



### Marijke de Valck

*Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*

Amsterdam (Amsterdam University Press)  
2007, 276 p., ill., € 34,50, ISBN 978 90 535 61928

Waarom presenteren Hollywoodsterren hun films wel op Europese filmfestivals, maar doen die films bij voorkeur niet mee met de competities? Wat is de relatie tussen Cannes, porno en Hollywood? Hoe verhouden internationale filmfestivals zich tot elkaar en tot de filmcultuur? Wat is een festivalhit? Waarom zijn filmfestivals zo populair geworden? Waarom gaan mensen die nooit naar de bioscoop gaan wel naar filmfestivals? Wie worstelt met dit soort vragen, festivalbezoeker is of zich anderszins cinefiel waant, doet er goed aan het boek *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia* van Marijke de Valck te lezen. Goed geschreven met een duidelijke uitleg van complexe theorieën en relevante voorbeelden, kreeg De Valcks onderzoek geheel terecht in 2007 het *judicium cum laude* en werd het boek in 2009 bekroond met de eerste Boekman Dissertatieprijs. Bovendien begeeft zij zich met haar onderzoek op een vrijwel onontgonnen terrein, een aantal festivalgeschiedenissen en biografieën daargelaten.

Met verve analyseert De Valck de kenmerkende activiteiten en processen van het fenomeen filmfestival. Met grote omtrekkende bewegingen verankert zij het filmfestival bovendien in de internationale filmwereld en

de filmgeschiedenis. Het prijzencircus, waardevermeerdering, agendabepaling, media-aandacht, publieke functie, glitter en glamour, de festivalkalender en stadspromotie worden in hun onderlinge samenhang ontrafeld en helder beschreven in vier hoofdstukken waarin steeds een ander festival en een andere ontwikkeling centraal staat: Berlijn (spatial reconfiguration), Cannes (alternative cinema network), Venetië (mediation en agenda setting) en Rotterdam (thematic en popular). Elk hoofdstuk wordt prikkelend in- en uitgeleid door een beschrijving van een passende gebeurtenis die getuigt van De Valcks beheersing van haar onderwerp: geen plichtmatige theoretische verantwoording maar direct naar de kern. Historisch onderscheidt De Valck drie perioden in de ontwikkeling van het internationale filmfestival. Het begin: als etalage van nationale filmculturen, tot eind jaren zestig. Daarna wordt door protesten van jongeren overgegaan op een systeem van selectie op artisticeit en auteur, door festivaldirectie en jury – tot in het midden van de jaren negentig. En daarna wordt het filmfestival sturend in de ontwikkeling van nieuwe films, dus proactief in plaats van reflectief. Vooral in de laatste twee perioden is naast de hegemonie van Hollywood een alternatief distributienetwerk ontstaan, waarin films kunnen gedijen die het in de commerciële distributie niet zouden redden. Een typische festivalfilm doet het goed op filmfestivals en eventueel daarna in art houses, op dvd en op televisie, maar nauwelijks in de commerciële bioscoop, al zijn er natuurlijk uitzonderingen. Het knappe van vooral de grote festivals is, dat ze ook ruimte bieden aan de marketing van de ‘betere’ Hollywoodfilms, die hierdoor hun artistieke status kunnen verhogen en hun markt kunnen verbreden naar het alternatieve netwerk.

Internationale filmfestivals bieden dus gelegenheid voor contacten tussen het commerciële en alternatieve circuit. Daarin heeft het internationale filmfestivalnetwerk succes waar de internationale avant-garde ooit faalde (maar ook nooit naar streefde): een alternatieve Europese filmcultuur in dialoog met Holly-

wood. In de toekomstvisies van de vooroorlogse internationale avant-garde was niet voorzien in de geluidsfilm die de Europese film terugwierp op het eigen taalgebied. Evenmin was er rekening gehouden met de verschillende nieuwe ordes in Duitsland en Italië die evenals de Sovjet-Unie in de jaren twintig de film als kunst een warm hart toedroegen en die de internationale avant-garde in de jaren dertig ernstig verdeelden. Het filmfestival daarentegen kwam voort uit die nieuwe orde: Venetië ontstond in 1932 als onderdeel van de Biënnale onder fascistisch regime en werd gesteund door Mussolini en zijn broer, destijds directeur van Cinecitta. Hoewel de Berlinale pas in 1951 van start ging als een etalage van 'westerse' films op initiatief van de Amerikanen, was de eerste directeur dr. Bauer de voormalig Reichsfilmintendant uit het Derde Rijk. Cannes, nog steeds het belangrijkste filmfestival, is echter opgericht uit protest tegen het Venetiaanse beleid aan het eind van de jaren dertig maar hield door het uitbreken van de oorlog een paar dagen voor het eerste festival van start zou gaan, pas in 1946 zijn eerste festival. De avant-garde was in de naoorlogse festivals tot eind jaren zestig volgens De Valck niet gezichtsbepalend in de organisatie. Tenminste: dat hoefde niet, maar het kon wel omdat de selectie van ingezonden films werd verzorgd door de deelnemende landen en niet door het festival. Het hing dus af van het filmbeleid van het betreffende land hoe het zich wenste te profileren op de Europese festivals die hoofdzakelijk een tentoonstellingsfunctie hadden waar de oogst van het afgelopen jaar werd getoond, beoordeeld en bekroond op basis van een mengeling van artistieke en culturele kwaliteiten. Hierbij was het commerciële element geen criterium en ging het vooral om de culturele en nationale legitimatie van de filmkunst. Dat was overigens het enige dat de Europese film kon bijdragen aan de filmwereld want na de Tweede Wereldoorlog heeft geen enkele nationale filmindustrie zich economisch zelfstandig kunnen handhaven. De filmfestivals hadden dus aanvankelijk vooral een grote symbolische rol, maar institutionaliseerden vanaf eind jaren

zestig tot een alternatieve filmcultuur door eerst zelf de selectie naar zich toe te trekken en vanaf midden jaren negentig substantieel te investeren in filmproductie. Het International Film Festival Rotterdam met Huub Bals als boegbeeld is ontstaan in 1973 en is een exponent van de tweede periode.

Bruno Latours Actor Network Theory (ANT) dient als overkoepelend theoretisch kader dat in de inleiding helder uiteen wordt gezet, maar waar de lezer gelukkig niet vaker dan nodig aan wordt herinnerd. De grootste verdienste van dit model is dat het geen hiërarchisch onderscheid maakt tussen handelende personen en zaken. Een programmeur, een film of een locatie: alledrie hebben ze een bepaalde 'agency' in het netwerk dat festival heet en elk festival heeft weer een bepaalde 'agency' in een internationaal festivalnetwerk. Een nadeel van dit model is, dat vooral de menselijke actoren nogal 'gelijk' zijn in een structuur die juist van het zich van elkaar onderscheiden aan elkaar hangt. Als ergens symbolisch kapitaal een verhandelbaar en accumulatief product is, dan is het wel op een filmfestival. Piere Bourdieu's distinctietheorie komt dan ook wel ter sprake, maar had wat mij betreft een wat prominentere rol mogen spelen. De Valck constateert zelf in haar conclusie dat ANT ook niet toereikend is om de neokoloniale trekken van het internationale filmfestivalnetwerk vanaf midden jaren negentig te analyseren. Door hun sturende rol in dit steeds uitdijende netwerk (1200 tot 1900 jaarlijkse festivals!) hebben filmfestivals nieuwe 'wereld'ontdekkingen van stromingen, stijlen, culturen nodig om zich te kunnen profileren, maar deze films lopen steeds vaker het risico niet verder te komen dan het festivalcircuit. Je kunt je daarom met De Valck terecht afvragen of het internationale filmfestival tegenwoordig wel zo goed is voor de filmcultuur in het algemeen.

*Ansjé van Beusekom*