

Literatuur

- Coslor, E. (2001) *Work hard, play hard: the role of nightlife in creating dynamic cities*. S.l.: s.n.
- Engert, K. (1997) *Kunst, Kultur und Kreativität in einer Metropole: Stadtgeographische und stadtwirtschaftliche Implikationen einer empirischen Untersuchung in Mailand*. Bremen: Universität Bremen.
- Faria, J.R. en M. Leon-Ledesma (2004) *Cultural heritage and growth*. Canterbury: University of Kent.
- Florida, R. (2002) *The rise of the creative class, and how it's transforming work, leisure, community and everyday life*. New York: Basic Books.
- Haanstra, F. (2000) 'Dutch studies of the effects of arts education programs on school success'. In: *Studies in Art Education*, vol. 42, nr. 1, 20-35.
- Heilbrun, J. en C. Gray (1998) *The economics of art and culture, an American perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KPMG en Amsterdams Uitburo (1996) *De kunsten gewaardeerd: de maatschappelijke en economische betekenis van de professionele kunsten voor Amsterdam*. Amsterdam: AUB.
- Marlet, G. en I. Tames (2002) *Muziek in de stad*. Breukelen: NYFER.
- Marlet, G. en C. van Woerkens (2005) *Tolerance, aesthetics, amenities or jobs? Dutch city attraction to the creative class*. Utrecht: Utrecht School of Economics/Universiteit Utrecht.
- Marlet, G. en C. van Woerkens (2007a) *Atlas voor gemeenten 2007, thema cultuur*. Utrecht: Stichting Atlas voor gemeenten.
- Marlet, G. en C. van Woerkens (2007b) 'The Dutch creative class and how it fosters urban employment growth'. In: *Urban Studies*, vol. 44, nr. 13, 1-21.
- Marlet, G., J. Poost, en F. Laverman (2007c) *De kunst van investeren in cultuur*. Amsterdam/Utrecht: SEO/Stichting Atlas voor gemeenten.
- Marlet, G. en C. van Woerkens (2007d) *Op weg naar Early Warning: omvang, oorzaak en ontwikkeling van problemen in de wijk*. Utrecht: Stichting Atlas voor gemeenten.
- Nederlands Bureau voor Toerisme en Congressen (2006) *Destinatie Holland: de buitenlandse toerist nader bekeken*. Leidschendam: NBTC.
- Palmer, J. (2002) *Bread and circuses: the local benefits of sports and cultural businesses*. Toronto: C.D. Howe Institute.
- Plaza, B. (2000) 'Evaluating the influence of a large cultural artefact in the attraction of tourism: the Guggenheim Museum Bilbao Case Study'. In: *Urban Affairs Review*, vol. 36, nr. 2, 264-274.
- Ruiz (2004) *A literature review of the evidence base for culture, the arts and sport policy*. Edinburgh: Social Research.
- Stanziola, J. (1999) *Arts, government and community revitalization*. Ashgate: Aldershot (VK).
- Throsby, C. (1982) 'Social and economic benefits from regional investment in arts facilities: theory and application'. In: *Journal of cultural economics*, vol. 6, nr. 1, 1-14.

Gerard Marlet

is directeur van economisch onderzoeksinstituut Atlas voor gemeenten, tevens verbonden aan de Utrecht School of Economics, Universiteit Utrecht. Hij publiceert over zeer uiteenlopende onderwerpen, zoals recent het boek Volle Bak, over wielrenner Michael Boogerd (Uitgeverij De Arbeiderspers).

Noten

- 1 Indeling afgeleid van Marlet 2007c.
- 2 Het gaat hier dus om de effecten van cultuur voor de stad. Voorzover dat daarmee geen overlap vertoont, blijft het belang van cultuur voor Nederland, alsmede voor het land in internationaal perspectief, in deze analyse buiten beschouwing.
- 3 Zie voor een overzicht: Ruiz 2004, 61-68.
- 4 Dit zou ook een legitimering van het profijtbeginsel kunnen zijn, hoewel hier allerlei haken en ogen aan zitten. Zie: Marlet (2007c).
- 5 Dat verschil tussen musea en theaters komt doordat het bij bestedingseffecten gaat om bestedingen van mensen van buiten de stad, die zonder de culturele instelling geen geld in de stad zouden hebben uitgegeven. Bestedingen van stedelingen zelf die naar het theater gaan vallen niet onder de economische effecten van cultuur, omdat ervan wordt uitgegaan dat die bezoekers de bestedingen ook zonder de aanwezigheid van het theater gedaan hadden.
- 6 Zie voor een uitgebreide analyse van de problemen in Nederlandse wijken Marlet 2007d.

De legitimering van filmkunst

Peter Bosma Filmkunst vergroot de diversiteit en de variatie van zowel het collectieve als het individuele geheugen. Hoe meer kanalen er bestaan voor de presentatie en promotie van filmkunst, hoe beter het is.

Filmkunst was vanouds een elitair verschijnsel. Ook in deze tijd komt het publiek noch spontaan, noch massaal naar zaalvertoningen van filmkunst. Waarom is dat jammer? Met deze vraag zitten we meteen bij de kern van de legitimering van filmkunst. Maar voordat we kunnen denken aan een antwoord, is het noodzakelijk de definitie van filmkunst aan de orde te stellen. Mijn eerste strategie om tot een definitie van filmkunst te komen, is het koppelen van de afbakening van filmkunst aan de activiteit van de toeschouwer. Mijn tweede definitiestrategie ligt in een institutionele blik: filmkunst is alles wat algemeen als filmkunst wordt aanvaard.

Het best mogelijke antwoord op de legitimeringsvraag van filmkunst is mijns inziens het klassieke argument dat filmkunst de diversiteit en de variatie van zowel het collectieve als het individuele geheugen vergroot en daarnaast ook het collectieve en individuele referentiekader verrijkt. Filmkunst is een tegengif tegen

zelfingenomenheid en eentonigheid, het maakt het repertoire aan beschikbare verhalen groter: verhalen over de eigen positie in de wereld, over de beleving van het verleden en over de contouren van mogelijke werelden. Filmkunst geeft voeding aan de beschrijving en het begrip van de eigen identiteit (wie ben ik, waar kom ik uit voort) en geeft inspiratie voor de acceptatie van de verbeelding van andere werelden (ideaalbeelden, doembeelden, droombeelden). Filmkunst stelt de toeschouwer in staat met een frisse blik naar de eigen werkelijkheid te kijken, filmkunst ontregelt de dagelijkse waarnemingsroutine.¹ Deze rechtvaardiging van filmkunst is terug te brengen tot de essentiële levensvraag: welke films hebben een blijvende indruk op de toeschouwer gemaakt, zowel terugblikkend (puttend uit herinneringen aan de kindertijd en de pubertijd) als rondkijkend (de balans van de afgelopen maand, of het afgelopen jaar)?

Memorable kijkervaringen

Mijn eigen antwoord op deze vraag verschilt van dag tot dag, maar een constante is dat ik voor mijn repertoire aan memorabele kijkervaringen vooral put uit non-commerciële vertoningen, soms al van lang geleden. Een voorbeeld: de openluchtvertoning van *Ascenseur pour l'échafaud* (Louis Malle, 1958) in de jaren negentig in de Rotterdamse Pleinbioscoop. Jeanne Moreau loopt radeloos te dwalen door nachtelijk Parijs, de toch al perfecte soundtrack (de beroemde jazzmuziek van Miles Davis) werd toen subtiel verrijkt met de live stadsgeluiden van Rotterdam. De grenzen van het filmdoek vervaagden, film en werkelijkheid vermengden zich op wonderbaarlijke wijze: ons klapstoeltje leek op een stoep in Parijs te staan en Jeanne Moreau leek zo de hoek om te kunnen komen. De stedelijke achtergrond van het noodlottige verhaal uit de jaren vijftig versmolt met de stedelijke achtergrond van de vertoning veertig jaar later.

Een andere uitzonderlijke persoonlijke kijkervaring dateert van nog langer geleden: in de jaren tachtig was eindelijk de volledige versie van *Andrej Roeljov* (Andrej Tarkovski, 1966) in Nederland te zien, te beginnen op het Filmfestival van Rotterdam, onder andere in een vertoning bij het krieken van de dag (negen uur in de ochtend). Dat leverde een onvergetelijke en overweldigende kijkervaring op. Deze *director's cut* was geen marketingtruc, maar een emotioneel beladen eerherstel na jarenlange censuur. Tarkovski maakte een allegorie over een kunstenaar, gesitueerd in de Middeleeuwen, uitgedrukt in Cinemascope. De vroege voorstelling werd bezocht door een kleine groep devote cinefielen, een rustpunt in de drukte van het festival. Tarkovski schildert op meesterlijke wijze een serie filmische fresco's in brede zwart-witbeelden. Mijn herinnering bestaat uit een reeks van beklijvende markeringspunten, zoals de proloog met de hallucinerende ballonvaart, of

de ontroerende climax bij de episode over de jonge klokkengieter, en natuurlijk de uitbarsting van kleur aan het eind wanneer de camera langzaam het oeuvre van Roeljov aftast.

Breder referentiekader

Dit zijn slechts enkele willekeurige voorbeelden uit mijn eigen ervaring, de essentie van mijn betoog is dat dergelijke vertoningen van filmkunst het individuele referentiekader van elke ontvankelijke toeschouwer verbreden. Om te beginnen neemt het voorstellingsvermogen van het dagelijks leven van anderen toe. Dit geldt voor een breed spectrum, zowel in tijd als in plaats. Een voorbeeld: hoe zag het stadsleven eruit in de Sovjet-Unie, in de jaren twintig? Een film als *Bed en sofa* (Abram Room, 1927) geeft een antwoord en toont een beeld dat sterk afwijkt van de stereotypen in menig geschiedenisboek. Een ander voorbeeld: hoe ziet het stadsleven eruit in het eigentijdse Iran? Een film als *Fireworks Wednesday* (Asghar Farhadi, 2006) geeft het antwoord. De filmtoeschouwer krijgt wellicht zelfs een beter beeld van de Iraanse leefwereld dan de toerist die een bezoek aan Teheran brengt. En dichterbij huis gedacht: hoe ziet het stadsleven eruit in eigentijdse Nederland? *Iles flottantes* (Nanouk Leopold, 2001) geeft heel impliciet het antwoord. Levensechte personages lopen hier terloops door een levensechte stad, zonder achtervolgingen, zonder *product placements* en zonder overbodige dialogen.

Daarnaast verruimt filmkunst ook het voorstellingsvermogen op het gebied van mogelijke werelden (*fantasy*). *Drowning by numbers* (Peter Greenaway, 1988) bijvoorbeeld geeft aan hoe je altijd en overal de saaie werkelijkheid kunt verlevendigen met het verzinnen van gecompliceerde spelregels voor een volstrekt nutteloos spel. En soms kan de visuele rijkdom van een onbekende Georgische zwijsende film als *Eliso* (Nikolaj Sjengelaja, 1928) de mond van de toe-

schouwer doen openvallen van bewonderende verbazing.²

De meer commerciële films daarentegen bieden mijns inziens vooral een blik op de invulling van populair vermaak per periode. Dit biedt voor sociologen interessante aanknopingspunten rondom vraagstukken van representatie (bijvoorbeeld de verbeelding van de Vietnamoorlog door de jaren heen) en weerspiegeling van de tijdgeest (het nihilisme in de nieuwste Batman-film bijvoorbeeld).

Institutionele verankering

Mijn tweede strategie voor de definitie van filmkunst ligt in een institutionele blik: filmkunst is alles wat algemeen als filmkunst wordt aanvaard door spraakmakende beleidsmakers, wetenschappers, critici en overige gezaghebbende experts. Mijn particuliere opvatting van de relevantie van filmkunst en mijn persoonlijke esthetische ervaringen kunnen getoetst worden en mogelijk een bredere reikwijdte bereiken door te zoeken naar een institutionele verankering in het omringende netwerk van cultuurbeleid en de kunstwetenschap.

Mijn blik richt zich eerst op het cultuurbeleid van de rijksoverheid. De dynastie van opeenvolgende bewindslieden met kunst in hun portefeuille en de bijbehorende adviseurs

hebben een grote hoeveelheid bevelen opgesteld die goed in kaart gebracht zijn. (zie o.a. Pots 2006) De legitimering van filmkunst komt er in dit discours van de rijksoverheid echter bekaaid van af. Dat is jammer, want wat zou het mooi zijn geweest als er een landelijke lofzang op de filmkunst had bestaan. Dan had iedere culturele instelling in de filmwereld die passage steeds integraal in het jaarverslag kunnen citeren. Het legitimeringsdiscours van

Filmkunst verruimt het voorstellingsvermogen

filmkunst op het niveau van de culturele instellingen is meer versnipperd en is (daardoor?) minder systematisch onderzocht. Het legitimeringsdiscours rondom het filmerfgoed begint wel vaste vorm aan te nemen, maar hier ligt de focus op de urgentie van het beheren en bewaren van vergankelijk audiovisueel archiefmateriaal. Het hoofdargument van deze legitimering is dat er heel veel materiaal ligt, dat het materiaal momenteel of binnenkort in heel slechte staat verkeert en dat er dus heel veel geld nodig is om dit te verhelpen.³

Kan de filmwetenschap ons wellicht helpen bij de vraag naar de rechtvaardiging van het bestaan van filmkunst? Dat valt helaas tegen. Binnen de filmgeschiedschrijving bestaat weliswaar steeds meer aandacht voor de historische en actuele context van de randvoorwaarden voor het vertonen van filmkunst (zie onder andere www.cinemacontext.nl), maar het vraagstuk van legitimering komt daarbij

weinig aan de orde. De verdediging van filmkunst is meer iets van de beginjaren, toen binnen de filmtheorie en filmkritiek de agenda werd gedomineerd door het streven het medium film een hogere status te geven van culturele erkenning en de eerste stappen werden gezet op het pad van canonvorming. (zie o.a. Staiger 1985)

In het domein van de filmstudies staat momenteel de vraag centraal hoe het medium film en de kijkervaring veranderen onder invloed van onder andere digitalisering en mondialisering. Een van de discussiepunten is de vraag of 'de cinema' al dan niet nog 'leeft' en of het fenomeen van de filmvertoning in de bioscoop al dan niet nog een toekomst heeft (zie onder andere www.zukunftkino.com). De positie van de filmtoeschouwer verschuift en dat heeft ook een aanpassing van het onderzoeksperspectief tot gevolg. Dit zijn belangwekkende ontwikkelingen die interessante vragen oproepen, maar de eerste fundamentele denkstap wordt vaak genegeerd: welk antwoord geeft men op de dwingende basisvraag 'who cares?' Hiermee zijn we terug bij de vraag waarmee ik gestart ben: Welk bestaansrecht heeft de vertoning van filmkunst?

Wat zou
het mooi
zijn als er
een
landelijke
lofzang
op de
filmkunst
had
bestaan

Het netwerk in kaart
Een mogelijke insteek om tot een antwoord te komen is om het netwerk rond de vertoning van filmkunst in kaart te brengen.⁴ Het persoonlijke verhaal over elke individuele ontroering en individuele kijkgeschiedenis hangt namelijk sterk af van de nuchtere vraag welke films aanwezig zijn: welk assortiment aan premières, repertoire en filmerfgoed is beschikbaar? De Nederlandse bevolking is pluriform en omvangrijk, het aanbod van filmkunst zou dat ook moeten zijn. De presentatie van filmkunst kent vele opties, reikend van een festivalvertoning in een grote zaal tot een solitaire viewing op de laptop, onderweg in de trein of het vliegtuig. Deze keuzes in facilitering moeten we koesteren, want deze diversiteit vergroot de mogelijkheden van overdracht. Hoe meer kanalen er bestaan voor de presentatie en promotie van filmkunst, hoe beter het is. De zaalvertoning blijft echter de standaard, want dat is de enige plaats waar filmkunst bekeken kan worden zoals het bedoeld is: in een lineair tijdsverband en als een collectieve kijkervaring met een geconcentreerde blik (een verduisterde zaal, een groot scherm). Filmkunst is gebaseerd op inspiratie en verbeeldingskracht, terwijl de filmvertoning grotendeels is gebaseerd op de wetten van de handelswaarde. Welke films de toeschouwer kan zien, wordt grotendeels bepaald door lieden die vooral winstooigmerken hebben, en dan viert de middelmatigheid helaas hoogtij. De filmkunst mag in deze stortvloed van triviale onzin niet ten onder gaan. Binnen deze beperking van de marktwerking moeten we het verhaal over de uitzonderlijke esthetische ervaring en de institutionele verankering van filmkunst proberen te ontvouwen.

Het legitimeringsdiscours zou een geweldige impuls kunnen krijgen door aan de hele Nederlandse bevolking de vraag te stellen welke filmprojecties een bijzondere indruk op iedere persoon afzonderlijk hebben gemaakt. Het zou

mooi zijn als we dan miljoenen zeer verschillende en gedetailleerde lange verhalen zouden krijgen. Het is mijn stellige overtuiging dat de eerste voorwaarde hiervoor is dat de onderzoekspopulatie kan beschikken over voldoende filmkunst in de filmzaal, zodat ieder daarin zijn of haar persoonlijke keuzes kan maken.

Literatuur

Gielen, P. (2008) *Kunst in netwerken: artistieke selecties in de hedendaagse dans en de beeldende kunst*. Tiel: Lannoo Campus (2^e druk).
Pots, R. (2006) *Cultuur, koningen en democraten. Overheid en cultuur in Nederland*. Nijmegen: SUN (3^e druk).
Staiger, J. (1985) 'The politics of film canons'. In: *Cinema Journal*, jrg. 24, nr. 3, 4-23.

Noten

- Deze positieve ontregeling staat bekend als het vreemdingseffect, een term uit het neoformalisme. Zie o.a. Kessler, F. (1996) 'Ostranenie. Zum Verfremdungsbegriff von Formalismus und Neoformalismus'. In: *Montage/av*, jrg. 5, nr. 2, 51-65; Kessler, F. (2004) 'Ostranenie and beyond: ramifications of a concept'. In: *ICEC Workshop 'Appropriation of Concepts in Film Theory and Film Studies'*, Groningen, 4 november.
- Deze fascinatie resulteerde in een artikel: Bosma, P. (2008) 'ELISO (1928) en het netwerk van Nederlandse poortwachters bij de vertoning van zwijgende films met muzikale begeleiding'. In: *TMG*, jrg. 11, nr. 1, 4-21.
- De institutionele verankering van beheer en behoud van filmerfgoed is zichtbaar in onder andere de *Knel-puntennota Audiovisuele Archieven* (in 1988 opgesteld door vier grote Nederlandse archieven, in opdracht van minister Elco Brinkman), het *Deltaplan voor het cultuurbehoud* (in 1990 opgestart door minister Hedy d'Ancona), het advies van de Raad voor Cultuur (1998) *Audiovisuele Collectie Nederland: bron van vreugde, vermaak en zorg* en het in 2007 opgestarte samenwerkingsverband tussen zes nationale instellingen onder de naam 'Beelden voor de toekomst' (zie www.beeldenvoordetoekomst.nl).
- Pascal Gielen heeft een voorbeeld gegeven van een dergelijke netwerkanalyse op het gebied van moderne dans en beeldende kunst, in de jaren tachtig in Vlaanderen. (Gielen 2008) Hij combineert hierin de kunstsociologische benadering van Nathalie Heinich ('het singulier regime') met die van Pierre Bourdieu ('het collectieve regime'), afgezet tegen het onderscheid van een 'inhoudslogica' en een 'contextlogica'. Dit resulteert in een kwadrant van vier legitimeringsdimensies voor artistieke keuzes. Zie ook: Gielen, P. (2005) 'Art and Social Value Regimes'. In: *Current Sociology*, vol. 53, nr. 5, 789-806.

Peter Bosma

studeerde Theaterwetenschap aan de Universiteit Utrecht en is nu docent Kunst, Beleid en Management aan de Universiteit Utrecht. Daarnaast is hij Cinematheek-programmeur bij Lantaren/Venster, Rotterdam (peter.bosma@let.uu.nl)