over haar overleden man en zijn depressie, zien we foto's waar hij op staat. Barthes verwoordde de functie van dit soort foto's als het creëren van "*an awareness of its having-been-there.*"¹⁰⁷ De foto's zijn het bewijs dat hij er ooit was, maar benadrukken ook zijn afwezigheid in het heden. Als Marianne spreekt over haar dromen over de toekomst zien we foto's van haar toen ze jong was: op deze manier komt haar persoonlijk verleden op de foto's in het heden samen met haar verhaal over de toekomst, wat een gelaagd beeld oplevert van wie ze is. Voordat Ulrike aan het woord komt zien we foto's van toen ze jong was, tijdens trainingen. Voor de toeschouwer werken deze foto's vooral als de weergave van het verleden. Patricia Holland maakt een onderscheid tussen de 'users' en 'readers' van een foto. De mensen die bekend zijn met de personen op de foto's en de context waarin ze gemaakt zijn, zijn de 'users' van een foto. Ze gebruiken de foto's als startpunt voor herinneringen die niet zichtbaar zijn binnen de foto zelf. De 'readers' daarentegen komen niet verder dan de oppervlakte van de foto's omdat ze geen toegang hebben tot deze persoonlijke kennis. Ze verliezen hun specifieke betekenis en zijn zo voor ons als toeschouwer enkel een verwijzing naar het verleden. Marianne toont ons als kijkers verder ook nog een fotoalbum, dat ze heeft gemaakt voor haar kleindochter. In een fotoalbum dienen foto's als een soort "*pictorial autobiography that its owners employ to ascertain their identity, the photographic narrative serving as material proof.*"¹⁰⁸ Het album dient in de film (net als de bewaarde tekeningen en voorwerpen) als bevestiging van de waarde van herinneringen voor de vrouwen in de film en het belang van het onthouden van je eigen geschiedenis.

Naast het gebruik van archiefmateriaal ter illustratie van de verhalen van de vrouwen, bestaan zoals gezegd vier scènes geheel uit archiefmateriaal. Het zijn op deze wijze een soort kijk in het verleden. In *Marxism Today (prologue)* komt de eerste 'archief scène' na het verhaal van Petra. Het zijn beelden uit een instructievideo met een docent die les geeft, de tweede scène komt na Andrea's verhaal en komt uit een programma voor pedagogen, de derde archiefscène is journaalbeeld dat de Olympische spelen aankondigt (als aanvulling op Ulrike's verhaal), en het laatste archiefbeeld is de (slot)scène van de gehele film en bestaat uit beelden van een strak choreografeert spektakel in een stadion. Bij de eerste twee fragmenten in zwart wit, krijgen we een inkijkje in hoe Marxism-leninism in de praktijk gewerkt heeft en welke ideeën men indertijd had over educatie, maar ze veranderen snel in een soort droomscènes doordat de tekst weggedraaid wordt en enkel dromerige muziek te horen is. De laatste scène in het stadion heeft iets imposants en lijkt vooral iets te zeggen over wat je kunt bereiken als je gezamenlijk ergens voor gaat. De aftiteling van *Marxism Today (prologue)* is vormgegeven als een plakboek, een fenomeen dat duidelijk bedoelt is om mooie herinneringen te bewaren. Het benadrukt een thema dat door de hele film aanwezig is: het actief onthouden van bepaalde gebeurtenissen en ze regelmatig herdenken.

¹⁰⁷ Geciteerd in Jean Ruchatz, 'The photograph as externalization and trace', in: Erll en Nünning (red.) 2008 (zie noot 22), p.370.

¹⁰⁸ Jean Ruchatz, 'The photograph as externalization and trace', in: Erll en Nünning (red.) 2008 (zie noot 22), p.373.

Samengevat maakt *Marxism Today (prologue)* dankbaar gebruik van archiefbeeld, foto's en voorwerpen uit het verleden om herinneringen te illustreren en om een inkijk te geven in het leven onder het socialisme en de manier waarop Marxisme-Leninisme onderwezen werd. Verder is de film door zijn begintitel duidelijk een soort educatieve geschiedenisles over het marxisme voor vandaag en door zijn een bevestiging van het belang van het bewaren van herinneringen aan het verleden.

2.2 Autobiografisch en cultureel geheugen

Wetenschappers maken een onderscheid tussen twee soorten geheugen: een persoonlijke, autobiografische vorm en een cultureel geheugen dat leden van een groep of een natie delen en wat hun sociale, culturele of nationale identiteit vormt. De wetenschap benadrukt de interactie tussen beide vormen en de sociale constructie van individueel geheugen in het bijzonder: de meeste herinneringen worden vergaard en teruggehaald in sociale situaties. Daarnaast is taal, een van de belangrijkste mediums van het persoonlijk geheugen, duidelijk een sociaal cultureel fenomeen. Hier bekijken we alle drie kanten van het geheugen kort in relatie tot de werken: persoonlijk geheugen, persoonlijk geheugen in sociale context, en cultureel geheugen. Hoe werkt het geheugen en het herinneren in de werken?

Autobiografisch geheugen

De films draaien rond de herinneringen van enkele personen. Ze hebben dingen onthouden die in hun persoonlijke ervaring vallen. Gebeurtenissen uit het verleden hebben een grote impact op ons en werken als herinneringen door op wie we in het heden zijn. In alle werken die hier besproken worden is duidelijk te zien dat herinneringen onderdeel uitmaken van wie we zijn, van onze identiteit. Autobiografisch geheugen verwijst dus naar herinneringen van gebeurtenissen of ervaringen die door de persoon gerelateerd worden aan een zijn of haar identiteit en ontwikkeling als een persoon. Zonder herinneringen verliezen we een groot deel van onze identiteit.

De personen in deze films zijn niet bezig met het oprakelen van historische feiten. Een persoon herinnert zich zelden losse gebeurtenissen, ze zijn onderdeel van langere periodes. Een model van autobiografisch herinneren is bruikbaar om het proces van herinneren in de werken nader te bekijken. In dit model van Martin A. Conway zijn herinneringen samenstellingen van drie verbonden strata van kennis.¹⁰⁹ Op het eerste niveau, bevindt zich kennis gerelateerd aan 'lifetime periods', hierin slaan we doelen, plannen en thema's van het 'zelf' op die werkzaam zijn geweest tijdens bepaalde fases van iemands leven. Meestal een periode van minstens een aantal jaar. Deze kennis behelst onder andere, kennis over behaalde doelen en kennis van personen, acties en locaties die belangrijk waren voor de persoon in deze periode. Hiertoe behoort bijvoorbeeld informatie zoals de kennis dat Valdet Sala nog weet dat Enver Hoxha de president was of dat Petra Mgoza-Zeckay zich indertijd erg vrij voelde. Ook de eerste stem in *Energy Lithuania* blijft een periode op het eerste niveau hangen en beschrijft het algemene gevoel van vooruitgang dat hij heeft bij deze periode. Het tweede niveau bestaat uit 'general knowlegde', herinneringen van gebeurtenissen die langere tijd of herhaaldelijk plaatsvonden, meestal in maanden of weken. Een voorbeeld hiervan is het feit dat de Andrea in *Marxism Today (prologue)* werkte in de "Hochschule für economie Bruno Leuchner Berliner Gasthost". Het derde niveau, 'event specific knowlegde', heeft te maken met details van ervaringen, beelden, geuren, sensaties van een specifieke gebeurtenis. In *Intervista* gebruikt Todi Lubonja gebruikt een detail van het congres van dit derde niveau, de aanwezigheid van de 'first secretary', om

¹⁰⁹ Cubitt 2007 (zie noot 21), pp.88-89.

te kunnen plaatsen wanneer het congres op de film heeft plaatsgevonden. In deze werken gebeurt herinneren echter niet om specifieke gebeurtenissen of details op te halen, maar om een gevoel te krijgen van de chronologie en de ruimtelijke en sociale context die structuur geeft aan de ervaringen in een persoons verleden. Elke autobiografische herinnering, is een onderdeel van een persoonlijk verhaal, waaruit de manier waarop we onszelf zien te herleiden valt. Dat geheugen en identiteit op persoonlijk niveau nauw verbonden zijn, is algemeen aangenomen en gaat terug tot John Locke *“who maintained that there is no such thing as an essential identity, but that identities have to be constructed and reconstructed by acts of memory, by remembering who one was and by setting this past self in relation to the present self.”*¹¹⁰

In relatie tot identiteit en herinneren is het verder belangrijk om op te merken dat herinneringen niet een vaststaand iets zijn. Tussen de ervaring en het moment van ophalen verandert de herinnering onder invloed van allerlei processen.

*“We might argue that memories should be seen not as straightforwardly posterior reconstructions of experiences that are past, but as temporal extensions of experience – extensions which testify however, to the inherent mutability of experiences, the meanings of which are never fixed definitively by the sensations of an original moment of ‘happening’, but are always evolving as these moments become subsumed in longer developments, or are refracted through prisms of later events.”*¹¹¹

De manier waarop een gebeurtenis herinnerd wordt, verandert in loop van tijd. Dit is een onvermijdelijk proces en bovendien noodzakelijk voor het vormen van onze identiteit. Het is zeer complex om te benaderen of herinneringen de persoon maken, of dat de persoon de herinneringen maakt (ben ik omdat ik herinner, of kan ik herinneren omdat ik het gevoel heb dat ik ben). Het is een filosofisch interessante vraag, maar voor nu is het teveel een kip en ei verhaal. We kunnen nu volstaan met de conclusie dat herinneringen zeer bepalend zijn voor onze identiteit en dat identiteit en herinneringen op elkaar inwerken. Het wordt algemeen aangenomen dat het ‘zelf’ altijd in het proces van maken en herzien verkeerd. Het wordt nooit stabiel.

*“the stories that we remember will not be exact representations of our past, but will draw upon aspects of that past and mould them to fit current identities and aspirations [...] memories are ‘significant pasts’ that we compose to make a more comfortable sense of our life over time, and in which past and current identities are brought more into line.”*¹¹²

Dat het verleden gevormd wordt tot een soort verhaal, zonder dat dit problemen oplevert is goed terug te zien bij de vrouwen in *Marxism Today (prologue)*. Aan hen wordt gevraagd om hun eigen verhaal te vertellen, ze hebben dit verleden voor zichzelf dan ook afgesloten en vertellen hun versie van het verleden. Ze raken niet in conflict met een vorig ‘zelf’ omdat ze hun herinneringen een plek hebben gegeven waardoor ze vrede hebben met het verleden. Ze hebben enig afstand van het verleden en kunnen over de loop van hun leven vertellen zonder al te heftige emoties. Ze benoemen ook de eigenschappen die ze uit het verleden meegenomen hebben en die ze gevormd hebben tot wie ze nu zijn. Bijvoorbeeld Andrea in *Marxism Today (prologue)* die vertelt dat ze nog steeds dezelfde blik op de wereld heeft. Wat vast staat is dat herinneren gepaard gaat met emoties, zo heeft Petra het nog steeds moeilijk als ze spreekt over haar overleden man. Een herinnering bestaat

¹¹⁰ Astrid Erll, ‘Cultural Memory Studies: An Introduction’, in: Erll en Nünning (red.) 2008 (zie noot 22), p.6.

¹¹¹ Cubitt 2007 (zie noot 21), p.90.

¹¹² Ibid. p.93.

namelijk uit zowel een mentale activiteit (iets wat je doet), een mentaal resultaat (iets wat je weet) en een mentale ervaring (iets wat je voelt). Wij als mensen hebben de behoefte om veranderingen in ons leven te begrijpen en om aan nieuwe situaties aan te passen. Dit zorgt ervoor dat terugdenken aan het verleden zowel een emotioneel beladen als emotioneel complexe handeling is: het verleden waarmee we door het geheugen verbonden zijn, is namelijk zo deels nog bij ons, maar is in tijd wel voorbij. Het verleden waar we mee verbonden zijn, is wat ons heeft gemaakt, wat ons heeft gebracht waar we nu zijn en iets dat onze toekomst deels bepaald: het is niet te scheiden van ons gevoel van 'zelf' of onze persoonlijke identiteit. Aan de andere kant is het, voor goed of kwaad, een verleden waar we geen grip meer op hebben, met uitzichten en kansen die verdwenen zijn, hoop die niet is uitgekomen en relaties die niet standgehouden hebben. Het is een verleden vol verloren 'selves', die we waren maar niet meer zijn, of nooit geworden zijn. Dit maakt herinneren een emotionele zaak. Waar de vrouwen in *Marxism Today (prologue)* vrede lijken te hebben met hun verleden, is de confrontatie in *Intervista* heftiger. Wanneer Valdet Sala onverwacht geconfronteerd wordt met een film met daarop haar voormalige 'self' is dit een moeizame ontmoeting. Valdet Sala's vroegere en haar huidige 'self' zijn duidelijk in conflict. We zien haar zichtbaar moeite hebben met het plaatsen van de herinnering en de gevoelens die ze erbij heeft. Ze vertelt ons dat ze nog steeds enkele eigenschappen van toen behouden heeft, maar ze worstelt aan de andere kant duidelijk met een schuldgevoel. "Where does compromise with power and one's self begin, and rebellion end?" Hier moet opgemerkt worden dat we moeten voorkomen dat we ons verliezen in de 'identity illusion', mensen hebben namelijk verschillende identiteiten in de verschillende groepen, gemeenschappen, politieke systemen waar ze toe behoren. Hiermee zijn we aanbeland in de sociale context van het herinnerende individu.

Zoals in de introductie al kort gezegd is, kende de socialistische samenleving een dwingende vorm van geschiedenisconstructie om alternatieve ideeën over de maatschappij, geïnspireerd door het verleden, te voorkomen. Niet enkel het verleden werd door de staat vormgegeven. De hele maatschappij zat vol ideologische propaganda. Het socialisme moest zichzelf constant bevestigen. Het effect hiervan op de burgers hangt echter niet alleen af van de politieke spierkracht waarmee hij wordt opgelegd, maar ook van de mogelijkheid en bereidheid van individuen om er betekenis uit te halen voor zichzelf. De mate hierin meegaat verschilt van persoon tot persoon, "along a spectrum from sulky public acquiescence (perhaps accompanied by private rejection or tacit resistance) to enthusiastic adoption."¹¹³ James Wertsch onderscheidt twee niveaus van acceptatie: 'mastery' en 'appropriation'.¹¹⁴ Een opgelegde visie van het verleden meester maken betekent dat de persoon een werkbare bekendheid met het verhaal heeft opgebouwd wat ervoor zorgt dat hij of zij de essentiële kenmerken goed kan terughalen en er gebruik van kan maken in gesprekken en discussies. Het is een cognitief begrijpen van de betekenis die aan het verleden gegeven wordt, maar geen emotionele verbintenis. 'Appropriation' is daarentegen het eigen maken van het verhaal, het wordt onderdeel van de identiteit en een eikpunt voor het gevoel van wie je bent. 'Meester maken van' betekent dus dat je ook andere dingen kunt leren naast de heersende opvatting. In de films is mooi te zien in welke mate het verleden de personen gevormd heeft. Zowel de vrouwen in *Marxism Today (prologue)* als Valdet Sala in *Intervista* bevestigen het feit dat ze nog steeds bepaalde eigenschappen van toen met zich meedragen, zoals een sociaal gevoel, als een waardering voor collectiviteit. Valdet Sala geeft echter aan dat niet alles zwart wit is, thuis was ze een ander persoon dan ergens anders. In

¹¹³ Cubitt 2007 (zie noot 21), p.232.

¹¹⁴ James V. Wertsch, *Voices of collective remembering*, Cambridge 2002.

de huiselijke omgeving was men opener *“among us, things were more open. You wrote a poem at 9 about your fear of politics. How could you have written it, if it had been against our family’s beliefs?”* Dit duidt erop dat Valdet de ideologie ook naast zich neer kon leggen en dus delen meer ‘gemasterd’ had dan ‘appropriated’. Duidelijk is echter dat de vrouwen zich de maatschappelijke idealen van toen in aanzienlijke mate eigen gemaakt hebben, en het verdwijnen van deze maatschappij was dan ook tegelijkertijd het verdwijnen van een stuk van zichzelf.

Een bijzondere vorm van persoonlijke herinnering wordt ook wel een trauma genoemd en is een psychische wond, of een emotionele schok. Het zijn ervaringen die bruut verwachtingen en relaties van mensen verstoren. Ze genereren niet alleen herinneringen die in zichzelf pijnlijk zijn, maar het onvermogen om deze herinneringen een plaats te geven kan nog moeilijker zijn. Een trauma werkt zo door op het leven van een persoon na de gebeurtenis en soms zelfs op herinneringen van dingen die vóór de traumatische ervaring gebeurt zijn. Soms gaat het geheugen met dergelijke herinneringen om door een poging ze te onderdrukken en te vergeten; in andere gevallen kan er een oncontroleerbare, spontane terugkeer zijn van een afschuwelijke en levendige herinnering. Het terughalen en verwerken van herinnerde details kan er in sommige gevallen voor zorgen dat iemand beter om kan gaan met verontrustende ervaringen. Normale herinneringen kunnen gedeeld worden met anderen, traumatische herinneringen maar moeizaam. Door ze te delen in een sociale context is het mogelijk deze herinneringen te verwerken.¹¹⁵ In een socialistische staat was het wenselijk om het heden van het verleden te scheiden, om zonder balast richting een stralende toekomst te gaan. In het post-socialisme daarentegen moet het verleden een plek krijgen, en is een socialistische toekomstvisie verdwenen. *“Such attempts at reconstruction [...] bring us to the heart of the rhetoric of despair and to the widespread loss of faith in the future. In the discourse of psychotherapy and related fields, this is interpreted as a characteristic feature of the aftermath of what is called ‘trauma’.”*¹¹⁶

In *Intervista* vertoont Valdet enkele karakteristieken van traumatische herinneringen. Op de eerste plaats is er sprake van een onvrijwillige terugkeer van herinneringen. *“Involuntary Re-experiencing can take the form of images, thoughts, perceptions, flashbacks, or dreams of the trauma.”*¹¹⁷ In *Intervista* is het de teruggevonden archieffilm die haar ongevraagd confronteert met haar verleden. De aanwezigheid van een trauma in een film wordt door filmtheorie gedefinieerd als *“the violent resurgence in the present of images from the past that a peacetime existence has necessarily sought to repress”*.¹¹⁸ Dit is dus in *Intervista* duidelijk het geval. Phil Collins suggereert in *Marxism Today (prologue)* op een andere cinematografische wijze de aanwezigheid van trauma. Terwijl Ulrike vertelt over het beëindigen van haar carrière als atleet, zien we beelden waarop ze atletiek oefeningen uitvoert. Terwijl we vertraagde beelden zien van een oefening op de bok, vertelt ze terwijl we haar zien aanlopen *“That was in 1988”*. We zien op het moment dat ze haar armen op de bok plaats, duidelijk dat haar pols breekt. Zodra we haar door de lucht zien vliegen, grijpt ze naar haar arm en terwijl we dit zien horen we haar vertellen dat ze na de Olympische Spelen in de steek gelaten werd door de Duitse staat, en doordat ze dikker werd het gevoel had in een verkeerd lichaam te zitten. Terwijl ze dit vertelt, wordt het nare beeld van het breken van de pols een aantal keer herhaald. Het breken van haar pols is hier een metafoor voor de pijnlijke overgang van socialisme naar kapitalisme.

¹¹⁵ Mieke Bal, 'Introduction', in: Bal, Crewe en Spitzer (red.) 1999 (zie noot 13), p.XI.

¹¹⁶ Piers Vitebsky, 'Withdrawing from the land', in: Hann (red.) 2002 (zie noot 19), p.187.

¹¹⁷ Wertsch 2002 (zie noot 114), p.47.

¹¹⁸ Turim 1989 (zie noot 17), p.231.

De “*uncontrolable recurrence of impressions*” suggereert dat dit een traumatische gebeurtenis is geweest.¹¹⁹ Deze combinatie van beeld en tekst bevestigt het gegeven dat haar verhaal een metafoor is voor het gevoel dat de andere vrouwen hadden na de val van de muur. Dit benadrukt de symbolische waarde van Ulrikes verhaal. Een symptoom van post traumatische stress is het ontbreken van een toekomst visie. In *Intervista* geeft Valdet aan dat ze onzeker is over de toekomst, haar onzekerheid is teruggekeerd in de huidige situatie waarin dit gevoel wederom wordt aangewakkerd. Het doel van traumatherapie is het terughalen van pijnlijke herinneringen zodat ze verwerkt kunnen worden. *Intervista* vind grotendeels plaats in een therapie achtige setting waarbij Valdet de pijnlijke herinneringen doorwerkt. Valdet wordt gestimuleerd om vergeten herinneringen op te halen, de herinnering aan wat ze indertijd vertelde, voelde en dacht. Zowel in *Marxism Today (prologue)* als in *Intervista* wordt gesuggereerd dat de overgang van socialisme naar kapitalisme voor de betrokken personen een traumatische gebeurtenis is geweest, die nog steeds veel impact heeft op wie ze in het heden zijn.

Cultureel geheugen – culturele media voor persoonlijk herinneren

Herinneren is een activiteit die uitgevoerd wordt door individuen, maar heeft ook een sociale dimensie. Personen zijn geen geïsoleerde wezens, maar zijn constant in interactie met anderen, vervlochten in sociale relaties en culturele gemeenschappen, van families tot naties. Dit is terug te zien in onze herinneringen: de meeste herinneringen gaan over momenten of ervaringen waar anderen bij betrokken zijn geweest en delen herinneringen aan bepaalde gebeurtenissen met andere mensen. Zo overstijgen de ervaringen van de personen in de films hun eigen verhaal, omdat ze tegelijkertijd iets zeggen over de ervaringen van grotere gebeurtenissen en systemen die ook anderen meegemaakt hebben. Het is bijvoorbeeld opvallend dat docenten aan het woord komen in zowel *Marxism Today (prologue)*, als in *Energy Lithuania* (de voormalig werknemer vertelt dat hij anderen heeft onderwezen). Docentschap is een beroep waarin mensen met vele anderen in aanraking komen en met hun kennis een grote groep bereiken. Herinneren is ook een sociale activiteit omdat herinneren regelmatig sociaal gemotiveerd is. Dit is ook het geval in de kunstwerken waarin na uitnodiging van de kunstenaar verhalen gedeeld worden met familieleden, de kunstenaar en de toeschouwer. Er bestaan dus complexe relaties tussen het individu en de maatschappij. Je bent verweven met een groep, en deze band beïnvloedt zowel het geheugen en het herinneren van het individu als de manier waarop een grotere groep (land, club, gezin) waartoe je behoort omgaat met het collectieve verleden. Daarnaast biedt de cultuur ons persoonlijk geheugen allerlei hulpmiddelen. Hier komen we aan op het vlak van het cultureel geheugen.

Mensen willen herinneringen bewaren en doorgeven en de cultuur biedt ons hier de middelen voor. Jan Assman gebruikt de een term communicatief geheugen voor een specifiek onderdeel van het cultureel geheugen.¹²⁰ Deze term behelst de herinneringen van een recent verleden, die men deelt met tijdgenoten in dagelijkse interactie en is informeel en meestal oraal. Deze vorm van geheugen kan niet verder teruggaan dan de individuele herinneringen van degenen die op een bepaald moment leven. Het heeft dus een beperkt bestaan en dat is ongeveer 80 jaar. Deze vorm van geheugen wordt dus niet op bepaalde momenten herdacht en niet vastgezet in materiele symbolen, maar wordt uitgewisseld tussen mensen.¹²¹ Het medium dat de cultuur ons hiervoor biedt is taal. In alle drie de films gaan we om met herinneringen in gesproken vorm. Dit lijkt triviaal, maar het is iets

¹¹⁹ Cubitt 2007 (zie noot 21), p.109.

¹²⁰ Jan Assman, ‘Communicative and cultural memory’, in: Erll en Nünning (red.) 2008 (zie noot 22), pp.109-119.

¹²¹ Ibid.

compleet anders dan het bestuderen van een mentale gebeurtenis of herinneringen die vastgelegd zijn in geschreven vorm. Gesproken taal is altijd een vertaling naar buiten toe van herinneringen in iemands hoofd. In *Intervista* is taal zeer belangrijk. De film gaat op zoek naar de gesproken tekst die verloren is geraakt in loop van tijd, maar gaat tegelijkertijd over het vinden van woorden om uitdrukking te geven aan herinneringen aan het verleden. De verwarring van Valdet Sala bij het zien van de ondertitelde film is een mooi voorbeeld van de impact die de verandering van een sociale, politieke en culturele dislocatie als het vallen van het Oostblok met zich meebrengt. Een dergelijke gebeurtenis kan problemen in het geheugen veroorzaken: *“either breaking or discrediting the conceptual frames that have previously governed people’s autobiographical remembering or by making a host of memories which had previously guided people in the routines of everyday life suddenly redundant.”*¹²² De impact van een gebeurtenis vernield de manier waarop mensen het verleden herinneren. Bij Valdet heeft het verdwijnen van het vorige regime een breuk in de syntax van de taal opgeleverd. Dit verklaart waarom Valdet niet meer begrijpt wat ze in het interview zegt.

Herinneringen worden niet alleen getriggerd door interactie met mensen maar ook met dingen. In vele gevallen gebeurt het bewaren en doorgeven van herinneringen door externalisatie via objecten, foto’s of teksten. Externalisatie zorgt ervoor dat herinneringen terug gevonden kunnen worden, ze kunnen zo namelijk opgeslagen en verspreid worden, zonder dat het in het hoofd van een individu hoeft te blijven. De cultuur waarin we leven biedt ons middelen voor zowel de opslag van herinneringen als voor het triggeren van herdenking van bepaalde gebeurtenissen op een bepaald moment. Opslaan dient om kennis te bewaren, en beschikbaar te stellen voor later. Herdenking dient ook om vergeten tegen te gaan, maar meer als morele dwang of plicht. Onze cultuur kent bepaalde mnemonische hulpmiddelen die de daad van het herinneren focussen op bepaalde gelegenheden (verjaardagen bijvoorbeeld), daarnaast hebben we bepaalde culturele praktijken (fotoalbums, monumenten) die gebruikt kunnen worden om te herinneren en herinneringen te bewaren.¹²³ Als het gaat om zaken als Proust zijn bekende ‘petit madeleine’, of voorwerpen, verjaardagen, feesten, iconen, symbolen of landschappen is de term herinnering niet een metafoor maar een metoniem gebaseerd op materieel contact tussen een herinnerend persoon en een herinnerend object. Dingen hebben geen eigen geheugen, maar kunnen wel dienen om onze herinneringen te triggeren.¹²⁴

In *Marxism Today (prologue)* zien we in de aftiteling en in het interview met Marianne een plakboek, daarnaast zien we door de hele film foto’s. Foto’s, fotoalbums en plakboeken helpen herinneren aan mensen en periodes in het verleden en zijn ook gemaakt met dit doel. Dit zijn mooie voorbeelden van een cultureel verschijnsel dat mensen gebruiken om bepaalde gebeurtenissen te herinneren en de aanwezigheid van deze elementen in de film bevestigt het belang van het bewaren van goede herinneringen. Ook andere objecten waar de herinneringsfunctie niet zo direct is ingebouwd kunnen herinneringen naar boven halen. Zoals bijvoorbeeld het geval is bij de gevonden film die Valdet Sala te zien krijgt, het brengt herinneringen naar boven maar is niet gemaakt met dat doel (al is het ooit wellicht wel bewaard met dat doel). Een voorwerp als het *Neues Leben* tijdschrift, zal bijvoorbeeld ook voor menig persoon die is opgegroeid in de DDR herinneringen opwekken. Ook plaatsen kunnen herinneringen activeren. De term ‘mnemonic environment’ wordt gebruikt wanneer de gewone leefomgeving van personen op een bepaalde tijd en plaats bekeken wordt in termen van zijn mnemonische functies. Sommigen plekken zullen bewust opgericht zijn met dit doel, zoals

¹²² Cubitt 2007 (zie noot 21), p.111.

¹²³ Cubitt 2007 (zie noot 21), p.147.

¹²⁴ Jan Assman, ‘Communicative and cultural memory’, in: Erll en Nünning (red.) 2008 (zie noot 22), pp.109-119.

monumenten, anderen zetten aan tot herinneringen zonder dat dit gepland is. Elk landschap, natuurlijk of kunstmatig, waarbinnen sociale activiteiten plaatsvinden zal herinneringsconnotaties ontwikkelen van een associatieve soort voor de mensen die erin leven: het bekijken van specifieke plekken brengt herinneringen terug van dingen die er gebeurt zijn. Soms zijn deze associaties zeer persoonlijk, maar ze kunnen ook geëxternaliseerd worden, zoals Deimantas Narkevičius in zijn film doet met zijn herinneringen. In *Energy Lithuania* triggert de centrale en de stad gedachtes bij de personen die aan het woord zijn, dit zijn wellicht toevallige persoonlijke herinneringen bij een cultureel object, maar soms wordt een object gemaakt om herinneringen van een cultuur te behelzen: het monument.

Cultureel geheugen – monumenten

Tot zover is herinneren en onthouden in een sociale context op vrij lokaal niveau besproken. Nu kijken we naar de manier waarop kennis van een groter sociaal verleden vorm krijgt in de maatschappij. Ook op dit niveau geldt dat er allerlei culturele vormen zijn waarop het collectieve verleden wordt opgeslagen, herinnerd of gecommuniceerd. Historische kennis blijft in onze samenleving bestaan omdat we er voor kiezen personen en gebeurtenissen actief te onthouden. Collectief herinneren gaat over het actief in leven houden van historische kennis, door bijvoorbeeld erover te praten, of het te incorporeren in herdenkingsrituelen. Het communicatief geheugen zoals Jan Assman het verwoordt heeft is een belangrijke vorm waarmee de herinneringen van een generatie verspreid worden, maar ook rituelen of teksten (zoals geschiedenisboeken) dienen om kennis over het verleden te onthouden en door te geven aan volgende generaties. Cultureel geheugen is in vele gevallen geëxternaliseerd, geobjectificeerd en opgeborgen in symbolische vormen. Deze symbolen zijn belangrijk omdat groepen die geen echt geheugen hebben, er een maken door middel van dingen als monumenten, musea, bibliotheken, archieven en andere mnemonische instituten. James Wertsch noemt ze 'cultural tools'.¹²⁵ Deze objecten moeten steeds weer van betekenis voorzien worden door nieuwe generaties om hun betekenis te behouden. In *Energy Lithuania* fungeert de centrale als een soort monument voor het utopische ideaal van het communisme.

In zijn werk heeft Deimantas Narkevičius zich vaak bezig gehouden met het lot van communistische monumenten. De socialistisch realistische sculpturen van bijvoorbeeld Lenin en Marx zijn regelmatig onderwerp geweest van zijn werk waarin de plaats van dergelijke beelden in de hedendaagse maatschappij onderzocht wordt. In *The Head* speelt een buste van Marx de hoofdrol dat zich nog steeds bevindt in het straatbeeld van de voormalig Oost-Duitse stad Chemnitz. In *The role of a lifetime* speelt het Grūto Parkas in Litouwen een rol, een soort pretpark achtige setting waar vele socialistische sculpturen zijn samengebracht. Veel van de socialistische sculpturen zijn echter vernietigd en omvergeworpen na de val van het systeem. In *Once in the xxth century* wordt het opnieuw oprichten van een monument voor Lenin gesuggereerd. Narkevičius vraagt zich af het neerhalen van deze beelden wel de juiste manier is om met deze historische overblijfselen om te gaan. *"They are evidence of a very complicated and controversial historical period, which could easily be forgotten to quickly. I think that some public monuments could stand at their places as silent witnesses of the political terror on one hand and as a radical economic experiment, on the other."*¹²⁶ Narkevičius vreest dat jonge generaties het verleden zullen vergeten. Narkevičius benadrukt dat zijn

¹²⁵ Wertsch 2002 (zie noot 114), p.52.

¹²⁶ Reeh 2007 (zie noot 74), p.93.

films niet de rol van de monumenten overnemen, maar hij houdt zich wel duidelijk bezig met de wijze om het verleden te herdenken.¹²⁷ In *Energy Lithuania* wordt de centrale gepositioneerd als “an ambiguous monument to Soviet industrialization.”¹²⁸ Het gebouw is de belichaming van het optimisme van de socialistische (modernistische) tijd.¹²⁹ Het wordt tot een ‘cultural tool’ gemaakt om dit aspect van het verleden te herinneren en te herdenken. Er zijn een aantal argumenten aan te dragen om het benoemen van de centrale tot monument te bekritisieren. Ten eerste noemen Jelle Bouwhuis en Margriet Schavemaker een afnemende gebruiksfunctie als voorwaarde voor een monument, terwijl de fabriek nog steeds in gebruik is.¹³⁰ Daarnaast zijn er geen herdenkingsceremonies of rituelen aan de fabriek gekoppeld, wat volgens Susana Torre een voorwaarde is om een bouwwerk tot monument te maken.¹³¹ Wel geeft Narkevičius aan dat de fabriek in de socialistische tijd regelmatig bezocht werd door scholen, zo ook door hem, wat gezien kan worden als een ritueel dat tot doel heeft de betekenis van de fabriek (als symbool van vooruitgang) te bevestigen. “*Elektrėnai was known to everyone of my generation. It was an exemplary new city with a new architectural plan, a model environment. [...] You may think it’s personal, but it’s not. Elektrėnai was a collective experience.*”¹³² Er werd dus duidelijk een betekenis aan het gebouw gegeven, al zal de fabriek tegenwoordig wellicht niet meer zo gezien worden. Narkevičius zegt zelf over de fabriek dat hij “*was actually looking for a dystopia.*”¹³³ Gebeurtenissen en personen die impact op mensen hebben achtergelaten worden opgenomen in verhalen of anders vastgelegd, sommige blijven hangen, andere verdwijnen. Het verleden geeft betekenis en waarde aan het heden van het collectief en is een belangrijk onderdeel van de identiteit van de post socialistische regio. Het verleden moet daarom herinnerd worden. Het verleden krijgt door herdenken een actieve rol in het heden, herdenkingen gaan net zo veel over het heden als over het verleden. Maar het kan lastig zijn om te kiezen welke vorm een monument moet krijgen. Hoe slaan individuen of samenlevingen de effecten van moeilijke collectieve gebeurtenissen op. Deze ervaringen veroorzaken scheuren, conflicten en onzekerheden binnen een samenleving en binnen levens van individuen. Aan de andere kant was het communistisch ideaal een positief toekomstbeeld en het verdwijnen hiervan heeft ook veel impact gehad. Welk aspect van het socialistisch verleden moet herdacht worden? Narkevičius onderzoekt in deze film het belang van het herdenken van het socialistisch verleden en de wijze waarop deze periode correct herdacht kan worden. Hij maakt de fabriek tot monument en herdenkt een tijd van hoop, vooruitgang en utopische toekomstdromen met een kritische kanttekening.

¹²⁷ Clark 2006 (zie noot 62), p.50.

¹²⁸ Jan Verwoert, ‘The role of a Lifetime’, in: Anke Bangma, Steve Rushton en Florian Wüst (red.), *Experience, Memory, Re-enactment*, Rotterdam 2005, p.64.

¹²⁹ Susana Torre maakt een onderscheid tussen ‘monuments’ en ‘memorials’, waarbij de eerste gebruikt wordt voor de herdenking van overwinningen en de tweede voor het herdenken van verlies en pijn. De centrale in *Energy Lithuania* fungeert als herdenkingspunt van zowel positieve als negatieve aspecten van het verleden: het positieve vooruitgangs ideaal, het verlies daarvan en de slachtoffers die het gevraagd heeft die herdacht worden in met de muurschildering. Voor de helderheid gebruik ik hier het begrip monument als term voor de herdenkingsfunctie van het gebouw. Susana Torre, ‘Constructing Memorials’, in: Okwui Enwezor (red.), *Experiments with truth. Transitional justice and the processes of truth and reconciliation: Documenta 11 Platform 2*, Ostfildern-Ruit 2002, P.343.

¹³⁰ Joep Leerssen, ‘Groots, grimmig geheugen’, in: Jelle Bouwhuis en Margriet Schavemaker (red.), *Monumentalisme. Geschiedenis, nationale identiteit en hedendaagse kunst*, Rotterdam 2010, p.123.

¹³¹ Torre 2002 (zie noot 129), P.343.

¹³² Kościuczuk 2008 (zie noot 95), p.38.

¹³³ *Ibid*, p.36.

2.3 Kleur van herinneringen

De transformatie van leven onder een socialistische staat naar een post-socialistische samenleving is een ingrijpend proces. Elke positieve ontwikkeling die gepaard is gegaan met de transformatie naar democratie en kapitalisme leek gepaard te gaan met negatieve gevolgen: de vrije markt zorgde voor hogere prijzen en werkeloosheid; vrije verkiezingen brachten extremistische partijen; vrije pers genereerde uitlokking van conflicten; geopende grenzen brachten criminaliteit binnen en zorgde voor een brain drain naar buiten toe. De heersende maatschappelijke waarden werden vervangen door materialisme, corruptie en inflatie. De impact die dit op de inwoners van deze landen heeft gehad verschilt van persoon tot persoon, wat ook duidelijk blijkt uit de werken. Aan de ene kant is men blij dat het socialisme gevallen is: de jaren van schaarste, wantrouwen, angst, censuur en slechte kwaliteit goederen en diensten zijn eindelijk voorbij. Aan de andere kant is er een rumoerige periode van post-socialisme voor in de plaats gekomen en denken generaties die opgroeiden onder het socialisme terug aan de dagen van gratis gezondheidszorg en educatie, naar betaalbare goederen en diensten, saamhorigheid en een glorieuze toekomst in het vooruitzicht. Dit levert mentale en emotionele problemen op als melancholie en nostalgie. Voor zowel de positieve terugblik als de negatieve terugblik geldt: *“one remembers best what is colored by emotion”*¹³⁴ De drie werken geven een goed beeld van de emoties die gepaard gaan met de herinnering aan het verleden in een complex heden vol successen, mislukkingen, beloftes, hoop en teleurstellingen.

Mitja Velikonja onderscheidt in ieder geval vier manieren waarop Oost Europeanen in het heden omgaan met het socialistische tijdperk.¹³⁵ Deze strategieën zien we terug in de werken in wisselende mate van hevigheid. De eerste strategie is afzwering of antinostalgie: de socialistische tijd wordt gezien als een zwarte pagina, nieuwe ideologieën zoals nationalisme, liberale democratie en vrije markt worden gecreëerd en ontwikkelt om alles te verwerpen dat ervoor kwam. *“We hear angry words about the communist Reich, decades of terror, culture of death, terrible years, bloodthirsty tyrants, red beast of communism, and the like.”*¹³⁶ In de werken komt deze vorm van omgang met het verleden terug op een aantal manieren, maar men blijft vrij genuanceerd en kritisch en ziet het verleden niet zwart wit. Het wordt nooit afgezworen als vreselijke tijd. De tweede strategie is een soort geheugenverlies die zorgt voor een stilte over alles dat voor 1989-91 gebeurd is, alsof het nooit heeft plaatsgevonden. In dit geval spreekt men over de nieuwe tijd als *“the spring of nations, democratic awakening, or the new start.”*¹³⁷ Deze strategie komt in de hier besproken werken niet voor. De derde strategie is historisch revisionisme dat leidt tot een complete herinterpretatie van het socialistisch verleden, de periode wordt bijvoorbeeld gezien als *“imposed by the Sovjets, or by a fistful of local Bolsheviks, terrorizing the majority”*.¹³⁸ Ook deze strategie is minimaal aanwezig, al wordt in *Intervista* een onderscheid gemaakt tussen *“Those who knew what was going on... and those who continued to cling to their ideals”*. Valdet wordt actief geplaatst in de tweede groep van onschuldige idealisten. De vierde strategie die Velikonja beschrijft is nostalgie (of Ostalgie wanneer men over de DDR spreekt), volgens Velikonja een onkritische glorificatie van voorbije tijden. Nostalgie is in de hier besproken werken in hoge mate aanwezig al is het met een kritische toon.

¹³⁴ Boym 2001 (zie noot 20), p.52.

¹³⁵ Mitja Velikonja, 'Lost in Transition: Nostalgia for Socialism in Post-socialist Countries', *East European Politics & Societies* 2009 (November) vol.23, pp.535-551.

¹³⁶ Ibid. p.537.

¹³⁷ Ibid.

¹³⁸ Ibid.

Kritische terugblik

De eerste strategie die Velikonja beschrijft is terug te vinden in alle drie de werken. Men is blij dat het socialisme is afgelopen en doet er in het heden kritische uitlatingen over. In de werken komen meerdere aspecten aan de orde waaruit dit blijkt. In *Energy Lithuania* worden vooral goede herinneringen opgehaald aan het verleden. Het was een tijd vol vooruitgang en uitzichten. Toch zit er in de film een duidelijke verwijzing naar de zwarte pagina's van de periode en dat is de scène met de muurschildering.¹³⁹ De hele film herdenkt de periode als een tijd van progressie. De wandschildering in de stijl van het socialistisch realisme is hier ook een onderdeel van. De sociaal realistische kunst was gericht op de toekomst:

*"Socialist realism was not supposed to depict life as it was, because life was interpreted by socialist realist theory as being constantly in flux and in development – specifically in 'revolutionary development', as it was officially formulated. Socialist realism was oriented toward what had not yet come into being but what it saw should be created and was destined to become a part of the communist future. [...]The mere depiction of facts was officially condemned as "naturalism", which should be distinguished from "realism" taken to imply an ability to grasp the whole of historical development, to recognize in the present world the signs of the coming communist world".*¹⁴⁰

Dergelijke kunst had tot doel de utopische toekomstidealen te propageren en moest de massa's onderwijzen, inspireren en richting geven. *"Socialist realism was the attempt to create dreamers who would dream socialist dreams."*¹⁴¹ In *Energy Lithuania* wordt niet de gehele schildering gefilmd, Narkevičius focust op de geschilderde gezichten. De kans is groot dat de schildering in de fabriek waarschijnlijk arbeiders laat zien die bouwen aan de communistische droom. In de film wordt deze scène echter vooraf gegaan door de voormalig werknemer die vertelt over alle mensen die bij de bouw van de fabriek omgekomen zijn. De bouw van de fabriek werkt in de film als metafoor voor het bouwen aan de communistische toekomst. Door het filmen van de gezichten benadrukt Narkevičius de mensen die aan deze droom gebouwd hebben, maar tijdens dankzij dit proces zijn overleden. Het gewicht van dit gegeven wordt benadrukt door de melancholische muziek die tijdens de scène te horen is. De kunstenaar geeft hier dus op een beeldende manier een commentaar en herdenkt de slachtoffers van de communistische vooruitgang. In *Intervista* worden de zwarte kanten van het socialisme explicieter behandeld en worden uitgesproken door de personen die geïnterviewd worden. De geluidsman in *Intervista* spreekt bijvoorbeeld over de angst en onzekerheid waaronder men indertijd leefde. *"Nowadays, there's the fear of the street... robberies, muggings, it's another kind of fear. I prefer this new fear because it has an end. The other was endless, it only stopped with death."* Todi Lubonja vertelt over de repressieve overheid in socialistisch Albanië. Hij heeft het over het feit dat klagen over te weinig vis op de markt al voldoende was om opgepakt en veroordeeld te worden voor het uitdagen en bedreigen van de staat. Dit was de manier waarop onderdrukking, onrechtvaardigheid en geweld gerechtvaardigd werd. Valdet heeft het in mindere mate over de echt

¹³⁹ De betekenis van de schildering is niet duidelijk, gezien we het geheel niet te zien krijgen. Sarah James is van mening dat de schildering is "Painted as a memorial to those who died during the construction of the plant." (Sarah James, 'Deimantas Narkevičius', *Art Monthly* 2006 (juli-augustus), pp.31-32.) Toch lijkt het onwaarschijnlijk dat dit de reden is waarom de schildering gemaakt is. Ik heb een poging gedaan om de muurschildering te reconstrueren door de beelden van Narkevičius aan elkaar te passen (zie bijlage) maar hieruit wordt weinig duidelijk behalve het feit dat het waarschijnlijk gezichten uit meerdere schilderijen zijn. Voor nu is het voldoende om te weten dat het arbeiders zijn op een socialistisch realistische muurschildering.

¹⁴⁰ Boris Groys, 'Educating the masses: socialist realist art', in: Groys 2008, (zie noot 14), pp.144-145.

¹⁴¹ Boris Groys, 'Educating the masses: socialist realist art', in: Groys 2008, (zie noot 14), p.147.

zware aspecten, de geluidsman en Todi dienen in de film dan ook als moreel tegenwicht. Valdet vertelt wel over het opgeklopte enthousiasme dat in scène werd gezet door de Partij: *“It was a forced enthusiasm, which had lost all significance.”* Van alle drie de films is *Marxism Today (prologue)* het minst kritisch naar het verleden toe. Petra stipt de strenge controle aan, wanneer ze het heeft over het feit dat ze formulieren moesten invullen over wat in de lessen besproken werd. Daarnaast spreken Petra en Andrea over de beperkte bewegingsvrijheid en de moeite die het kostte om te reizen.

Nostalgie

Soms wordt het geheugen bepaald door continuïteit tussen verleden en heden of zijn de verschillen tussen toen en nu niet problematisch en kunnen we er prima mee omgaan. Maar soms draagt het herinneren een gevoel van spijt, nostalgie, verlies of verstoring. Vooral een nostalgisch gevoel komt in deze werken op een geraffineerde wijze terug, het ligt er niet dik bovenop. De term beschrijft een verlangen naar het verleden, vaak in een geïdealiseerde vorm. Het woord nostalgie komt voort uit het Grieks en is opgebouwd uit twee begrippen νόστος (nóstos), wat betekent ‘terugkeren naar huis’, en ἄλγος (álgos), wat pijn betekent. Nostalgie is het rouwen om het verlies van het verleden en een terugverlangen naar die tijd en behelst meestal een utopische wens en soms zelfs een poging om deze tijd terug te halen.¹⁴² Volgens critici is nostalgie slechts een vorm van vluchtgedrag of vervalsing van het verleden. Anderen zien nostalgie als iets positiefs, zoals Maurice Halbwachs die van mening is dat nostalgie *“frees individuals from the constraints of time.”*¹⁴³ Het biedt mensen de mogelijkheid om positieve ervaringen in het verleden te benadrukken en het dat geeft inspiratie voor het heden.

De potentie en vrijheid die de val van het socialisme in in het vooruitzicht stelde, bleek snel niet te bieden wat men ervan verwacht had en leidde bij velen tot een gevoel van nostalgie. *“Nostalgia became a defense mechanism against the accelerated rhythm of change and the economic shock therapy.”*¹⁴⁴ Men verlangde al snel na de val van de muur terug naar een veilige maatschappij, een glorieuze natie, stabiele tijden, sociale zekerheid en solidariteit onder de mensen. Volgens sommigen is nostalgie voor socialisme iets dat wordt gecreëerd voor een bepaald doel: om een commerciële markt openen of om politieke steun aanwakkeren bijvoorbeeld. Vele studies richtten zich dan ook op deze instrumentele kant van nostalgie. Hier is echter het emotionele, persoonlijke aspect van belang. In alle drie werken worden de positieve elementen van het verleden besproken. In *Intervista* en *Marxism Today (prologue)* wordt letterlijk genoemd dat ze iets van vroeger missen. In *Energy Lithuania* gebeurt dit impliciet. De goede herinneringen aan het verleden worden gekoppeld aan het heden, waar een utopische toekomstvisie en richting ontbreekt.

Svetlana Boym onderscheidt twee soorten nostalgie: ‘restorative’ en ‘reflective’. Restoratieve nostalgie benadrukt het ‘nostos’ aspect. Deze vorm van nostalgie wil een poging doen tot *“a transhistorical reconstruction of the lost home.”*¹⁴⁵ In deze vorm wordt nostalgie niet beschouwd als nostalgie, maar als de waarheid en de traditie waar men moet terugkeren. Het probeert bepaalde zaken terug te krijgen en probeert de essentie van bijvoorbeeld een natie te behouden en is agressief, politiek en reactionair. Het is de groep die het historisch socialisme ziet als een beginpunt voor een democratische socialistische maatschappij in de toekomst, die vasthoudt aan een utopisch

¹⁴² Velikonja 2009 (zie noot 135).

¹⁴³ Spitzer 1999 (zie noot 13), p.91.

¹⁴⁴ Boym 2001 (zie noot 20), p.64.

¹⁴⁵ Ibid.

alternatief voor het kapitalisme. Reflectieve nostalgie daarentegen draait om 'algia', het verlangen zelf, en *"delays the homecoming – wistfully, ironically, desperately."*¹⁴⁶ Reflectieve nostalgie is zich bewust van de eindigheid van het 'thuis' en koestert fragmenten en ruïnes, maar is ook kritisch. Het blijft vooral hangen in verlangen en verlies. *"Restorative nostalgia protects the absolute truth, while reflective nostalgia calls it into doubt."*¹⁴⁷ Dit is vooral de groep die treurt om het verlies van bijvoorbeeld het gevoel van veiligheid, maar ze willen het oude systeem niet terug. Deze nostalgie wordt vooral veroorzaakt door de teleurstellingen in het post-socialisme. Met het begrip reflectieve nostalgie zegt veel over de nostalgie zoals die in deze werken aanwezig is. Het merendeel van de mensen denkt positief terug aan het verleden, maar wil niet terug, ook willen ze niet het volledig oude systeem terug in het heden. *"few admirers of the past would actually choose to return to it—nostalgia expresses longings for times that are safely, rather than sadly, beyond recall."*¹⁴⁸ Toch zijn sommige uitspraken van bijvoorbeeld Andrea in *Marxism Today (prologue)* of Valdet in *Intervista* meer restoratief van aard. Zo praat Andrea over het feit dat geld tegenwoordig te belangrijk is denk daardoor met plezier terug aan vroeger. Valdet vertelt over de idealen van toen waar ze nog steeds voor werkt. Hier komen we een probleem tegen: nostalgie is nooit eenzijdig, het is altijd een wisselende combinatie van bitter en zoet. De kritische noten over het verleden die besproken zijn kunnen ook gezien worden als onderdeel van nostalgie. Leo Spitzer noemt ze *"nostalgia's complicating other side"* en geeft het de term 'critical memory'.¹⁴⁹ Het is in de meeste gevallen zo dat een persoon zowel kritische als nostalgische herinneringen heeft.

Om nostalgie te begrijpen is het heden belangrijker dan het verleden. Door benadrukken dat vroeger alles beter was wordt dat wat niet goed is in het heden bekritiseerd. Zeker wanneer de beloftes en verwachtingen voor een betere toekomst niet waargemaakt worden in het heden wordt door deze onvrede een geïdealiseerd beeld van het verleden aangewakkerd. Hoe groter de teleurstelling hoe meer nostalgie. Opvallend is dat in *Marxism Today (prologue)* nostalgie behoorlijk beperkt blijft. Het diëgetisch heden in de film is dan ook ruim tien jaar later dan in de andere twee films. Duitsland is in 2010 een behoorlijk stabiel land, dit in vergelijking met Albanië in 1998 (een zeer onrustige periode na de burgeroorlog) en Litouwen in 2000 (een land in overgang naar een markteconomie). Dit maakt de positie in het heden stabiel, waardoor nostalgische gedachten minder aanwezig zijn. In de andere twee werken is het diëgetisch heden een periode die nog niet zeer stabiel is en nog vol onzekerheid zit. Maar nostalgie gaat niet alleen over voorbije realiteiten, het gaat in grote mate over voorbije dromen, visies en verwachtingen. De huidige consumentenmaatschappij lijkt weinig toekomstvisie te hebben, alles is vandaag beschikbaar (als je het kunt betalen).

*"While socialist societies—as all fast-developing, rapidly modernizing societies—based themselves on the presumption of progress— of a past long gone and a better tomorrow, of a vision of the splendid future. Post-socialist nostalgia to a large degree refers to that feeling of future to come. Paradoxically, nostalgia looks back for the times that looked forward—it praises the past that praised the future."*¹⁵⁰

Nostalgie voor het socialisme verwijst niet alleen naar voorbije tijden, regimes, waarden, relaties enzovoorts, maar het belichaamt een utopische hoop dat er een maatschappij moet zijn die beter is

¹⁴⁶ Ibid.

¹⁴⁷ Boym 2001 (zie noot 20), p.XVIII.

¹⁴⁸ Lowenthal aangehaald in Velikonja 2009 (zie noot 135).

¹⁴⁹ Spitzer 1999 (zie noot 13), p.96.

¹⁵⁰ Velikonja 2009 (zie noot 135).

dan de huidige. Nostalgie is een retrospectieve utopie, de wens en hoop voor een veilige wereld, een eerlijke maatschappij en een perfecte wereld. Dit is wat alle drie de werken overdragen, maar wordt het duidelijkst in *Energy Lithuania*. Waarin men in het heden terugdenkt aan de tijd dat men vooruitging, het gevoel van *"perspective, a discovery of something new"* en men gezamenlijk werkte aan een collectief doel: *"This work can be done when all people want it."* Ook in *Intervista* is een dergelijke herinnering aanwezig. Namelijk wanneer Valdet verteld over het opbouwen van het land: *"We built all the orchard terraces. We built the northern roads. We built the railroads. It was real Anri, because we were building."* In het heden waarin deze dromen en doelen ontbreken is deze herinnering bijzonder nostalgisch van aard en een bevestiging van de hoop op een betere wereld in het heden. Al lijkt Narkevičius het socialisme niet als deze betere wereld te zien. De film benadrukt vooral een gevoel van vooruitgang en hoop voor de toekomst, niet zozeer de positieve aspecten van het socialisme. Het is dus in hoge mate een reflectieve nostalgie, en weinig restoratief. Narkevičius pleit voor een herstel in toekomstvisie, maar doet geen suggesties voor wat die visie zijn kan.

Valdet Sala is een mooi voorbeeld van iemand voor wie het herdenken van het verleden onder andere goede herinneringen oproept. Het heden maakt haar angstig *"I'm frightened because I don't see a way out. I don't understand what's happening anymore."* Herinneringen aan de socialistische tijd maken haar enigszins nostalgisch en verdrietig. Ze vertelt over de communistische wereldrevolutie met als doel gelijkheid en het uitbannen van onderdrukking of uitbuiting: *"It still has a nice ring to it!"* Ze wilden de wereld veranderen. Ze hadden een utopie waar ze voor werkten. Men moest van het communisme eerlijk, sociaal ingesteld, idealistisch, energiek en optimistisch zijn. *"I was all of those things. I still am that way."* Ze vertelt dat ze nog steeds voor dezelfde dingen werkt, zodat de maatschappij socialer wordt, menselijker, met meer aandacht voor individuen. Hieruit blijkt duidelijk dat deze eigenschappen vroeger gebruikelijker waren en dat ze dit mist in het heden. Hieruit spreekt wel enige mate van restoratieve nostalgie, al is het selectief, ze benadrukt de goede eigenschappen van het socialisme, maar is ze is tegelijkertijd kritisch over de manier waarop het systeem in elkaar stak. Het nostalgische reflectieve terugdenken aan het verleden maakt Valdet treurig, ze mist een toekomst om voor te werken. *"When I talk about the future, I'm thinking of those close to me, but also the country's future. The recent events have crushed lots of hopes. It's as if a destructive force had swept away all constructive energy."* De film vertelt ons hiermee ook dat in het post-socialistisch heden, hoop voor een goede toekomst ontbreekt. Valdet benadrukt positieve kanten, maar is tegelijkertijd kritisch over het verleden. De film draait vooral om de emoties die door het terugkijken bij Valdet veroorzaakt worden, emoties van schuld, angst, blijdschap en gemis.

Petra in *Marxism Today (prologue)* is duidelijk een periode lang nostalgisch geweest en is dat nog steeds in de klassieke zin; ze mistte haar thuisland en doet dat in het heden nog steeds. *"My belief was that the DDR was my homeland – it still is."*¹⁵¹ Toen haar man overleed en de DDR niet meer bestond wilde ze terug naar haar vaderland *"but it was no longer there."* Dit is een voorbeeld van letterlijk terugverlangen naar een verloren thuisland. Ze heeft het ook opgewekt over de positieve energie en nieuwe ideeën die over de DDR ontstonden, over de mogelijkheid om de socialistische staat te hervormen, wat een duidelijk restoratief gevoel is. Alle vrouwen hebben het over goede herinneringen aan het verleden, maar goede herinneringen zijn niet automatisch hetzelfde als

¹⁵¹ Uit onderzoek onder voormalig inwoners van de DDR in 2001 blijkt dat 80% zich nog steeds sterk verbonden (29%) of aanzienlijk verbonden (51%) voelt met Oost Duitsland. Jonathan Bach, 'Technologies of memory and the afterlife of the DDR', in: Silke Arnold-de Simine, *Memory Traces. 1989 and the question of German Cultural Identity*, Bern 2005, pp.262-263.

nostalgisch zijn. Andrea geeft wel iets aan wat ze mist in het heden. Andrea had een idee over haar leven, vertelt ze, al weidt ze niet uit over wat dat idee was. Ze is teleurgesteld dat de maatschappij opeens alleen nog maar om consumeren en geldverdienen draaide, *"It's a little bit poor."* De lessen van Marx en Engels boden haar een nieuwe methode om te denken *"a totally new view at the world, which I never gave up eversince."* Ze heeft deze blik dus nog steeds, maar deze blik wordt in het heden niet meer onderwezen en is dus verloren gegaan. De film draait om de overgang van het socialisme naar het kapitalisme en de vrouwen spreken over beide periodes. Petra, Andrea en Ulrike vertellen vooral over vóór de val van de muur en Marianne vooral over het leven na het socialisme en over de dromen die ze heeft over haar toekomst. De verhalen van de vrouwen zitten vol reflectieve nostalgie, ze missen het verleden, maar hebben het gemis in het heden allen wel een plek gegeven, zo lijkt het. Geen van hen wil daadwerkelijk terug naar die tijd. Toch is de film enigszins restoratief nostalgisch. De film draait om het verlies van een alternatief, voor zowel het Oosten als het Westen. De vrouwen zijn kritisch over het verleden en over het heden, Petra moet er niet aan denken om bankier te worden en Andrea is kritisch over het kapitalisme. De film lijkt dus te benadrukken dat mensen die beide kanten hebben meegemaakt zien dat de wereld niet beter wordt als alles om geld draait, er wordt dus geconcludeerd dat het huidige systeem ook niet ideaal is. Andrea heeft het vooral over een verlies van het vermogen tot het vormen van nieuwe ideeën, al lijkt Collins het marxisme te introduceren als mogelijk alternatief voor het heden. De film wordt als les geïntroduceerd en de titel geeft aan dat het over Marxisme voor vandaag gaat. De laatste scène van de film, de scène met het massale spektakel in het stadion, lijkt ook een bevestiging te zijn van de indrukwekkende dingen die voor elkaar te krijgen zijn als iedereen in het socialisme voor eenzelfde doel gaat. Of je het eens bent met deze impliciete suggestie is wellicht minder belangrijk dan het bevestigen van de mogelijkheid van een alternatieve wereld.

Hoofdstuk 3 Kunst als medium van cultureel geheugen

Kennis over het verleden wordt gevormd door mediale externalisatie. Cultureel geheugen wordt bewaard en gecommuniceerd via verschillende media. Complexere vormen van media als schrijven, internet en film verbreden het temporale en ruimtelijke bereik van het maatschappelijk onthouden en herinneren. Cultureel geheugen behelst verschillende media die allemaal werken binnen verschillende symbolische systemen: religieuze teksten, historische schilderijen, historiografie en monumenten bijvoorbeeld. Elke van deze media heeft specifieke manieren van onthouden en laat zijn sporen achter in de herinneringen en kennis die het overdraagt. De Franse historicus Pierre Nora heeft een werk geschreven genaamd *Lieux de mémoire*.¹⁵² Hierin onderzoekt hij hoe bepaalde plaatsen van herinnering dienen als ankers voor ons collectief geheugen.¹⁵³ Volgens Nora verandert de wereld zo snel dat wij vervreemd zijn geraakt van ons verleden, van onze wortels en van onze herinneringen. Een gevolg hiervan is het gevoel dat belangrijke zaken verdwijnen. Dit gevoel en onze onzekerheid over de toekomst maakt onze herinneringen belangrijker. In een poging dat wat verloren dreigt te gaan leggen we herinneringen vast in wat Nora 'lieux de mémoire' noemt: plaatsen, gebeurtenissen en objecten die herinneren aan het verleden. "*These lieux de mémoire are fundamentally remains, the ultimate embodiments of a memorial consciousness that has barely survived in a historical age that calls out for memory because it has abandoned it.*"¹⁵⁴ Niet alleen een fysieke plaats kan een lieu de mémoire zijn, maar ook bijvoorbeeld een symbool, een persoon, een herdenkingsdag of een kunstwerk. Ze dienen als een geheugenprothese in onze samenleving. 'Lieux de mémoire' danken hun bestaan aan het verdwijnen van 'milieux de mémoire': de omgeving waarin de herinnering onderdeel is van het leven van alledag, iets dat samenhangt met Jan Assman's communicatief geheugen. Binnen onze huidige samenleving is de verantwoordelijkheid voor het herinneren verlegd naar officiële instanties zoals archieven en musea. We proberen zoveel mogelijk te onthouden door kennis over het verleden te gieten in materiele sporen, aldus Nora. Op een dergelijke herinneringsplaats staat de mens in verbinding met het verleden. Volgens Nora's brede definitie zijn kunstwerken ook lieux de mémoire, de werken die we hier bekijken vormen namelijk ook allen opslagplaatsen voor het geheugen. Kunstwerken vinden daarnaast hun thuis in musea en worden zo "*lieux within lieux.*"¹⁵⁵ Hier ga ik verder in op de wijze waarop de films fungeren als medium van het collectief geheugen.

Laten we voorop stellen dat deze werken tussen fictie en non fictie hangen. Ze vergroten het beeld van het verleden, maar historische accuraatheid is niet hun voornaamste doel. Toch voorzien ze de toeschouwer van een gevoel van authenticiteit en waarheid. Wat maakt deze werken tot media voor cultureel geheugen? Ik zal in navolging van Astrid Erll letten op intra-mediale, inter-mediale en pluri-mediale aspecten.¹⁵⁶ Kort samengevat zijn dit fenomenen in, tussen en rond de films die de kracht hebben om cultureel geheugen te vormen.

¹⁵² Pierre Nora, 'Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire',

<<http://www.history.ucsb.edu/faculty/marcuse/classes/201/articles/89NoraLieuxIntroRepresentations.pdf>>

¹⁵³ Lieux de Mémoire wordt in het Nederlands vaak vertaald als 'plaatsen van herinnering', maar de Engelse vertaling 'sites of memory' dekt de lading beter, omdat het begrip 'site' ruimer is dan het Nederlandse plaats.

¹⁵⁴ Nora (zie noot 151), p.12.

¹⁵⁵ Gibbons 2007 (zie noot 12), p.71.

¹⁵⁶ Erll gebruikt deze termen voor het analyseren van populaire media als speelfilms, ook let ze meer op de impact op het korte termijn geheugen, dan op het lange termijn geheugen, maar dit maakt de termen niet minder bruikbaar voor deze

Intra mediale aspecten is de retoriek van het collectief geheugen in de films. De manier waarop het verleden wordt afgeschilderd bepaalt de manier waarop het herinnerd wordt, een oorlog in een opera van Wagner heeft een ander effect, dan wanneer een oude buurvrouw over haar eigen ervaringen in dezelfde oorlog vertelt. Meteen moet hierbij opgemerkt worden, dat de werken over het verleden gaan, maar niet een zuivere representatie van het verleden beweren te zijn. Ze zijn gemaakt met een bepaalde intentie en geven het verleden en de herinneringen daaraan een bepaalde kleur en betekenis. Derepresentatie van het verleden is reeds uitgebreid besproken, maar hier wil ik nog kort even ingaan op de narratieve aspecten. Erll onderscheidt ook hier weer vier vormen om over het verleden te spreken: de 'experiential mode', de 'mythical mode', de 'antagonistic' mode en de 'reflexive' mode.¹⁵⁷ Deze werken worden alle drie gekenmerkt door de 'experiential mode', ze geven het verleden weer als een recente, geleefde ervaring. Deze modus is sterk verbonden met Assman zijn communicatieve geheugen, gewone mensen die vertellen over hun eigen ervaringen in het verleden. Ook de vierde, reflexieve modus is deels van toepassing op de werken. Ze geven ons een kijk in het verleden, maar zijn tegelijkertijd een kritische reflectie op deze processen van representatie, bijvoorbeeld Valdet Sala die vertelt over de moeilijkheden van het herinneren.

Persoonlijke herinneringen die van generatie op generatie overgeven worden veranderen na verloop van tijd van een persoonlijke ervaring in semantische kennis. Persoonlijke ervaringen overleven niet makkelijk: de overdracht van de één naar de ander zorgt ervoor dat de 'autonoetic' ervaringen verdwijnen. Naar een oude man luisteren die vertelt over zijn herinneringen aan zijn oorlogservaringen, geeft mij een beter besef van de oorlog en kennis over zijn deelname, maar dit is niet dezelfde kennis als die hij heeft in zijn hoofd. Het gevoel van dergelijke ervaring ontbreekt. *"one generation's vivid or traumatic memories of personal experience become, in the end, later generations' general historical knowledge."*¹⁵⁸ De kunstenaars lijken dit probleem op een geraffineerde manier te omzeilen, door de toeschouwer hetzelfde gevoel te geven als de persoon die aan het woord is. Zo versterkt bijvoorbeeld de gebruikte muziek bij alle drie de films zeer sterk een melancholisch en nostalgisch gevoel bij de kijker. Op deze manier kan via kunstwerken het verleden op een emotionele manier deels worden overgedragen, op een manier die via andere kanalen, zoals geschiedenis niet kan gebeuren: we horen (of lezen) niet enkel wat er gezegd wordt, maar we voelen het zelf ook. Op deze manier heeft de geschiedenis veel meer impact.

Het Inter mediale aspect gaat over de interactie met eerdere en latere representaties van het verleden, Erll gebruikt hiervoor twee begrippen: remediation en premediation. Het begrip 'remediation' verwijst naar de culturele herhaling van bepaalde beelden die circuleren in de media; het is niet zo zeer de echte gebeurtenis die we kennen, maar de beelden van die gebeurtenis die door de media herhaald worden. Hier komen we dicht bij de simulacrumtheorie van Beaudrillard, het is echter voor deze werken niet relevant om hier verder op in te gaan. Wat wel van belang is, is dat remediatie niet alleen op iconen of narratieven slaat, maar ook op mediaproducten en technologieën. Het gebruik van archiefmateriaal, foto's en voorwerpen in *Intervista* en *Marxism Today (prologue)* creeert het gevoel dat het verhaal indexicaal gelinkt is aan het verleden. Ook de technische aspecten van *Intervista* en *Energy Lithuania* dragen daaraan bij. *Intervista* is gefilmd met

werken. Astrid Erll, 'Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory', in: Erll en Nünning (red.) 2008 (zie noot 22), pp.389-398.

¹⁵⁷ Ibid. p.390.

¹⁵⁸ Cubitt 2007 (zie noot 21), p.122.

een simpele camera, die de hele film het gevoel geeft van een home video. Dit vergroot de intimiteit, maar ook het gevoel van 'vroeger'. In *Energy Lithuania* gebruikt Narkevičius zoals gezegd ook een oude camera, precies om het gevoel van het verleden op te wekken. De term premediatie vestigt de aandacht op het feit dat bepaalde media die circuleren in een maatschappij, schemata bieden voor toekomstige gebeurtenissen en hun representatie. Bijvoorbeeld: de manier waarop de eerste wereldoorlog werd gerepresenteerd, werd gebruikt als model voor de weergave van de tweede wereldoorlog. Zo werd het begrijpen en het beeld van 9/11 gepremedieerd door rampenfilms. Het verwijst dus naar culturele praktijken van kijken, benoemen en vertellen. *"It is the effect of and the starting point for mediatized memories."*¹⁵⁹ De keuze voor de documentaire vorm is ook uitgebreid behandeld en is een goed voorbeeld van premediatie: de kunstenaars maken gebruik van een culturele vorm die bekend staat om zijn geloofwaardigheid en sociale betrokkenheid.

Tot slot ga ik in op de pluri mediale netwerken waarbinnen de films functioneren, de context waarin geheugenvormende films verschijnen en invloed uitoefenen op het collectief geheugen. De vorige twee aspecten maken de films al tot media die het geheugen vormen en beïnvloeden, maar deze geven ze alleen deze potentie. Dit potentieel moet nog gerealiseerd worden, ze moeten gezien worden als media van cultureel geheugen. Hiervoor is de context waarin ze getoond worden van groot belang. Het zijn namelijk kunstwerken, getoond in een kunstcontext, ze worden besproken in kunsttijdschriften, aangekondigd als kunstwerken en getoond in een museum. In een historisch museum wordt zelfs een gewoon object een middel om informatie over het verleden te communiceren, maar in een kunstmuseum werkt dit anders. De manier waarop dergelijke historische kunstwerken invloed hebben op het collectief geheugen van het museumpubliek is nog niet onderzocht, maar er is wel kort iets over te zeggen. De werken worden binnen het museum in de context van een tentoonstelling geplaatst, en deze context bepaald voor een zeer belangrijk deel de manier waarop ze door het publiek ontvangen worden. Ik wil hier voor alle drie de werken een kort voorbeeld geven van de inpassing in een expositie. *Energy Lithuania* is tussen 8 april 2006 en 14 september 2008 in het Van Abbemuseum in Eindhoven tentoongesteld als onderdeel van de expositie serie Plug in, een serie kleine experimentele exposities binnen het museum. *Energy Lithuania* werd tentoongesteld samen met werk van El Lissitzky. Volgens de opvatting van Lissitzky moest de kunst de nieuwe (communistische) maatschappij dienen.

*"In Plug In #06 ontmoeten Lissitzky en Narkevičius elkaar op opmerkelijke wijze. Waar Lissitzky in zijn Figurrinnemappe Sieg über die Sonne in 1923 de nieuwe mens bezingt, die zijn afhankelijkheid van de zon inruilt voor een zelfgeschapen energiebron, ontmantelt Narkevičius in zijn documentaire Energy Lithuania het roemrijke bestaan van zo'n menselijke uitvinding. Op even sobere als doeltreffende wijze toont hij hoe het optimisme waarmee in de jaren zestig een elektriciteitscentrale werd opgebouwd, plaats heeft gemaakt voor een bijna stilliggend complex. De offers van de arbeiders, in heroïsche muurschilderingen vereeuwigd, krijgen hierdoor een wrange context. Opnames van linedansende inwoners van het stadje Elektrėnai tonen hoe de bereidheid van de burger om zichzelf onderdeel te maken van een gestroomlijnd geheel niet meer de opbouw van een nieuwe heilstaat ten goede komt, maar zich heeft verplaatst naar een onschuldige vrijetijdsbeoefening."*¹⁶⁰

¹⁵⁹ Astrid Erll, 'Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory', in: Erll en Nünning (red.) 2008 (zie noot 22), p.393.

¹⁶⁰ Website Van Abbemuseum: <[http://www.vanabbemuseum.nl/browse-all/?tx_vabdisplay_pi1\[ptype\]=18&tx_vabdisplay_pi1\[project\]=1&cHash=c670ebfdc2](http://www.vanabbemuseum.nl/browse-all/?tx_vabdisplay_pi1[ptype]=18&tx_vabdisplay_pi1[project]=1&cHash=c670ebfdc2)> (10-07-2011).

Op deze wijze wordt het kritische en hopeloze van *Energy Lithuania* benadrukt ten koste van de positiviteit van een utopische toekomstvisie. Deze context stuurt dus in aanzienlijke mate de inhoud van het werk. Het werk gaat in deze context vooral over het falen van het Communisme. *Marxism Today (prologue)* is onderdeel van een voortdurend project. De film is recent in van 4 Februari 2011 tot 10 April 2011 vertoond in de BFI Southbank in Londen. Hij werd hier vertoond samen met een andere film van Collins over het Marxisme. Als *Marxism Today (prologue)* is afgelopen gaat het licht aan in een tweede zaal van de expositieruimte, waar het publiek moet plaatsnemen in authentieke Oost Duitse schooltafels en stoelen. Het publiek loopt naar de volgende 'les', waar wederom een film getoond wordt. "*The idea is that, after one film, you'll get up and move to the next 'classroom' – as if you'd just had double maths and now it's double historical materialism.*"¹⁶¹ Hier kijken de bezoekers een tweede film: *Use! Value! Exchange!* In deze film heeft Collins een van de docenten uit de proloog (Andrea) gevraagd om nog één keer les te geven over Marx. "*After meeting these people I became interested in the idea of them giving a lesson at one of their schools, to students attending now. It was an elite economic school in the DDR time and is now a business and economics school.*"¹⁶² Gebruikmakend van oude lesmaterialen en sprekend in de taal van de voormalige DDR, geeft Andrea 20 jaar later wederom een les over de economie van Marxism-Leninism. Ze geeft de les aan het publiek in de galerie via de film, maar in de film aan een groep studenten. De leerlingen die de les bijwonen zijn economiestudenten van de University of Applied Sciences in Berlijns Karlhorst district, een voormalige Oost Duitse Universiteit. De studenten waren niet bekend met de ideeën van Marx en geen van hen kende *Das Kapital*. Ze stelden veel vragen: Hoe werden prijzen bepaald in de DDR? Zou het niet eerlijker zijn als de overwaarde naar de arbeiders zou gaan? Moeten we banken nationaliseren? In deze context wordt het didactische aspect van *Marxism Today (prologue)* enorm versterkt. Niet zozeer het historische aspect komt naar de voorgrond, maar juist de betekenis van het Marxisme voor het heden, als mogelijk alternatief waar we iets van kunnen leren.

Samengevat hebben de films een effect op het cultureel geheugen, het effect zit niet in de eenheid, samenhang en ideologische helderheid, maar in het feit dat ze dienen als aanleiding tot discussie over het verleden en vragen oproepen over de bruikbaarheid van het verleden voor het heden. Ze geven geen eenduidig en accuraat beeld van het verleden, maar geven een beeld van de subjectieve ervaring hiervan. Ze wakkeren een kritische benadering van de geschiedenis aan en de vorming van nieuwe ideeën voor de toekomst. Ze suggereren hier en daar voorzichtig en vooral impliciet een herziening van het socialisme. Ze wakkeren een 'secondhand nostalgia' aan: het overnemen van elementen van de nostalgische verhalen van anderen. Met andere woorden, iemand kan nostalgie voelen voor een periode zonder het zelf mee te maken. Ze geven een beeld van het leven in een socialistische staat, maar laten vooral ook de moeilijkheden zien die met het instorten hiervan samen gaan. Al met al vertellen de films ons echter meer over het heden dan over het verleden en benadrukken het belang van hoop op een betere toekomst.

¹⁶¹ Stuart Jeffries, 'Fastest! Tallest! Marxist! The visual art of Phil Collins' website Guardian: <<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2011/feb/06/marxist-visual-art-phil-collins>>

¹⁶² William Oliver, 'Phil Collins' Marxism Today', website Dazed Digital: <<http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/9633/1/phil-collins-marxism-today->> (02-06-2011).

Conclusie

De drie films geven ons een beeld van de socialistische tijd via persoonlijke verhalen. *Energy Lithuania* geeft een beeld van het optimisme van de periode van Khrushchevs Thaw. De elektriciteitscentrale in Elektrenai wordt hiervan het symbool en staat in het heden als een monument voor de gefaalde utopie. *Marxism Today (prologue)* vertelt het levensverhaal van vier vrouwen en geeft inzicht in hoe de val van de DDR hun leven en idealen beïnvloed heeft. In *Intervista* zien we de worsteling van Valdet Sala met haar communistisch verleden. Zij en anderen geven inzicht in de veranderingen tussen toen en nu en de impact die dit heeft op Valdets identiteit. Om deze werken te maken hebben de kunstenaars gebruik gemaakt van bepaalde methodes en benaderingen die afkomstig zijn van de wetenschap. Ze profileren zich als een soort kunstenaar-etnograaf die een maatschappij verkent via de ervaringen van haar inwoners, zonder dat ze met de positie die ze innemen hun onderzoeksonderwerp beïnvloeden. Ook duiken ze als historicus in de geschiedenis en leggen persoonlijke orale geschiedenissen vast en geven zo als kunstenaar-historiograaf een aanvulling op de officiële geschiedenis. Het is een soort herschrijven van de geschiedenis van de socialistische tijd, waarin bepaalde zaken verzwegen moesten worden. De kunstenaars vertellen de persoonlijke geschiedenis en ervaring van een groep personen en leggen het op deze wijze vast voor latere generaties. De vorm die ze aan de resultaten van hun 'onderzoek' geven is die van de documentaire film. Deze vorm geeft de kunstenaars de gelegenheid om op een redelijk objectieve wijze een bepaald aspect van de realiteit te tonen. Al hebben ze vanuit eigen ervaringen met de documentaire vorm een bepaald wantrouwen opgebouwd tegenover objectiviteit en halen ze in hun eigen films de objectiviteit van hun films onderuit ten gunste van een persoonlijke subjectiviteit. De cinematografie versterkt in *Intervista* en *Marxism Today (prologue)* het intieme en persoonlijke aspect van de films door te focussen op personen en gezichten. Het 'homevideo' achtige uiterlijk van *Intervista* draagt hier ook aan bij, op dezelfde wijze als het gebruik van een oude camera bijdraagt aan het nostalgische gevoel in *Energy Lithuania*. De makers zijn subtiel in wat ze filmen, en hoe ze het in beeld brengen. Het gebruikte archiefmateriaal en de muziek zijn op een suggestieve wijze ingevoegd. Op een geraffineerde manier wordt vanuit het dietetisch heden een beeld gevormd van het verleden en wat daaruit is overgebleven in de vorm van verhalen, archiefbeelden, voorwerpen en fysieke overblijfselen als gebouwen of een stad. De autobiografische verhalen van de personen in de films zijn hierin het belangrijkste, de rest dient als ondersteuning hiervan. De verhalen laten ons zien hoe een persoon het verleden heeft ervaren, maar ook hoe hij zich het in het heden herinnert. Het proces van het ophalen van herinneringen en de confrontatie met het verleden wordt in alle drie de films op een andere wijze weergegeven. Duidelijk wordt uit de films dat het verleden bepalend is voor de identiteit van het heden, en dat pijnlijke of goede herinneringen doorwerken in hoe men zich in het heden voelt. Het feit dat de complete ideologie is omgeslagen van een socialistische maatschappij naar een kapitalistische heeft een grote impact gehad op de gewone burgers zoals wel blijkt uit de films. Deze mensen moesten hun dromen, normen en waarden compleet omgooien na de val van het communisme. Deze ervaring kan zelfs aangemerkt worden als een trauma, en dit wordt in enkele films ook gesuggereerd. De films geven ook een mooi inzicht in hoe wij als mensen en als cultuur herinneren, herdenken en onthouden. Naast het belang van het oraal doorgeven van herinneringen van generatie op generatie hebben we allerlei culturele middelen ontwikkeld als ondersteuning van ons persoonlijk of cultureel geheugen, waarin we onze ervaringen en kennis externaliseren variërend van een fotoalbum, een filmrol als in *Intervista*, tot een monument. De films geven het belang aan van deze middelen, maar ook de problemen die ze opleveren. Zo kan een

fotoalbum goede herinneringen vastleggen(*Marxism Today*), een film uit het verleden het heden opschudden (*Intervista*) of een fabriek een middel worden om een periode uit het verleden te herdenken (*energy Lithuania*). Uit de films blijken verschillende manieren om met het verleden om te gaan. Sommige aspecten worden actief onthouden en doorgegeven, maar andere worden kritisch herdacht of bewust vergeten. Nostalgie is een fenomeen dat in de post-socialistische maatschappij veel voorkomt en ook in de films duidelijk is terug te zien. Het heden is zo onzeker, dat er sprake is van een bepaalde mate van terugverlangen naar aspecten van het socialistisch verleden. Al met al vindt er in de films een kritische terugblik plaats, maar worden aspecten van een 'usable past' aangekaart als bruikbaar voor de toekomst. De films geven ons al kijker dus op een bepaalde wijze een beeld van het verleden. Ze vormen hiermee dus ook ons beeld van dit verleden. Ze hebben bepaalde intra-mediale, inter-mediale en pluri mediale aspecten die ervoor zorgen dat ze media zijn van ons cultureelgeheugen en dit geheugen ook vormen. De kunstenaars geven de werken een bepaalde betekenis of gevoel, daarnaast worden ze in musea in een bepaalde context getoond, wat allebei invloed heeft op hoe we de werken zien en hoe ze invloed hebben op ons beeld van het socialistisch verleden, maar vooral ook op ons beeld van het heden.

De memory studies zijn een breed gebied waar de kunstwereld nog veel uit kan putten. Joan Gibbons heeft dit op een interessante wijze gedaan in haar boek *Contemporary Art and memory*, maar de memory studies bieden nog veel meer ingangen voor kunstanalyse. De beste aanbeveling voor vervolg onderzoek is de weg die ik ben begonnen in hoofdstuk drie. De wijze waarop kunstwerken ons cultureelgeheugen vormen en beïnvloeden is nog nauwelijks onderzocht. De theorie van Astrid Erll die ik gehanteerd heb kan nog verder uitgebouwd worden en op andere wijzen aangevuld worden. Vooral ook de invloed van de context in de vorm van de tentoonstelling en het museum hierin is de moeite waard om nader te bekijken.

Literatuurlijst

- Anoniem, Interview met Phil Collins, website BFI: <<http://www.bfi.org.uk/live/video/590>> (26-06-2011).
- Anoniem, Introductie expositie Deimantas Narkevičius *Once in the XX Century*, website Arnolfini: <<http://www.arnolfini.org.uk/downloads/learning/dnkrguide.pdf>> (20-06-2011).
- Anoniem, Website the Vincent award: <<http://www.thevincentaward.eu/pages.php?clD=34>> (22-04-2011).
- Anoniem, Website Van Abbemuseum: <[http://www.vanabbemuseum.nl/browse-all/?tx_vabdisplay_pi1\[ptype\]=18&tx_vabdisplay_pi1\[project\]=1&cHash=c670ebfdc2](http://www.vanabbemuseum.nl/browse-all/?tx_vabdisplay_pi1[ptype]=18&tx_vabdisplay_pi1[project]=1&cHash=c670ebfdc2)> (10-07-2011).
- Anoniem, Wikipedia: <http://en.wikipedia.org/wiki/Elektr%C4%97nai_Power_Plant> (22-04-2011).
- Assman, Jan, 'Communicative and cultural memory', in: Astrid Erll en Ansgar Nünning (red.), *Cultural memory studies : an international and interdisciplinary handbook*, Berlijn 2008, pp.109-119.
- Bach, Jonathan, 'Technologies of memory and the afterlife of the DDR', in: Silke Arnold-de Simine, *Memory Traces. 1989 and the question of German Cultural Identity*, Bern 2005, pp.261-281.
- Badovina, Zdenka, 'What Will the Next Revolution Be Like?', *E-flux Magazine* 2009 #6, <<http://www.e-flux.com/journal/view/64>>.
- Bal, Mieke, 'Introduction', in: Mieke Bal, Jonathan Crewe en Leo Spitzer (red.), *Acts of memory. Cultural recall in the present*, Hannover 1999, pp.vii-xvii.
- Bergson, Henri, *Matter and Memory*, New York 1959 [1896].
- Blüminger, Christa, 'Film as the Art of Ruins', in: Chus Martinez (red.), *Deimantas Narkevičius. The Unanimous Life*, Madrid 2008, p.25-69.
- Boeri, Stefano, 'Anri Sala', *Flash art* 2006 (maart/april), pp.88-90.
- Bordwell, David en Kristin Thompson, *Film Art. An introduction*, New York 2008.
- Boym, Svetlana, 'Modernities Out of Sync: The Tactful Art of Anri Sala', website artmargins: <<http://www.artmargins.com/index.php/archive/177-modernities-out-of-sync-the-tactful-art-of-anri-sala>> (04-06-2011).
- Boym, Svetlana, *The future of Nostalgia*, New York 2001.
- Brown, Archie H., *The rise and fall of communism*, New York 2009.
- Brown, Archie H., 'Why did Communism end when it did?', *History Today* 2010, Vol. 60 #3 (Maart), pp.60-61.
- Bruzzi, Stella, *New Documentary: a critical introduction*, Londen 2000.
- Clark, Martin, 'Deimantas Narkevičius and Martin Clark in conversation', in: Martin Clark, *Deimantas Narkevičius. Once in the XXth century*, Bristol 2006, p.49-53.
- Cooke, Lynne en Anri Sala, 'From silence to language and back again', *Parkett* (2005) #73, pp.73-77.
- Cubitt, Geoffrey, *History and Memory*, Manchester 2007.
- Deleuze, Gilles, *Cinema 1: The Movement-Image*, Minneapolis 1986 [1983].
- Deleuze, Gilles, *Cinema 2: The Time-Image*, Minneapolis 1989 [1985].
- Ellis, John, 'Dancing to Different Tunes: ethical differences in approaches to factual film-making', in: Gail Pearce en Cahal McLaughlin (red.), *Truth or dare: Art&Documentary*, Chicago 2007, pp.57-65.
- Erjavec, A., B.Groys en M.Suvakovic (red.), *Postmodernism and the Postsocialist Condition : Politicized Art under Late Socialism*, Berkeley 2003.
- Erll, Astrid en Ansgar Nünning (red.), *Cultural memory studies : an international and interdisciplinary handbook*, Berlijn 2008.

- Erll, Astrid, 'Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory', in: Astrid Erll en Ansgar Nünning (red.), *Cultural memory studies : an international and interdisciplinary handbook*, Berlijn 2008, pp.389-398.
- Foster, Hall, 'The Artist as Ethnographer', in: Hall Foster, *The Return of the Real : The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge 1996, pp.171-204.
- Fukuyama, Francis, *The end of history and the last man*, Londen 1992.
- Gibbons, Joan, *Contemporary Art and memory. Images of recollection and remembrance*, Londen 2007.
- Gioni, Massimiliano en Michele Robecchi, 'Anri Sala. Unfinished histories', *Flash art* 2001 (juli/September), pp.104-107.
- Godfrey, Mark, 'Articulate enigma: the works of Anri Sala', in: Mark Godfrey, Hans Ulrich Obrist en Liam Gillick, *Anri Sala*, Londen 2006, pp.33-103.
- Godfrey, Mark, 'The Artist as Historian,' *October* 2007, #120 (April), pp.140-172.
- Grever, Maria, 'Visualisering en collectieve herinneringen. 'Volendams meisje' als icoon van de nationale identiteit' *Tijdschrift voor Geschiedenis* jrg. 117 (2004), nr. 2, pp.207-229.
- Groys, Boris, *Art Power*, Cambridge 2008.
- Groys, Boris, 'Haunted by Communism', in: P. Adler en D. McCorquodale (red.), *Contemporary art in Eastern Europe*, London 2010, pp.18-25.
- Halbwachs, Maurice, *La mémoire collective*, Parijs 1950.
- Hamilton, Paula en Linda Shopes (red.), *Oral History and Public Memories*, Philadelphia 2008.
- Hann, C.M. (red.), *Postsocialism. Ideals, ideologies and practices in Eurasia*, Londen 2002.
- Harris, Larissa, 'Larissa Harris in Conversation with Deimantas Narkevičius', Website A Prior Magazine #14: <<http://www.aprior.org/articles/48>> (12-05-2011).
- Holmboe, Rye, 'Phil Collins: marxism today', website thisistomorrow contemporary art magazine: <<http://www.thisistomorrow.info/viewArticle.aspx?artId=705>>(26-06-2011).
- Humphrey, Caroline, 'Does the category 'postsocialist still make sense?', in: C.M. Hann (red.), *Postsocialism. Ideals, ideologies and practices in Eurasia*, Londen 2002, pp.12-15.
- Jeffries, Stuart, 'Fastest! Tallest! Marxist! The visual art of Phil Collins' website Guardian: <<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2011/feb/06/marxist-visual-art-phil-collins>>(12-05-2011). .
- Juhasz, Alexandra en Jesse Lerner, 'Introduction: phony definitions and troubling taxonomies of the fake doc.', in: Alexandra Juhasz en Jesse Lerner (red.), *F is for phony. Fake documentary and truth's undoing*, Minneapolis 2006, pp.1-38.
- Kościuczuk, Krzysztof, 'Deimantas Narkevičius. More than a mere displacement', in: A. Lesniak (red.), *Working Title: Archive #1*, Lodz 2008, pp. 34-39.
- Kosuth, Joseph, 'The Artist as Anthropologist' [1975], in: Joseph Kosuth, *Art after Philosophy and After. collected Writings 1966-1990*, Cambridge 1991.
- Leerssen, Joep, 'Groots, grimmig geheugen', in: Jelle Bouwhuis en Margriet Schavemaker (red.), *Monumentalisme. Geschiedenis, nationale identiteit en hedendaagse kunst*, Rotterdam 2010, pp.105-138.
- Matt, G., *Interviews*, Wenen 2007.
- Mitrović, Siniša, 'The work of Phil Collins', in: Branislav Dimitrijevic (e.a.), *Breaking step. Displacement, compassion and humour in recent art from Brittain*, Belgrado 2007, pp. 58-59.
- Moineau, Jean-Claude, 'The artist and his models', Parijs 2005, website Pourinfos: <<http://pourinfos.org/index.php?art=3019>> (19-05-2011).
- Nichols, Bill, *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington/Indianapolis 1991.
- Nora, Pierre, 'Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire', <<http://www.history.ucsb.edu/faculty/marcuse/classes/201/articles/89NoraLieuxIntroRepresentations.pdf>>.

- Obrist, Hans Ulrich, Against Monumentality, *Flash Art* 2003 #232, ongepagineerd.
- Olick, Jeffrey K., Vered Vinitzky-Seroussi en Daniel Levy (red.), *The collective memory reader*, New York 2011.
- Oliver, William, 'Phil Collins' Marxism Today', website Dazed Digital: <<http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/9633/1/phil-collins-marxism-today>> (02-06-2011).
- Pano, Nicholas C., 'Film Review', *Slavic Review* Vol. 60 (2001), #3 (herfst), ongepagineerd.
- Rabinowitz, Paula, 'wreckage upon wreckage. History, documentary and the ruins of memory,' *History and theory* 1993 (1 mei), pp.119-137.
- Radstone, Susannah, 'Cinema and Memory', in: Susannah Radstone en Bill Schwarz (red.), *Memory: Histories, Theories, Debates*, New York 2010, pp. 325-343.
- Radstone, Susannah en Bill Schwarz (red.), *Memory: Histories, Theories, Debates*, New York 2010.
- Reeh, Peter, 'Deimantas Narkevičius in an interview with Peter Reeh', in: Peter Reeh (e.a.), *Skulptur projekte Münster 07 : Vorspann : Gespräche mit ...* ' Keulen 2007, pp.86-99.
- Roelstraete, Dieter, 'After the Historiographic Turn: Current Findings', *E-flux Magazine* 2009 #6, <<http://www.e-flux.com/journal/view/60>>.
- Roelstraete, Dieter, 'The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary in Art', *E-flux Magazine* 2009 #4, <<http://www.e-flux.com/journal/view/51>>.
- Ruchatz, Jean , 'The photograph as externalization and trace', in: Astrid Erll en Ansgar Nünning (red.), *Cultural memory studies : an international and interdisciplinary handbook*, Berlijn 2008, pp.367-378.
- Scribner, Charity, 'Requiem for Communism', Cambridge 2003.
- Spitzer, Leo, 'Back Through the future' in: Mieke Bal, Jonathan Crewe en Leo Spitzer (red.), *Acts of memory. Cultural recall in the present*, Hannover 1999, pp.87-105.
- Staines, Judith, 'Artist portrait Deimantas Narkevičius', website Culturebase: <<http://www.culturebase.net/artist.php?699>> (14-05-2011).
- Stok, Frank van der, 'Mental Images', in: Frank van der Stok (red.), *Questioning history. Imagining the past in contemporary art*, Rotterdam 2008, pp.104-120.
- Stok, Frank van der (red.), *Questioning history. Imagining the past in contemporary art*, Rotterdam 2008.
- Svašek, Maruška, *Postsocialism. Politics and emotions in Central and Eastern Europe*, New York 2006.
- Torre, Susana, 'Constructing Memorials', in: Okwui Enwezor (red.), *Experiments with truth. Transitional justice and the processes of truth and reconciliation: Documenta 11 Platform 2*, Ostfildern-Ruit 2002, pp.343-360.
- Trilling, Daniel, 'Unreconstructed: Phil Collins' Marxism Today', website British Film Institute: <<http://www.bfi.org.uk/sightandsound/reviews/specials/phil-collins-marxism-today.php>> (30-06-2011).
- Turim, Maureen , *Flashback in Film*, New York 1989.
- Velikonja, Mitja, 'Lost in Transition: Nostalgia for Socialism in Post-socialist Countries', *East European Politics & Societies* 2009 (November) vol.23, pp.535-551.
- Verwoert, Jan, 'On the margins of history', *Parkett* (2005) #73, pp. 92-97.
- Verwoert, Jan, 'The role of a Lifetime', in: Anke Bangma, Steve Rushton en Florian Wüst (red.), *Experience, Memory, Re-enactment*, Rotterdam 2005, pp.63-66.
- Vitebsky, Piers, 'Withdrawing from the land', in: C.M.Hann (red.), *Postsocialism. Ideals, ideologies and practices in Eurasia*, Londen 2002, pp.180-196.
- Wertsch, James V., *Voices of collective remembering*, Cambridge 2002.
- Žižek, Slavoj en Costas Douzinas (red.), *The Idea of Communism*, Londen 2010.

Bijlage 1: Transcript Anri Sala - Intervista

Intervista (finding the words)

(muziek)

A (Anri Sala): Mom, I have a surprise for you.

V (Valdet Sala): I'm wary of you surprises.

A: come sit down! I was unpacking my things from the moving cartons and I found a reel of film.

V: (lacht)What a surprise! ... I didn't know we had this film.

It's from the time I was a militant. (lacht)

Enver Hoxha, regime boss

V: so that's your surprise...

A: Are you moved?

V: I don't think so. (lacht)

A: do you remember? What year was it?

V: in '77, I think. 20 years ago.

A: what was it?

V: the Albanian youth congress.

A: How old were you?

V: I'm 52 now... minus 20... I was 32.

A: you remember what you were saying in the interview?

V: No. I'd be curious to know.

A: There is no soundtrack.

V: Too bad the sound's lost. I don't remember, but...Oh, Pushkin! It's Pushkin Lubonia.

A: is he still in Albania?

V: I think so. Funny, I don't remember him interviewing me.

A: Hello, is this M.Lubonia's residence? May I speak to Pushkin? This Is Anri Sala, Valdet's son.

I think you know her. I'm a film student in Paris. I found an interview with my mother from the late 70s in which you figure. I would like to meet you and film you, if possible. Because you're a witness and you can help me find the text. No, it's not for television! It's a personal project. It's for a film school.

P (Pushkin Lubonia): I did over 2000 interviews. What could I tell you! In all my interviews, even the one with your mother, my questions were foreseeable. Just like all the answers. Even the TV audiences could predict the contents of the interview. The questions were set in advance. You could only give positive answers.

T (Todi Lubonja): What happened to the sound?

A: I only found the picture.

T: and why isn't there any color?

A: The film is in black and white.

T: Let me have a look. I will tell you which congress it is.

L (Liri Lubonja): You can tell from the First Secretary.

T: it might be '78. We were gone by then.

L: just as I said, we have to see who the Secretary was. If it was Mero or Monari or Bardhi.

T: Pirro, you old devil! God rest your soul. And that's Leka!

L: that looks like Pipi.

T: where?

L: behind Fiqirete.

T: I don't think so.

A: then you weren't at this congress.

L: No, it was held after our expulsion. We didn't even know it was taking place.

Liri and Todi Lubonja were sentenced to 16 years in prison, after having been members of the Party's Central Committee at the head of the Albanian Youth Union.

A: You where the soundman for the interview. And now you're a taxi driver.

Gm (geluidsman): I'm one of the pioneers of the Kinostudio. I worked there for more than 30 years. I wasn't fired. I left for financial reasons. My pay was ridiculously low. Prices were rising, so I bought this car and became a cabbie.

A: why is there no sound in the interview?

Gm: We didn't film then as you do now. We didn't have synch sound here. Picture and soundtrack were separate. The camera on one side, the tape recorder on the other. That's why the sound is missing. It was probably lost. At the time I was terrified of there being a technical hitch during interviews with the bossed of the nomenclatura. Nowadays, there's the fear of the street... robberies, muggings, it's another kind of fear. I prefer this new fear because it has an end. The other was endless, it only stopped with death.

This...meeting...was...held...to... clearly ... express... the political...situation...of the country... in terms of the struggle against imperialism, revisionism...and the two superpowers, which is only possible with the Marxist-Leninist Party. And only if youth unites its efforts under the guardianship of the Marxist-Leninist Party...Examining the current political situation, not only in certain countries but around the world as well, and by discussing problems, we can appreciate the importance of a people's revolutionary movement.

V: I don't believe this! It's absurd. I just can't believe it! It's just spouting words. There's no sense to it. I know how to express myself!

A: Look, Mom. I had deaf-mutes decipher it. They are the only ones who can. I'll read the subtitles while you read your lips.

V: it's not the political view, but it makes no sense.

A: read your lips, Mom! ..."was very clear..." ..."in terms of ... the struggle..." ..."against imperialism and the two superpowers..."

V: But it's gibberish!

A: ..."with the backing of the Marxist-Leninist Party..." ..."if the youth pools its efforts..."

V: do I talk that way?

A: ..."the guardianship of the Marxist-Leninist Party..." ..."it will achieve victory..."

V: in this struggle.

A: ..."in this struggle..." "even if we follow the current political situation..."

V: where?

A: ..."in certain countries..."

V: Not at all!

A: there aren't any cuts in the film!

v: Those aren't my words.

A: Sure, they are! Read your lips! I'll read the text.

A: when did you do this interview?

V: It was after a communist Youth Meeting.

A: What about?

V: About the world revolution, so that all men would be equal, without oppression or exploitation. It still has a nice ring to it!

A: Did you believe in that ideal?

V: I often asked myself those questions... Where does compromise with power and one's self begin, and rebellion end?

A: How do you feel about only deaf-mutes reading into you past?

V: It's an irony of fate!

A: Do you see anything in common?

V: Yes, we were living in a deaf and dumb system where we only spoke with one mouth and one voice. It's symbolic because in certain milieu things were less strict. Among us, things were more open. You wrote a poem at 9 about your fear of politics. How could you have written it, if it had been against our family's beliefs? Things weren't all black and white. We could live, fall in love, have children... We thought we'd change the world, and little by little we lost everything. Our generation was the victim of past errors. Whereas our parents were luckier. They'd just won the war and everything was possible.

Long live the revolutionary spirit! Vote for the party on 20 September!

V: the positive side is you can learn from our experience... in order to do things differently. If I could go back, I wouldn't act differently. I believed in what I was doing, that much I can say. I really believed.

(muziek) For you, my motherland. The loveliest song. I sing for you from the bottom of my heart. For your mountains and wild valleys. For this motherland where I live happily today. You are so beautiful and full of the greatness of an impregnable fortress...

L: I think there were several kinds of people. Those who knew what was going on... and those who continued to cling to their ideals. Your mother was a young militant, honest, sincere. I don't think she acted out of hypocrisy. She believed in those ideals, she really did. Then came the great disenchantment. We touched bottom in a system meant to create the ideal society.

T: If someone couldn't find fish at the market, and he'd complain, he'd be tried for challenging authority, and sentenced for threatening the State. So they'd throw him in prison. Had I asked him: "why are you're here?" "I complained about the lack of fish." That's how they legalized injustice, oppression and violence. We lived under 50 years of dictatorship. Dictatorships don't expose evil, they hide it. They hide crime. Dictatorships don't provide security, they impose a false sense of security.

V: the commandments of communism were to be honest, social-minded, idealistic, energetic, optimistic etc... I was all of those things. I still am that way. And I still work for that today. So that society be more social-minded, more attentive to the individual, more humane.

A: And the enthusiasm in the archive footage was real?

V: I can talk to you about concrete experience, about the efforts of young people. We built all the orchard terraces. We built the northern roads. We built the railroads. It was real Anri, because we were building. Then there was the phoney enthusiasm... the hysteria! The delirious enthusiasm of congresses and ceremonies. It was a forced enthusiasm, which had lost all significance. It was a crowd's hysteria for its leader, who was like an icon. The farther away the Leader was, the more mythic he seemed. The closer you got, the more banal he became, until he lost all significance.

A: Mom, does my filming this bother you?

V: I don't know. If you weren't my son, I don't know if I'd have agreed. I have mixed feelings. I can't give you a simple answer. Personally it doesn't bother me, since I'm talking about a reality and my rapport with that reality which belongs to the past, and concerns the present as well.

Albania is on the brink of civil war. Tanks are moving towards the southern cities held by armed rebel forces. The city of Viora is torn by violent clashes which claimed two more lives in the last few hours. The rebels demand the resignation of president Berisha just re-elected by the parliament. Albanians are preparing for their first cease-fire since the last world war.

their money vanished in the local pyramid company bankruptcies. They led the revolt of the small investors. Hospital staff didn't know which way to turn nor how to treat victims of beating or stray bullets.

V: I'm frightened because I don't see a way out. I don't understand what's happening anymore. I'm frightened. I'm very confused! When I talk about the future, I'm thinking of those close to me, but also the country's future. The recent events have crushed lots of hopes. It's as if a destructive force had swept away all constructive energy. I'm frightened. I'm frightened for you and me. For me what matter most is that you and your sister have a future. That's my greatest desire. My desire for a future for Albania is just as great. That's logical, since I can't see you apart from this country. If this country has a future you'll have one, too. But if it doesn't, neither will you. As they say in Albania: "ask for one thing and you'll get two."

(muziek)

V: I think we've passed on to you the ability to doubt. Because you must always question the truth.

Bijlage 2: Transcript Deimantas Narkevičius - Energy Lithuania

Spreker 1: Everything took place in bright light that seemed even too strong. What I remember most distinctly was the sense of security in a large but limited space that contained a perspective, a discovery of something new. That was the time when prisoners were released from the Siberia. It was in 1956-57. Here they could find shelter and work. They used to come in huge numbers, thousands of them could settle down. Having gone through all this misery, these people were very happy.

Spreker 2: I was fond of electricity. I mastered the skills of making wind-powered electric generators and rewinding dynamos. I installed electricity in my house and then in my neighbour's house. Well, you set up a windmill, an accumulator, and you have light. Nobody has ever experienced such joy as those who laid power lines. They lay an electric power line to a place with no electricity, install the wiring and light a bulb. The place lights up, the streets light up. How much joy this brought to those people: they install electricity – and it's light. This work can be done when all people want it. Then people don't spare time. There was great enthusiasm for building. There was a great wish to create. Man is a creator by nature.

(muziek)

Spreker 3: In 1967 I went to work in Elektrėnai as a young specialist, having graduated from the Kaunas Polytechnic, after three years of practical training in Grigiškės. Four blocks had been put on-line there. The first, the second, the third and the fourth. While putting the blocks on-line we used to work day and night, as Lithuania needed new electric power capacities. We used to work twelve-hour shifts, also on Saturdays and Sundays. A lot of people from the whole former Soviet Union used to work there. We, Lithuanians, were few. It was basically an international team, these people still live in Elektrėnai. We had to work very hard, for 12 hours, when the power station came on-line. Builders were constructing the premises, and at that time we were installing the equipment. As you can see, here is a turbine department and a boiler department. These were separate divisions. I happened to work in the turbine department, we used to install pipelines, turbines and other equipment. Since the Elektrėnai people were a young team, we needed new engineers. I had to work as a teacher. I used to teach drawing and descriptive geometry. Many people in Elektrėnai are my pupils, though they are my age. Working on Saturdays and Sundays, and putting a new block on-line each year, the station expanded and renewed. In this way new residents would appear. We needed more builders, more power engineers. Thousands of workers work here. At that time sports were widely practiced in Elektrėnai. We had a very good handball team. I used to coach a volleyball team. We were repeated champions of Lithuania. As you look at this station, you can see that all the equipment has been brought from different cities of the Soviet Union. Turbines come from Kharkov, boilers from Taganrog and Leningrad, produced by the Elektrosila plant. The mounting was carried out by different teams. Power engineers erected the turbines, installed thermal insulation and metalwork. Automation workers set up automatic equipment. From morning till night intense work was going on. The team was putting much effort, and such a huge station required hard work. Each year because of hard work from one to three people were killed. While the station was being built, about 20 people were killed because of hard work. All kinds of accidents used to happen.

(muziek)

Bijlage 3: Transcript Phil Collins - Marxism Today (Prologue)

(muziek)

My name is Petra Mgoza-Zeckay. I'm married for the third time. I believe all good things come in threes. I've got three children. I was a teacher of Marxism-Leninism for medical students at Karl Marx University. What happened was, I got married at 18, had a child at 19 and got divorced when I was 20. My first husband tried to stop me studying and joining the SED. So the first thing I did when I was 20 was join the Party to get an education. I was quite active in business, in a large company, which I was very proud of. Lokomotivbau Elektrotechnische Werke 'Hans Beimler' in Hennigsdorf. (lacht) And I felt so free. I thought, I won't let anyone stop me from reading. In 1987 I began work as a teacher. The first year, '87 to '88, was still relatively quiet, although there were a lot of questions. We had to write reports on the seminars, and I often wrote that there were lots of questions about information policy, and so on, that I was not able to answer. You knew that someone could be there who also had to write reports. But on the whole I said what I thought. My belief was that the GDR was my homeland – it still is. I wanted the GDR to thrive, to grow, and I wanted the people to thrive. Why should I have acted differently? I was not a traitor. I lived in a residential school, on the foreigners' floor. It was completely normal. I cooked with Cambodians and Vietnamese. I think for normal people it was quite exotic. My parents didn't approve of me marrying a black man. So it took a long time to get the license. To be able to get married, we had to decide whether he would become a permanent resident of the GDR or if I would leave the GDR. We had plan to go to Tanzania, to work so we got my departure approved. It wasn't just that he was a handsome man or a black man. I wanted revolution and he wanted to free South Africa. Nelson Mandela was an absolute hero. We were a perfect match. We moved in together fairly quickly and lived in one room in the residential school. On the eight floor, for foreigners. Felix wanted me to write my thesis. He wanted an educated wife. If we'd done it at the same time, we would have finished together. And then we wanted to go to Tanzania, where we would join the ANC. He had to leave the GDR. His visa wasn't approved, only my departure. Maria was already born, and was very sick. She was in a coma for 14 days. In Africa she wouldn't have survived. The children's hospital here is first-rate. That was the situation, and as a result... he broke down psychologically. How can I put it? He had completed his studies, and he was in limbo. He liked things to be in order. He would never have done anything illegal. Then one night he turned the gas on. Because he thought he had to leave. So that was in May '89, and then came...October and November '89. That was another shock, the GDR was my homeland. Now that was also going down the drain. I wanted to find a way back... but it was no longer there. Marxism – Leninism very soon ceased to be compulsory. Up to the end of the year, or early 1990, it was optional. The students continued to see me. We would discuss how things might progress. It was a big crisis, but a crisis can also be a chance. Suddenly there were new ideas and new forces. The demonstrations for a united Germany only began later. In the beginning it was only about a better GDR. When it started to be about a unified German fatherland, the time had passed for ideas to emerge, to be reshaped. That was all over extremely quickly. People saw only the Deutschmark and bananas. Since then I haven't eaten bananas. At the time, Kohl handed out bananas and Coca-Cola at the Karl-Marx-Platz. I don't eat bananas anymore. And of course I don't drink Coca-Cola. So I had.. Now I'm also unemployed. It's not nice to be on the dole. It's humiliating and degrading. But I was in a panic. I thought, oh my God, my husband's gone, I've lost my job, my country I'm dying. I can't even feed my children. At that point I thought, you have to move on somehow. You're in a very deep hole,

you have to try to crawl out again. This all happened in '90. Thankfully, in August '90 I had an opportunity to retrain. I had two possibilities: to become a banker or a social worker. As a banker I would have handed out money to everyone. (laugh) and I would have wasted no more than the bankers today, where the poor get nothing. So I retrained for two years as a social worker. And I started to see meaning in life again. I saw that I could contribute in some way. –once when I felt better- to supporting others. And myself too, of course, as best as possible.

The education of the communist youth must consist, not in giving them proverbs and moral precepts (...) Our schools must provide the youth with the fundamentals of knowledge, the ability to evolve communist views independently.

Sociologist research shows that 35.6 per cent of interviewed pupils do not have the necessary trust in their teachers. And 27.6 per cent complain of a lack of understanding from the teacher. The figures are similar between young people and their parents. This is alarming, because we know that sympathy is a bridge for ideology, that the trust in teachers and educators crucially determines the extent and quality of learning results. Does every teacher know the effect of his personality? Does he know how to create an open atmosphere, how to be a trusted contact in the search for an earnest truth? Is he capable of stimulating the need for scientific, thought-provoking debate?

The employees, the engineers, the heads of department, the whole bureaucracy. And the director at the top. The product comes out at the bottom. Perhaps... many cars. EXPLOITATION. That's it. A term that is out of date in our country today. Maybe it has become a bit old-fashioned. What do you think? Think about West Germany. Speak without shame or fear. I don't think so. I see the example of my uncle. He works in Russelheim, in a car factory, has a fancy car and all the mod cons, a nice house, a fridge. He's got plenty, and earns quite a lot of money. I don't believe he is exploited. Let's investigate that. Is there still exploitation and oppression in West Germany? Yes or no? I think the workers in West Germany are still exploited.. But not as much as a hundred years ago. My opinion is that only some people are oppressed. The Communist Party, or students at demonstrations. I would say that people in West Germany are exploited but a lot of things have changed, and most people have a good life. But there's still exploitation, or else capitalism wouldn't exist. Exploitation or not, the workers don't notice it. But the miners notice if the mines are closed. If you only knew how much compensation they got! Why would they go on strike if they are well off? There is exploitation. There is still exploitation in West Germany. But who is right? Those whose perceptions correspond to the objective issue, whose opinion can be scientifically verified to be accurate. So what must we do? – probably think some more. –exactly. We are going to use our rationality to track down the truth. SURPLUS VALUE. (muziek)

My name is Andrea Ferber. I worked as a teacher for marx economic theories here at the Hochschule fur economie Bruno Leuchner Berliner gasthost. Today I work as a researcher on a private non profit institute for applied economic research. This is a classroom I used to teach in. it looks very, very similar like it did twenty years ago. So to come here... I haven't been here in the last twenty years, to come here, it feels like a little bit at home. Not at home, but at the home of my grandparents, you know? Well it was great to be here with people from all over the world. You know imagine we were just I remember three and a half thousand students, so that's really not much. We had our homes around here, the internat. Then we were provided with everything materialy we needed. Of course we didn't have to pay for the study , we got paid. We got momey from the government just as the

basics, then when we got really good results, we got more money. So we were free from any material problems. We were young, we loved life, we had an interesting study here, so it was really fun. In my seminar group we were 30 students, and at the end of the study, I remember about 5 or 6 were party members. I wasn't a party member when I started my phd, I was just 8 months a party member, and then I got off. I was not against the party, I myself am not the type for party, I am not into party. Luckily I married a Hungarian and he said we go to Hungary, don't stay in East Germany after my study. By the way he was my student. (laugh) and then I had to ask for a permission for this marriage, and they asked me at the police whether I would stay in East Germany, or to go to Hungary. And I said no, I want to go to Hungary. Then they said, well oke, what do you want with your party membership? I said nothing, I just leave it. And I said oke, that was just one problem, the other one was that they had to give me a passport valid for the entire world. Because Hungarians were free to travel and so East Germany had to give me the same right. So just before the wall came down I had been already free. I wrote my phd work about neo liberal theories about unemployment. So five years I was busy reading books by the so called Chicago boys, you know, all these things. I made my phd in March 99, 1990, sorry. And then fourteen days later there was first free election, and then it turned out what comes. I said oke now I have five years theory, and now there was a practice. I was for me definitely not a problem to switch to this other society. I mean I had to give up my researcher way of life, and I went into the free market economy in West Berlin. And it was very easy to me. To become successful. Well I said oke what can this new society give me. Definitely not any more the idea about how to create a society and an economy that serves people. It's another view on economy, but you can become rich, a very new experience, so let's try to become rich. My husband and me, we both adjusted very quickly, economically. That was not the point. Mentally I could have adjusted quickly, to be frank, if the West Germans would have permitted it. But you know when you live in an atmosphere that your entire life is just a mistake, you have to say sorry for having lived in East Germany, following the laws there, trying to make a living under those circumstances. That doesn't give you the feeling you're on the right society, you were under the right, good world. That is one thing. The other thing is.. I have told you, I had an idea about my life, and it was to me a sad thing that now my life is just about consuming and running money. It's a little bit poor. You learn by both, Marx and Engels, how to think, how to recover something, how to realize something. A method to think, maybe this is the biggest gift of all. So you don't have to share their answers, but when you just got their method you already got a great gift. So it was a very exciting thing, it was like windows get opened and a fresh wind comes in. It was a totally new view at the world, which I never gave up ever since.

Dear colleagues. Our conversation partner emphasized above all the interesting teaching structure, the rising level of aspiration and the willingness of her pupils to learn as fundamental prerequisites for the independent appropriation of knowledge. Professor Pippig, how could you expand on this from a psychological perspective? (achtergrond muziek start) of course, a certain motivation is required for any independent action. And this motivation is expressed through the acquisition of knowledge and the pupil's willingness to learn. It is given immediately when personal interests are addressed, but also when there are appropriate prerequisites for accomplishment. Because ultimately, relationships exist between the two. The more you know, the more interest you show towards a specific issue. Above all, pupils in secondary schools want to know what is the essence of things and actions. (tekst wordt weggedraaid, enkel muziek) which brings us to the question of how these things develop with relation to age. Children's striving for independence is often referred to,

but children of any age strive for independence. Starting with an infant who wants to act independently, who pulls a spoon out of his mother's hand to feed himself. Certainly, lower grade pupils are also independent. But what is typical for a pupil in a secondary school? He wants to be able to make decisions himself. And this is what he places a high value on. About the 'how' of learning, and often even on 'what' he wants to learn. Of course, a pupil is not able to make a competent decision on this last matter, because every person lacks this prerequisite as long as he does not possess the knowledge. So, as before, this must remain a decision for society, and the curriculum is mandatory for everyone, also for the pupil. (muziek uit)

My name is Marianne Klotz. I was born in Spreewald. I studied economics in Leipzig, and education science in Berlin. I was a teacher of political economy, mainly in vocational schools.

My name is Ulrike Klotz. I live happily with my husband and my nine year old daughter in Berlin. In GDR times I was a competitive gymnast.

I was a teacher of political economy. This subject was taught to the fifth form in vocational schools. I like to spend time with young people. I enjoyed it. It keeps you young at heart. I really enjoyed this job. Of course, especially with trainees, this subject wasn't the most popular. If someone wants to become a baker for example, he is first and foremost interested in how to bake bread, which dough to use, and so on. It was sometimes a struggle to wake an interest in this subject. But that didn't really... bother me. I do believe that there were some things that were approached in a good way. And when the GDR was taken over by the FRG the whole subject was done away with. I knew that we had arrived in capitalism, and that my theories, or my teachings and curriculum, were no longer required. At that moment I simply didn't have any motivation to stay. I also didn't have any motivation to be retrained. And I didn't want to have anything more to do with any of those theories or teachings. So I decided to look for a new occupation. I absolutely wanted to do something that had nothing to do with politics. And I managed to find something. I discovered the interesting field of dating agencies. For a number of years I was successful. I worked in an institute... which I also managed myself, called 'academia circle'. I brought lots of people together over the years, who are still together. We had thick albums in which people would stick their photos because they were so happy to have found each other. I also enjoyed that job. When my daughter also had a child, I could bring my own experiences to bear. I sat down and put together at least five albums for my granddaughter. Not just pictures, but her whole development, with poems... she was lucky to be born a talented child. Very brave. She must have inherited her mother's genes. We are both thinking about how this childhood talent can be nurtured, or possibly developed further. This is all the job of the parents, of the mother, of the grandparents. So... that's my life. There's still much that I would like to do. In winter I would like to spend some time in a warmer region, and live there too, and be active there. I might look for singles in Gran Canaria, and bring them together. That's my dream, for when my family doesn't need me so much. I might even look for a partner (laigh) to do things together with me in gran canaria. If you find somebody, they should get in touch.

Competitive sports in the GDR were extremely well organized. Beginning with ordinary sports clubs, where the children were scouted at a very early age. They were scouted for particular physical and motor characteristics, and then handed over to specific associations. When they were at the sports college and showed talent... because you couldn't do it without talent, you simply had to have the talent. So when everything came together, then the pressure was on. Every day. Get up at 6. Get

dressed. Have some breakfast. Ballet lesson. Gymnastic training. Roundoff, handspring, triple twist. Or roundoff, handspring, tsukahara. These are specific elements that you learn to build up bit by bit.

The gymnast has to be very light for the floor exercises, and need to have a lot of strength. But she also needs very strong arms for the asymmetrical bars. This combination demands very rigorous and lengthy training. And this is the one reason why many parents are reluctant today to let their child join a gymnastics club. I wouldn't do it again because the training is too severe. But there were few other possibilities in the GDR to make a name for yourself.

The first of our Olympic champions are leaving for Seoul. All the swimmers, gymnasts and sailors are just about to board the plane. A final autograph, a kiss for the son, for the wife. Ulrike Klotz, a final letter.. to the family or a friend? To the family.

Before the Olympic games, I already knew that I would stop when they were over, because my health or rather my spine was strained after years of training. From a medical point of view it was too dangerous for me to continue. That was in 1988. After that I was very much on my own. GDR sports only went as far as the sporting highlights, regarding the support given by the GDR. And anything that followed wasn't really fostered. That was very, very difficult because I used to train six hours per day and eat very little. When I stopped, I ate normally and did very little training, and within six months I had put on 20 kilos. For an 18 year-old girl who had never been to a disco, or met any boys, who just wanted to get on with life, I was suddenly in a body which I didn't really know. You just don't know what to do.

(Muziek)

Bijlage 4: Stills Deimantas Narkevičius - Energy Lithuania

Litouwse titel: Lietuvos Energija.

Jaar: 2000

Runtime: 17 min. 36 sec.

Super 8 film overgezet naar Betacam SP video (kleur, stereo geluid).

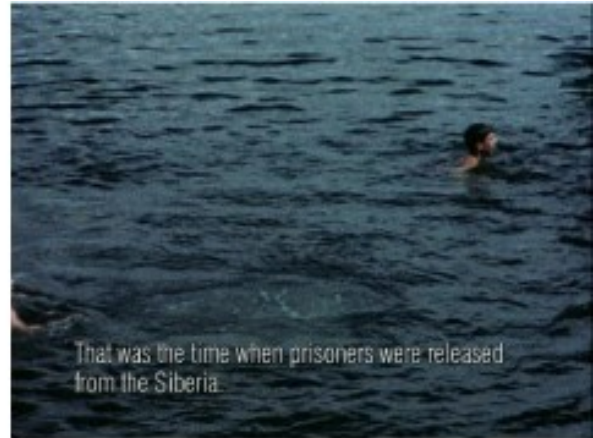
Originele versie: Litouwens

Camera: Audrius Kemežys

Geluid: Deimantas Narkevičius

Montage: Jonas Juozapaitis, Deimantas Narkevičius, audrius Kemežys

Muziek: W.A.Mozart – adagio van de Piano Sonate in F-Major gespeeld door Clara Haskil;
Aquello ojos verdes (Adolfo Utrera/Nilo Menéndez).









Bijlage 5: Stills Anri Sala – Intervista

Albanese titel: Intervista
Engelse Titel: Finding the Words
Jaar: 1998
Runtime: 26 min.
Camera: Spartak Papadhimitri
Geluid: Anri Sala
Montage: Anri Sala, Olivier Goinard, Nadia Dalal
Muziek: Rromano Dives, Ilija Pejovski



Tirana, 1998



Mom, I have a surprise for you.



It's from the time I was a militant.



I found an interview with my mother.





Bijlage 6: Stills Phil Collins– Marxism Today (prologue)

Jaar: 2010

Runtime: 35 min. 26 sec.

Associate Producers: Lena Corner, Henriette Sölter

Executive producer: Siniša Mitrović

Camera: Matthias Schellenberg

Montage: Cristóvão A. dos Reis

Muziek: Laetitia Sadier en Nick Powell

Sound design: Jochen Jezussek

Sound Recordists: Jovan Arsenić, Till Steinmetz

Titels en animatie: Moritz Koepp

Assistent editer: Maria Frycz

Colorist: Christoph Manz

Researchers: Jana Sylvester, Gleb Vysotski

Ondertiteling: Thomas Finnis

2

MARXISM TODAY

ERSCHEINUNGSFORMEN

- Staatsmonopolistische Regulierung der Wirtschaft
- Reglementierung der Klassenbeziehungen durch den imperialistischen Staat
- Gewaltiges Anwachsen des repressiven Staatsapparates
- Militarisierung des gesellschaftlichen Lebens; Militär-Industrie-Komplex



„Die Erziehung der kommunistischen Jugend darf nicht darin bestehen, daß man ihr mit allen möglichen Redensarten und Sittlichkeitsregeln kommt Unsere Schule soll die Jugend befähigen, sich s e l b s t ä n d i g kommunistische Anschauungen zu erarbeiten.“ LENIN

Our schools must provide the youth with the fundamentals of knowledge.





Bijlage 7: Reconstructie muurschildering

(Dit is een poging de losse frames van de wandschildering in Energy Lithuania terug te puzzelen om zo inzicht te krijgen in de gehele wandschildering. De delen zijn echter ook los te volgen als de paden die de camera in de film volgt.)



While the station was being built, about 20 people were killed because of hard work.