
Filmkijken onder de sterrenhemel

Een dispositiefanalyse van
openlucht filmvertoningen



N.H.J. Ketelaars - 3175456

Masterscriptie Film- en Televisiewetenschap
Universiteit Utrecht
Begeleiding: Dr. N. Verhoeff
6 december 2012

Inhoudsopgave

Inhoudsopgave	1
Inleiding	2
1 – Historische filmvertoningspraktijken in de openlucht	7
Filmische projecties in het pre-cinematografische tijdperk	7
Pretparken, kermissen en volksfeesten tussen 1896 en 1914	9
Drive-in bioscopen in de Verenigde Staten en Australië	12
Openlucht bioscopen in Griekenland in de jaren '60 en '70	14
Publieke openlucht filmvertoningen op Europese filmfestivals	16
Transhistorische kenmerken van openluchtvertoningen	18
2 – Openlucht filmvertoningen in Nederland	20
Tijd en ruimte	20
Toegankelijkheid	22
Afleiding	24
Programmering	26
Technologie	27
Van binnen naar buiten, van plaats tot event	28
Dispositief van beleving	32
3 – Culturele context	34
Conclusie	41
Literatuur	45
Bijlage	49

Inleiding

Door de komst van verschillende nieuwe platformen voor het vertonen van film, is de betekenis van de begrippen 'cinema' en 'film' als vertoningsmedium in de afgelopen decennia in toenemende mate ter discussie komen te staan. Hoewel vandaag de dag de klassieke vertoningssituatie van de bioscoop nog altijd een populaire vorm van cinema is, is dit al lang niet meer de enige plek voor het vertonen en kijken van film. Het aantal platformen voor filmkijken breidt uit en daarbij wordt er – deels door de komst van deze nieuwe platformen – geëxperimenteerd met alternatieve vertoningspraktijken. De dominante esthetische vorm van het medium zoals die lange tijd bestaan heeft, wordt in het *post-cinematic* tijdperk uit zijn oorspronkelijke context gehaald en er wordt binnen nieuwe domeinen op andere manieren invulling gegeven aan film.¹ Soms wordt de structuur van de traditionele vertoningssituatie bijna geheel verlaten, maar soms ook wordt de klassieke opstelling van scherm en publiek in een andere omgeving geplaatst dan in de bioscoop, wat een andere beleving van het filmkijken bewerkstelligt. In de filmwetenschap heeft dit (sinds de psychoanalytische filmtheorie uit de jaren '70) in de afgelopen decennia geleid tot een hernieuwde aandacht voor de theoretische benadering van de vertoningssituatie en de omgeving van filmvertoningspraktijken, omdat een analyse van filmische tekst nog maar slechts een gedeelte beschrijft van de complexe structuur van wat cinema is. In dit onderzoek wordt gekeken naar openlucht filmvertoningen en hoe dit fenomeen in het heden en in het verleden als specifieke vertoningspraktijk gekarakteriseerd kan worden. Het begrip 'dispositief' – ofwel de 'opstelling' waaruit de vertoningssituatie bestaat – vervult een spilfunctie bij het analyseren van vertoningspraktijken van film en zal ook hier centraal staan.

In de jaren '70 van de 20^e eeuw schreef Jean-Louis Baudry twee artikelen waarin hij vernieuwende ideeën over cinema introduceerde. Hiermee week hij af van gangbare analysemodellen die de nadruk legden op de inhoud van de filmttekst en vestigde de aandacht op de vertoningspraktijk en de manier waarop deze invloed had op de interpretatie van film door de kijker. Hiervoor gebruikte hij de termen '*l'appareil de base*' (het totaal van benodigde apparatuur en handelingen voor productie en vertoning van film) en '*le dispositif*' (de specifieke opstelling van scherm, publiek en projector).² De term *dispositif* wordt in het Engels doorgaans vertaald met het woord *apparatus*, dat ook in Nederlandse vertalingen gehanteerd wordt. Deze term, die verwarrende gelijkenissen

¹ Steven Shaviro, "What is the Post-Cinematic?" [2011] *The Pinocchio Theory* – 01-11-2012 <http://www.shaviro.com/Blog/?p=992>, deze blog komt voort uit een boek van dezelfde auteur: Steven Shaviro, *Post-Cinematic Affect* (Hant: O-Books, 2010).

² Jean-Louis Baudry, "The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema" 1976. in *Film Theory and Criticism. Introductory Readings* 4^e ed. red. Gerald Mast, Marshall Cohen en Leo Braudy (New York: Oxford University Press, Inc. 1992): 690-707, 693.

vertoond met *appareil de base*, legt naar mijn idee – in navolging van Frank Kessler³ – te veel nadruk op louter de technologische aspecten van de vertoning, terwijl de term juist de wisselwerking tussen de verschillende factoren in de opstelling van de vertoningspraktijk benadrukt. Het is om die reden dat in dit onderzoek de term 'dispositief' gehanteerd zal worden wanneer er gesproken wordt over filmvertoningssituaties en de verschillende factoren die hierbij van invloed zijn op de verhouding tussen publiek en film.

Baudry, die met zijn idee een psychoanalytische benadering van filmkijken voor ogen had, zag in de vertoningspraktijk van film een treffende gelijkenis met de grotallegorie van Plato. Film representeert, zo stelt Baudry, net als de schaduwen op de muur in Plato's grot, een impressie van de werkelijkheid.⁴ De vergelijking met Plato is erop gericht een meta-psychologisch niveau aan te wijzen, waarbij het dispositief door middel van de impressie van de werkelijkheid onbewuste wensen en verlangens aanspreekt. Deze wensen en verlangens zijn inherent aan de onbewuste gedachtewereld van de mens en om die reden als universeel en a-historisch te kenmerken.

Dit universele en a-historische karakter van de theorie van Baudry is echter ook bekritiseerd. Frank Kessler betoogde tijdens zijn oratie in 2002 een interpretatie van Baudry's theorie:

Wanneer men [...] het meta-psychologische perspectief van Baudry verlaat en het genoemde samenspel van de factoren technologie (of materiele condities van de vertoning), wijze van adressering en tekstuele vorm als een pragmatisch kader opvat dat aan verandering onderhevig is, dan laat zich het begrip 'dispositief' als het ware historiseren.⁵

Het genoemde samenspel van factoren waar Kessler op wijst, ontleent hij aan de theorie van Baudry.⁶ Wanneer vanuit deze factoren naar verschillende vertoningspraktijken in de geschiedenis wordt gekeken, kunnen binnen het medium film diachroon en zelfs synchroon verschillende dispositieven worden aangewezen. Op deze manier heeft Kessler de *cinema of attractions* als een dispositief gekenmerkt dat afwijkt van het dispositief van latere film, waarbij de nadruk meer lag op de narratieve structuur in plaats van de visuele aantrekkingskracht. In dit artikel stelt hij dat:

³ Frank Kessler, "The Cinema of Attractions as *Dispositif*" in *The Cinema of Attractions Reloaded*, red. Wanda Strauven (Amsterdam: Amsterdam University Press 2006): 57-69, 60.

⁴ Baudry, 693.

⁵ Frank Kessler, *Het idee van vooruitgang in de mediageschiedschrijving* (Utrecht: Universiteit Utrecht, 2002): 22.

⁶ Kessler, "The Cinema of Attractions as *Dispositif*", 61.

[...] in spite of a continuity in naming a given medium (cinema, television, telephone, etc.) its functions and its functioning can vary so much over time that it would be more accurate to describe the different dispositifs in which it takes shape, rather than to look for the "identity" or "specificity" of that medium.⁷

De universele opstelling van Baudry, waarbij hij de bioscoopzaal vergelijkt met de grot van Plato en zodoende het publiek voorstelt als passieve toeschouwers die zich – vanuit het onderbewuste – in een verduisterde zaal overgeven aan het op het witte doek weerkaatste licht, kan dus gezien worden als slechts een enkel dispositief binnen een breed spectrum van verschillende filmvertoningspraktijken in de geschiedenis. Het loskoppelen van het begrip dispositief van zijn oorspronkelijke psychoanalytische kader kan interessante inzichten opleveren over filmvertoningspraktijken in heden en verleden wanneer er wordt gekeken naar een van de drie door Kessler benoemde pijlers – technologie, adresseringswijze van het publiek, inhoud van de filmtekst – of de combinatie hiervan. Ik zal hier spreken van 'situering van het publiek' in plaats van 'adresseringswijze', omdat dit laatste mijns inziens besloten ligt in de tekstuele vorm en ik, met het oog op het specifieke onderwerp van onderzoek, juist het ruimtelijk aspect van de fysieke realiteit wil benadrukken. De term 'situering' verwijst meer naar de verhouding tussen het publiek en haar omgeving en leent zich hier om die reden meer als handvat in de analyse van openlucht filmvertoningen.⁸

Het hanteren van het 'pragmatische kader' van de verschillende factoren als analysemodel opent de interpretatie van een veelvoud aan verschillende dispositieven. Bij het analyseren van een dispositief is het interessant om te kijken naar de wijze waarop de verschillende factoren elkaar beïnvloeden. Het doel kan zijn om het samenspel van de verschillende factoren als een geheel te beschouwen, maar ook kan de nadruk gelegd worden op een van de factoren, waarbij de andere twee in functionele relatie tot deze factor worden beschreven.⁹ Daarnaast wijst Kessler er op dat, behalve als een samenspel van de genoemde factoren, een dispositief ook moet worden begrepen als "ingebod in een intermediale samenhang".¹⁰ Wanneer een dispositief wordt geïnterpreteerd als onderdeel van een bredere culturele context kan dit interessante perspectieven opleveren.

⁷ Kessler, "The Cinema of Attractions as *Dispositif*", 62.

⁸ Waar Frank Kessler in 2002 het onderscheid maakt tussen 'wijze van adressering' en 'tekstuele vorm', beschrijft hij in 2007 in een gesimplificeerde samenvatting van de door Baudry beschreven configuratie van het begrip dispositief een combinatie van deze twee factoren in de '*institutionalised film form implying a form of address*' en benoemt hij de '*viewing position*' als apart punt. Zie: Frank Kessler, *Notes on Dispositif* (2007) (Ongepubliceerd) <http://www.hum.uu.nl/medewerkers/f.e.kessler/Dispositif%20Notes11-2007.pdf> geraadpleegd op 24 oktober 2012

⁹ Ibidem.

¹⁰ Kessler, *Het idee van vooruitgang in de mediageschiedschrijving*, 23.

Volgens dit principe voor het analyseren van dispositieven zal ik in dit onderzoek te werk gaan bij het analyseren van filmvertoningen in de openlucht, een vertoningsvorm die al sinds de vroege film bestaat, maar die tot op heden nog maar weinig wetenschappelijk onderzocht is. Het gegeven dat mij voornamelijk erg aanspreekt aan openlucht filmvertoningen is dat door louter de muren en het plafond van de klassieke vertoningssituatie voor filmvertoning te verwijderen er een geheel andere beleving van het filmkijken ontstaat. Om filmvertoningen in de openlucht als dispositief te kunnen analyseren zal, met de nadruk op de specifieke situering van het publiek bij verschillende openlucht filmvertoningspraktijken, de samenhang tussen de drie factoren voor het analyseren van een dispositief besproken worden. Hiervoor zal ik eerst internationaal, over de geschiedenis verspreide fenomenen (diachroon) bespreken om vervolgens een vergelijking te maken met verschillende hedendaagse, Nederlandse vormen van openluchtvertoningen (synchroon). Daarbij zal ook in het bijzonder aandacht besteed worden aan de intermediale en sociaaleconomische context waarin de openluchtvertoningen plaatsvinden of plaats hebben gevonden. Het doel van het analyseren van openlucht filmvertoningen als dispositief is om deze bijzondere vorm van filmvertoning op een theoretische en kritische manier te benaderen en zodoende inzicht te bieden in bepaalde veranderingen en ontwikkelingen in de huidige (visuele) cultuur.

Het onderzoek is gestructureerd in drie hoofdstukken. In het eerste hoofdstuk bied ik een historisch overzicht van hoe verschillende vormen van openlucht filmvertoningen internationaal en in verschillende periodes tot uitdrukking zijn gekomen. In het bijzonder ligt hierbij de focus op de situering van het publiek en de historische, culturele en mediale context waarin de fenomenen van openluchtvertoning ontstonden en soms ook weer verdwenen. Bij de diverse vertoningspraktijken treden verschillende aspecten naar de voorgrond en op basis hiervan zal aan het eind van dit hoofdstuk een kort overzicht geschetst worden van opvallende elementen die bij een of meerdere verschillende openlucht filmvertoningspraktijken aangewezen kunnen worden.

In het tweede hoofdstuk worden op basis van deze elementen diverse hedendaagse filmvertoningen zoals die synchroon aan elkaar in Nederland plaatsvinden beschreven en zal ik op zoek gaan naar overeenkomsten en verschillen tussen de historische en de hedendaagse vormen van openluchtvertoningen. Bovendien zal in dit hoofdstuk, behalve aan de situering van het publiek ook aan de factoren technologie en inhoud van verschillende filmprogramma's bij openluchtvertoningen aandacht worden geschonken. Op basis van de vergelijking met de historische fenomenen en een analyse van het samenspel tussen deze factoren bij verschillende soorten hedendaagse openluchtvertoningen benoem ik aan het eind van het tweede hoofdstuk een dispositief van openluchtvertoningen in Nederland.

In het laatste hoofdstuk wordt het benoemde dispositief van de Nederlandse openlucht filmvertoningen binnen recente ontwikkelingen in de (visuele) cultuur geplaatst om samenhang tussen dit fenomeen en de culturele context waarbinnen zij plaatsvindt te benadrukken. Ideeën over veranderende filmische beleving en filmconsumptie, festivalisering en de opkomst van een 'beleveniseconomie'¹¹ helpen het dispositief van openlucht filmvertoning in een breder, (media)cultureel kader te plaatsen. Zodoende zal ik in de conclusie van deze scriptie niet alleen een specificering van het dispositief van openlucht filmvertoningen in Nederland kunnen geven, maar ik zal deze ook interpreteren in een traditie van gelijksoortige historische fenomenen en positioneren binnen de huidige (visuele) cultuur.

¹¹ B. Joseph Pine II en James H. Gilmore, *De Beleveniseconomie. Werk is theater en elke onderneming creëert zijn eigen podium*. 1999. Vert. Th.H.J. Tromp (Schoonhoven: Academic Service, 2000).

1 - Historische filmvertoningspraktijken in de openlucht

Om een goede specificering van het fenomeen van filmvertoningen in de openlucht te kunnen geven, is het belangrijk om het fenomeen in een historische context te plaatsen. In dit eerste hoofdstuk zal een overzicht gegeven worden van enkele verschillende uitingsvormen van film in de openlucht in de geschiedenis. Hiertoe wordt de ontwikkelingen van enkele verschillende vertoningspraktijken uiteengezet en wordt aangegeven hoe de fenomenen zich onderscheidden van de toenmalige film- en bioscoopcultuur. Daarbij staat vooral de relatie tussen het publiek en de filmvertoning centraal staan en zullen bijzondere karakteristieken van de openluchtvertoningen beschreven worden om zo inzicht te bieden in de beleving van het publiek bij deze historische fenomenen.

Filmische projecties in het pre-cinematografische tijdperk

De vertoning van een aantal korte films van de gebroeders Lumière, waaronder SORTIE DES USINES LUMIÈRE À LYON, in Parijs op 28 december 1895 is een van de bekendste momenten uit de filmgeschiedenis.¹² Deze vertoning staat symbool voor het beginpunt van het medium film. Hoewel dit moment iconisch is geworden voor de ontstaansgeschiedenis van film kan er uiteraard niet gesproken worden van een specifiek punt waarop het medium is ontstaan. Het is een proces geweest waarin verschillende uitvindingen samen tot de ontwikkeling van een nieuwe technologie voor het opnemen en afspelen van bewegende beelden hebben geleid. In de aanloop naar de eerste publieke filmvertoning zijn er verschillende visuele attracties geweest die als voorloper van de *Cinématograph* gezien kunnen worden. Enkele van deze apparaten waren bedoeld voor individueel gebruik en toonden de kijker korte 'filmpjes'. Het effect van verschillende beelden die door snelle opeenvolging een beweging suggereren is een van de belangrijkste kenmerken van de ontwikkeling van film.

De toverlantaarn toonde in tegenstelling tot de hiervoor genoemde apparaten niet of nauwelijks bewegende beelden en wordt om die reden vaak niet als belangrijke voorloper van de film gezien. De reden waarom de toverlantaarn in het kader van dit onderzoek toch interessant is, is omdat het apparaat het mogelijk maakte afbeeldingen en teksten te projecteren. De eerste toverlantaarn dateert al uit 1646 en werd uitgevonden door Athanasius Kircher.¹³ Door een beschilderd of beschreven glasplaatje tussen een lichtbron en een set lenzen te plaatsen werd het mogelijk de afbeelding vergroot weer te geven. Hoewel er sinds haar uitvinding werd gezocht naar manieren om de toverlantaarnprojecties spectaculairder te maken, was het pas in de negentiende

¹² David Bordwell en Kristin Thompson, *Film History. An Introduction*. 3rd ed. (New York: McGraw Hill, 2010), 9.

¹³ Gerald Mast en Bruce F. Kawin, *A Short History of the Movies*. 6th ed. (Boston: Allyn & Bacon, 1996), 19.

eeuw dat de beelden sterker en groter werden en dat er een suggestie van beweging werd gewekt.

Aanvankelijk was het gebruik van de toverlantaarn uitsluitend geschikt voor afgesloten ruimtes, omdat de beschikbare lichtbronnen die gebruikt werden in de lantaarns te zwak waren voor niet volledig verduisterde ruimtes. Met de komst van elektrisch licht, dat veel sterker was dan het daarvoor gangbare kaarslicht, kon de projectie van de toverlantaarn groter en scherper worden. Vanaf halverwege de negentiende eeuw werd onder invloed van deze krachtigere toverlantaarns voornamelijk in de Verenigde Staten ook van de publieke ruimte gebruik gemaakt voor het projecteren van afbeeldingen. Het in Boston gevestigde bedrijf *The Automatic Stereopticon Advertising Company* gebruikte de toverlantaarn - in de VS *stereopticon* genoemd - voor het projecteren van afbeeldingen en teksten met commerciële doeleinden en deed dat in de openbare ruimte.¹⁴

De toverlantaarnprojectie wordt door Erkki Huhtamo geïnterpreteerd als een opvolger van het billboard, maar ook als pre-cinematografische voorloper op het hedendaagse fenomeen van *urban screens*, zoals de LED-schermen die tegenwoordig op steeds meer openbare plekken, zoals in winkels en in het openbaar vervoer, reclames tonen.¹⁵ Een van de meest sprekende voorbeelden van dergelijke advertentieprojecties die Huhtamo in zijn artikel beschrijft, is die van een zeepfabrikant die in verschillende steden in de Verenigde Staten afbeeldingen projecteerde in drukke straten onder begeleiding van muziek. Zodoende werden zijn reclameboodschappen een vorm van entertainment, gebaseerd op de fascinatie voor een steeds geavanceerder wordende technologie van de toverlantaarnprojectie.

Naast commerciële doeleinden werd de toverlantaarn ook gebruikt voor berichtgeving over actualiteiten. In New York bijvoorbeeld werd tijdens de nationale verkiezingen van 1896 door middel van de toverlantaarn de uitslag aan het publiek bekend gemaakt. Een Amerikaanse krant beschrijft hoe een publiek van duizenden mensen "*gather[ed] early in City Hall Park and Newspaper Square to read the messages written upon glass "slides" and magnified upon broad screens outside the buildings by means of a stereopticon.*"¹⁶ In het nieuwsbericht wordt bovendien gesproken van een levendige interactie tussen de maker van de projecties en het aanwezige publiek, waarbij door middel van berichten in de projecties het publiek werd uitgenodigd om collectief te reageren door het antwoord op een gestelde vraag naar de projectie te schreeuwen. De aantrekkingskracht van de projecties van de toverlantaarn in de

¹⁴ Erkki Huhtamo, "Messages on the Wall. An Archeology of Public Media Displays" in *Urban Screens Reader*, red. Scott McQuire, Meredith Martin en Sabine Niederer (Amsterdam: Institute of Network Cultures 2009): 15-28.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ernest Ingersoll, "Election Day in New York", *The Century Magazine* 53.1 (1896): 12. (<http://www.unz.org/Pub/Century-1896nov-00003>, geraadpleegd op: 21 september 2012)

publieke ruimte was sterk, maar vooral gericht op het overbrengen van een boodschap in plaats van het bieden van vermaak.

Pretparken, kermissen en volksfeesten tussen 1896 en 1914

Aan het eind van de 19^e eeuw volgde de uitvindingen voor het opnemen en projecteren van bewegende beelden elkaar snel op. Zowel in Frankrijk, Duitsland als de Verenigde Staten werden apparaten op de markt gebracht die het mogelijk maakten films te vertonen voor een publiek. De interesse in deze moderne technologie was groot, maar een onbetwiste opstelling voor vertoningen bestond nog niet en dit stond dus open voor experiment. In verschillende landen wereldwijd ontstonden zodoende diverse filmvertoningspraktijken die aansloten op bestaande culturele fenomenen. In Europa werd film in de beginjaren bijvoorbeeld voornamelijk geëxploiteerd als attractie op rondreizende kermissen waarbij vertoningen in tenten werden gehouden. In de Verenigde Staten, Australië en Zuid-Afrika waren het ook voornamelijk rondreizende filmvertoners, maar daar was het gebruikelijker dat zij een zaal of theater huurden om een avond of enkele avonden aaneen films te vertonen.¹⁷

In de Verenigde Staten werd in de grote steden ook geëxperimenteerd met het opzetten van permanente locaties voor filmvertoning. Dit gebeurde in de stadscentra, waar zalen werden ingericht uitsluitend voor filmvertoningen, maar ook net buiten de steden in de relatief nieuwe pretparken, waar film als logische bijdrage aan het aanbod van attracties werd toegevoegd.¹⁸ In 1896 werden in het West End Amusement Park in New Orleans 's avonds in de openlucht films vertoond als variatie op openlucht concerten en circusacts.¹⁹ De pretparken waren enkel gedurende de zomermaanden geopend en vanaf de zomer van 1897 was film een populair onderdeel van verschillende pretparken in het hele land. Naast openluchtvertoningen in het avondprogramma werden filmprojecties ook ingezet als onderdeel van diverse bestaande attracties of inspireerde het tot het bouwen van een attractie op basis van een specifieke film.²⁰

Niet alleen in de pretparken vonden openlucht filmvertoningen plaats. Ook de rondtrekkende filmvertoners die de buitengebieden van de Verenigde Staten van filmvoorstellingen voorzagen, organiseerden vertoningen in de buitenlucht. Uitgerust met een projector, films en een laken dat diende als scherm trokken rond 1900 enkele honderden vertoners per kar of boot door de rurale gebieden van de Verenigde Staten.

¹⁷ Mark E. Swartz, "An Overview of Cinema on the Fairgrounds" *Journal of Popular Film and Television* 15 (1987): 102-108.

¹⁸ Douglas Gomery, *Shared Pleasures: A History of Movie Presentation in the United States* (Madison: The University of Wisconsin Press, 1992), 8.

¹⁹ *Ibidem*, 9.

²⁰ *Ibidem*, 10.

Door de mobiliteit van het materieel van deze vertoners konden er, behalve in kleine theaters en in tenten, ook in de openlucht filmvertoningen gehouden worden.²¹

Waar de rondreizende filmvertoners in de Verenigde Staten rond 1900 op zichzelf staande filmvoorstellingen organiseerde, werd film in Europa vanaf haar ontstaan geadopteerd door kermisexploitanten. Filmvertoningen vonden dus voornamelijk plaats binnen de context van andere vormen van entertainment als kermisattractie. De reden hiervoor is dat in Europa, meer dan in de Verenigde Staten, er aan het eind van de 19^e eeuw al een lange traditie van kermissen en jaarmarkten als verzameling voor allerlei vermaak bestond.²² Op de kermissen was een grote diversiteit aan attracties te vinden, waaronder poppenspelen, goochelshows, wassenbeeldtentoonstellingen, vogelshows en verschillende vormen van theater.

Een voor dit onderzoek interessante vorm van volksvermaak is het fenomeen van de gemeentefeesten in België aan het eind van de 19^e en begin van de 20^e eeuw. Deze feesten bestonden uit activiteiten die georganiseerd werden door plaatselijke verenigingen zoals optochten en volksspelen en vielen soms samen met de jaarlijkse kermis. De feesten werden grotendeels door de gemeentes gesubsidieerd met als doel het lokale verenigingsleven te stimuleren en tevens toeristen naar de stad te lokken.²³ Na diverse activiteiten overdag werd in de avond de stad opgeluisterd door vuurwerkshows, toverlantaarnprojecties en speciale straatverlichting. Vanaf 1900 werden de toverlantaarnprojecties grotendeels vervangen door filmvertoningen op pleinen in de verschillende steden. De elektrische filmprojectoren – met een veel krachtigere lichtbron dan voorheen mogelijk was – maakten het mogelijk om films te projecteren op grote schermen in de buitenlucht. Zowel lokale overheden als het publiek reageerden enthousiast op de openlucht filmvertoningen. Voor gemeentes – die deze evenementen financierden – was dit erg interessant omdat ze een groot publiek op veilige wijze vermaak konden bieden voor relatief weinig geld en voor de bevolking was het een leuke en zeer toegankelijke vorm van spektakel.²⁴

De populariteit van de openlucht filmvertoningen in België zorgde voor een snelle groei van het aantal exploitanten dat zich toeleegde op deze vorm van het vertonen van film. Vanaf 1901 vonden op steeds meer pleinen van steden en dorpen voorstellingen plaats in het kader van gemeentefeesten of herdenkingen. Het hoogtepunt van het fenomeen lag in 1905, toen er ter ere van de 75-jarige onafhankelijkheid overal in België feesten werden georganiseerd. Openlucht filmvoorstellingen scoorden hierbij hoog in populariteit, zowel bij de organiserende lokale overheden als bij het lokale publiek, dat

²¹ Gomery, 11.

²² Swartz, 103.

²³ Guido Convents, *Van Kinetoscoop tot Café-ciné: De Eerste Jaren van de Film in België 1894-1908* (Leuven: Universitaire Pers Leuven, 2000), 201-202.

²⁴ *Ibidem*, 206.

voor deze specifieke gelegenheid voornamelijk werd getrakteerd op producties van vaderlandse bodem.²⁵

Vanaf 1907 nam de populariteit van de openlucht filmvoorstellingen in België af. De gemeentes kregen het verwijt dat ze door gratis filmvertoningen te organiseren in de steden oneerlijke concurrentie vormden voor de filmexploitanten op de kermessen die gelijktijdig werden gehouden. In veel steden en dorpen werd gehoor gegeven aan deze klachten en werd het aantal filmvertoningen in de openlucht gematigd, of, zoals in Antwerpen, zelfs helemaal verboden.²⁶ In mindere mate verloor in die tijd ook het publiek in de grotere steden haar interesse in de openlucht filmvertoningen, waarschijnlijk omdat film geen nieuw fenomeen meer was en in toenemende mate in speciale filmtheaters te zien was. Desalniettemin was het fenomeen in tal van Belgische steden en dorpen tot het begin van de Eerste Wereldoorlog nog vaak onderdeel van gemeentefeesten.²⁷

Niet alleen in België, maar wereldwijd begon vanaf ongeveer 1905 het aantal rondreizende filmvertoners af te nemen en verplaatsten filmvertoningen zich van kermessen, jaarmarkten, pretparken en incidentele locaties naar permanente, speciaal voor film bestemde theaters. Deze vroege bioscopen werden in de Verenigde Staten aangeduid met de term '*nickelodeon*', wat letterlijk 'stuivertheater' betekent.²⁸ Deze ontwikkeling vond plaats onder druk van een professionaliserende markt, waarbij de films langer werden en van betere kwaliteit waren. Exploitanten van rondreizende filmvertoningen konden niet tegemoetkomen aan de extra kosten die hieraan verbonden waren. Daarbij werd filmbezoek een '*way of life*', omdat de nieuwe films meer aandacht eisten van haar publiek en dit paste niet meer bij de filmvertoningen op de kermessen, waar de filmvertoningen slechts een onderdeel waren van een divers aanbod aan attracties en shows.²⁹ De Eerste Wereldoorlog vormde uiteindelijk de genadeklap voor veel rondreizende filmvertoningen. Door de oorlog gingen de kosten van nitraat omhoog, wat de exploitanten om nog hogere investeringen vroeg, de import van films uit de Verenigde Staten werd moeilijker en rondreizen was door aan de oorlog gelieerde regelgeving beperkt mogelijk en risicovol.³⁰ De filmhuizen in Europa en *nickelodeons* in de Verenigde Staten vormden vanaf dat moment dus de dominante vertoningsvorm, waarmee een periode van rondreizende filmvertoningen, waarbij regelmatig ook in de openlucht films werden vertoond, werd afgesloten.

²⁵ Convents, 209.

²⁶ Ibidem, 211.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Dudley Andrews, "Film and Society: Public Rituals and Private Space" (1986) in *Exhibition, The Film Reader* red. Ina Rae Hark (Londen: Routledge, 2002): 161-172, 163.

²⁹ Swartz, 107-108.

³⁰ Ibidem.

Drive-in bioscopen in de Verenigde Staten en Australië

In de Verenigde Staten groeide de populariteit van de *nickelodeons* in de jaren '10 van de twintigste eeuw snel tot een hoogtepunt. Tegen het eind van de Eerste Wereldoorlog had deze bioscoopvorm al grotendeels plaats gemaakt voor een grotere en luxere variant, namelijk het *movie palace*.³¹ In tegenstelling tot de *nickelodeons* werden veel van deze filmhuizen geëxploiteerd door bedrijven die door het hele land bioscopen hadden en zo ketens vormden. Met de komst van Hollywood als de gecentraliseerde plaats voor nationale filmproductie, ontstonden ook grote productiemaatschappijen die naast productie en distributie al snel ook de vertoning van films in handen wisten te krijgen en zo de gehele verticale as van de filmmarkt domineerden.³² Onafhankelijke bioscoopeigenaren kregen geen toestemming van de vijf grote filmstudio's – ook wel de *Big Five* genoemd – om de nieuwste films te draaien en waren om die reden aangewezen op oudere films of films van lagere kwaliteit, wat vanzelfsprekend minder klandizie en dus minder inkomsten opleverde.

In de context van deze ontwikkelingen op de Amerikaanse filmmarkt ontstond in de Verenigde Staten het fenomeen van de drive-in, een openluchtbioscoop waarbij vanuit geparkeerde auto's film gekeken kon worden. In 1933 werd door Richard Milton Hollingshead de eerste drive-in opgericht in Camden, New Jersey.³³ Ondanks het (enigszins geflatteerde)³⁴ succes van deze eerste vertoning, kende het fenomeen van de drive-ins een moeizame start. Hiervoor zijn verschillende factoren verantwoordelijk. Ten eerste speelden de grote productiemaatschappijen niet in op het nieuwe fenomeen, wat betekende dat de exploitanten van drive-ins onafhankelijk opereerden en dus geen grote films konden draaien.³⁵ Ten tweede woonde het beoogde publiek nog voornamelijk in de centra van de grote steden, waar bovendien de grote bioscopen waren en men dus veel moeite zou moeten nemen om met de auto vanuit de binnenstad naar de buiten de stad gelegen drive-ins te gaan. Een derde obstakel voor de groei van het aantal drive-ins kwam voort uit de Tweede Wereldoorlog. Restricties op bouwvergunningen en een krimp in de toch al beperkte suburbanisatie zorgden ervoor dat er tussen 1940 en 1945 geen nieuwe drive-ins meer werden gebouwd.³⁶ Aan het eind van de Tweede Wereldoorlog telde de Verenigde Staten ongeveer 60 drive-ins.³⁷

³¹ Gomery, 32.

³² Ibidem, 57

³³ Kerry Segrave, *Drive-in Theaters: A History from Their Inception in 1933* (Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers, 1992), 1; Gomery, 91.

³⁴ Bij de eerste filmvertoning in Camden was het terrein vol, maar Hollingshead had gratis kaarten uitgedeeld in Camden en Philadelphia. Zie: Segrave, 7.

³⁵ Segrave, 30.

³⁶ Segrave, 32; Gomery, 91.

³⁷ Rodney Luther, "Drive-in Theaters: Rags to Riches in Five Years" *Hollywood Quarterly* 5:4 (1951): 401-411, 401.

Zo moeizaam als de groei in de eerste jaren was, zo voortvarend ging het met de drive-ins na de Tweede Wereldoorlog. In de Verenigde Staten steeg het aantal drive-ins in de eerste vijf jaar na de oorlog tot 2000.³⁸ De autobioscoop was een louter Noord-Amerikaans fenomeen tot in 1954 de eerste drive-in in Australië haar 'deuren' opende. De noodzakelijke combinatie van grote stukken land, een welvarende bevolking en een levendige autocultuur zorgde ervoor dat het fenomeen buiten de Verenigde Staten en Canada nauwelijks voet aan de grond kreeg. In Australië lukte dit wel en niet zonder succes. Binnen een jaar kwamen er al vier drive-ins bij en het aantal bleef toenemen tot meer dan 230 aan het eind van de jaren '60.³⁹

De jaren na de Tweede Wereldoorlog werden in de Verenigde Staten gekenmerkt door suburbanisatie en bevolkingsgroei.⁴⁰ Als gevolg van een verhoogde welvaart verhuisden Amerikanen massaal naar de buitenwijken van grote steden en stichtten op jongere leeftijd gezinnen met meer kinderen dan voorheen gebruikelijk was. In combinatie met een snel opkomende autocultuur in de Verenigde Staten vormde dit het ideale publiek voor de drive-ins.⁴¹ Het was een vorm van entertainment waarbij wel de lusten, maar niet de lasten werden ondervonden:

[T]he facts [were] that patrons could dress as they liked, eat, talk, smoke, and so on. Their kids could cry and scream. There were no parking problems or babysitting needs. Patrons could walk from their home to their cars and never leave their vehicles again until arriving back home. No standing in line for tickets.⁴²

Hoewel de drive-in wordt aangewezen als een ideale middenweg tussen privé en sociaal, tussen de huiselijke en de publieke sfeer, werd er ook veel moeite gedaan om mensen voor en na de film uit hun auto's te krijgen.⁴³ Aanvankelijk waren het vooral gelegenheden om bezoekers ter plaatse eten en drinken te verkopen, maar naar mate het fenomeen in populariteit groeide, werden er op de terreinen van de drive-ins naast de filmvertoning diverse faciliteiten aangeboden. Zo waren er praktische diensten zoals wasserettes waar tijdens de film de was voor het hele gezin gedaan werd.⁴⁴ Daarnaast kwamen er ook steeds meer recreatiemogelijkheden zoals midgetgolfbanen, speeltuinen, kinderboerderijen, draaimolens, tuinen met volières en kleine zwembaden die er op gericht waren het publiek een beleving te bieden die veel breder was dan enkel het

³⁸ Luther; Gomery, 91.

³⁹ Ben Goldsmith, "The Comfort Lies in All the Things You Can Do": The Australian Drive-in—Cinema of Distraction" *Journal of Popular Culture* 33:1 (1999): 153-164, 153.

⁴⁰ Gomery, 83.

⁴¹ Segrave, 34.

⁴² Ibidem.

⁴³ Goldsmith, 159; Andrew, 165.

⁴⁴ Luther, 410.

filmkijken.⁴⁵ De Australische drive-ins besteedden in het bijzonder veel aandacht aan deze vorm van randentertainment en worden om die reden door Ben Goldsmith gekarakteriseerd als *cinemas of distraction*, verwijzend naar de invloedrijke theorie van Tom Gunning over de vroege film als *cinema of attractions*.⁴⁶

Het succes van de drive-ins heeft in de Verenigde Staten ook deels te maken met de uitspraak van het gerechtshof dat in 1948 een einde maakte aan de oligopolie van de *Big Five* door middel van een verbod op verticale integratie op de filmmarkt.⁴⁷ De grote Hollywoodstudio's moesten hun bioscopen verkopen aan onafhankelijke eigenaren, waardoor de premièrestatus van films niet meer voorbehouden was aan enkel die bioscopen die geëxploiteerd werden door de bijbehorende productiemaatschappij. Drive-ins profiteerde hier ook van omdat zij nu ook *first-run* films konden vertonen, wat aantrekkelijk was voor het publiek. Het openbreken van concurrentie op de filmmarkt heeft dus een positieve invloed gehad om de popularisering van drive-ins. Naast deze ontwikkeling in het Amerikaanse bioscoopwezen was er in de jaren '50 nog een belangrijke verandering die invloed had op de bioscoopcultuur: de snelle opmars van de televisie.

De televisie was net als de auto een populair consumptiegoed voor de gesuburbaniseerde Amerikaan. Omdat deze twee populaire vormen van familievermaak – de televisie en de drive-in – dus eenzelfde doelgroep aanspraken, lijkt het logisch dat ze elkaars concurrenten waren in de strijd om publiek. In realiteit kende zowel de televisie als de drive-in een sterke popularisering. De televisiestations zonden destijds in de zomermaanden nog maar nauwelijks programma's uit, wat in veel gebieden in de Verenigde Staten juist de periode was dat de drive-ins actief waren.⁴⁸ Interessant is ook dat er bij beide vormen van audiovisueel vermaak, in tegenstelling tot de traditionele bioscoop, sprake was van afleiding als onderdeel van de beleving van het filmkijken.⁴⁹ De informele atmosfeer van de privésfeer – zowel in de woonkamer als in de auto bij de drive-in – zorgde voor een minder aandachtige houding ten opzichte van het scherm dan in de bioscoop: "[o]ne could talk at the drive-in".⁵⁰

Openlucht bioscopen in Griekenland in de jaren '60 en '70

In ongeveer dezelfde periode dat in de Verenigde Staten de drive-in een belangrijke stempel drukte op de Amerikaanse markt van filmvertoningen, wist ook in Griekenland een vorm van openlucht filmvertoningen in rap tempo aan populariteit te winnen. Hoewel dit fenomeen een andere ontstaansgeschiedenis kent, is het interessant om te constateren dat, vergelijkbaar met de Amerikaanse drive-ins, ook bij deze Griekse

⁴⁵ Gomery, 92; Goldsmith, 157.

⁴⁶ Goldsmith.

⁴⁷ Bordwell & Thompson, 300.

⁴⁸ Segrave, 72.

⁴⁹ Andrews, 166.

⁵⁰ Ibidem.

openluchtbioscopen afleiding en een actieve houding van het publiek tegenover het filmscherm belangrijke aspecten binnen deze vertoningspraktijk waren.

In het mediterrane klimaat van Griekenland wist het fenomeen van openluchtbioscopen zich in de jaren '60 te ontwikkelen tot een belangrijke vorm van filmvertoning gedurende de zomermaanden. Gebaseerd op de traditie van het Karagiozis theater – dat in openluchttheaters werd opgevoerd – werden vanaf 1911 in Athene openlucht filmvertoningen georganiseerd.⁵¹ In de daaropvolgende decennia groeide het aantal openluchtbioscopen in Athene tot 15 in 1928⁵² en 60 in 1939.⁵³ Vanaf de jaren '60 nam het aantal een vlucht tot het hoogtepunt in 1969 bereikt was en de stad Athene alleen al 559 openluchtbioscopen telde.⁵⁴ Deze openluchtbioscopen waren vrijwel uitsluitend actief in de zomermaanden en hadden weinig concurrentie van overdekte bioscopen, omdat die – door gebrek aan airconditioning – in de warmste periode van het jaar hun deuren sloten.⁵⁵ Daarbij moet echter wel opgemerkt worden dat de films die vertoond werden meestal *re-runs* waren van films die de afgelopen winter al in de overdekte bioscopen hadden gedraaid.⁵⁶

In de jaren '60 en '70 werden in de openluchtbioscopen in Griekenland voornamelijk Griekse films vertoond. Griekse cinema in deze periode werd gekenmerkt door intensieve productie van *lowbudget*-films, waarvan het overgrote deel komedies en musicals waren.⁵⁷ Films werden vaak meerdere keren per avond vertoond en waren altijd voorzien van een pauze. Deze kenmerken van de filmvertoningen creëerden een houding van het publiek die een bijzondere kijkbeleving blootlegt. De films werden niet door iedereen in zijn geheel gekeken, maar soms slechts een specifiek fragment, of wanneer men arriveerde in de pauze keek men eerst het laatste deel van een film om vervolgens, bij de volgende vertoning het eerste deel van dezelfde film te zien.⁵⁸

De kijkbeleving van het publiek werd bovendien gekenmerkt door een actieve houding. Mensen praatten met elkaar, applaudisseerden, lachten, floten, citeerden hardop, becommentarieerden de gebeurtenissen in de film en beantwoorden vragen die de personages in de film aan elkaar stelden.⁵⁹ Deze vorm van verstoring hoorde bij de openluchtbioscopen en laat zien dat het vermaak niet uitsluitend in de beleving van het filmkijken ligt. Zoals Eirini Sifaki het stelt: "*It should be underlined that open-air cinemas*

⁵¹ Vrasidas Karalis, *A History of Greek Cinema* (New York: The Continuum International Publishing Group, 2012), 4.

⁵² *Ibidem*, 21.

⁵³ *Ibidem*, 33.

⁵⁴ Dimitris Eleftheriotis, *Popular Cinemas of Europe: Studies of Texts, Contexts and Frameworks* (New York: The Continuum International Publishing Group, 2001), 189.

⁵⁵ Maar liefst 95% van de 'winterbioscopen' in Athene was in de zomer gesloten. Zie: Eirini Sifaki, "Global Strategies and Local Practices in Film Consumption" *Journal for Cultural Research* 7:3 (2003): 248.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Eleftheriotis, 186.

⁵⁸ *Ibidem*, 189.

⁵⁹ *Ibidem*, 190.

*reflect a social practice; in fact very often audiences are more attracted by the concept and the festive atmosphere than the films being screened".*⁶⁰

Bezoekers kwamen niet alleen voor de film, maar ook om onder de mensen te zijn, of om verkoeling te zoeken. De sociale constructie van de openluchtbioscopen in Griekenland in de jaren '60 en '70 bood het publiek een beleving die gekenmerkt werd door een actieve houding ten opzichte van de film en elkaar. Een houding die vreemd genoeg in veel culturen niet voor film, maar wel voor veel andere vormen van collectief vermaak kenmerkend is.⁶¹

Publieke openlucht filmvertoningen op Europese filmfestivals

Naast de openluchtbioscopen, wat een vrijwel uitsluitend Grieks fenomeen was in de jaren '60 en '70, kent Europa ook een ander fenomeen waarbij filmvertoningen in de openlucht in de tweede helft van de 20^e eeuw een groei in populariteit hebben doorgemaakt: het filmfestival. Hoewel tegenwoordig overal ter wereld filmfestivals worden georganiseerd, is het van oorsprong een typisch Europees fenomeen, waarbij ook openluchtvertoningen al in een vroeg stadium als programmaonderdeel werden toegevoegd. Het eerste, op regelmatige basis terugkerende filmfestival vond plaats in Venetië in 1932.⁶² In de jaren na de Tweede Wereldoorlog volgden andere Europese plaatsen zoals Cannes, Locarno, Karlovy-Vary en Berlijn met het organiseren van een eigen filmfestival.

Tijdens het eerste filmfestival in Locarno, in Zwitserland, dat werd gehouden in augustus 1946 werd het centrale plein van de stad, het *Piazza Grande* behalve als festivalcentrum ook gebruikt als openluchtbioscoop. Het plein biedt sindsdien jaarlijks ruimte aan een verbluffend aantal van 8000 toeschouwers die tegen betaling onder de sterrenhemel een film uit het programma kunnen bekijken.⁶³ Het feit dat in Locarno voor de openluchtvertoningen een entreeprijs wordt gevraagd, is uitzonderlijk binnen het fenomeen van openluchtvertoningen op filmfestivals. De tijd en plaats van het festival zijn van belangrijke invloed, omdat het klimaat de potentie voor een openluchtvertoning in belangrijke mate beïnvloed. Het filmfestival van Cannes bijvoorbeeld, kan er vanuit gaan dat in mei aan de Franse Côte d'Azur de weersomstandigheden ideaal zijn om gratis vertoningen in het *Cinéma de la Plage* te organiseren.

Behalve het feit dat sinds het ontstaan van het fenomeen veel openluchtvertoningen op filmfestivals gratis te bezoeken zijn, is het ook interessant dat de vertoningen daarmee voor iedereen toegankelijk zijn. Met name festivals die gericht zijn op de professionele markt, zoals Cannes, zorgen er met een openluchtvertoning

⁶⁰ Sifaki, 248.

⁶¹ Eleftheriotis, 192.

⁶² Marijke de Valck, *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007): 19.

⁶³ Kay Armatage, "Screenings by Moonlight" *Film International* 34 (2008): 34-40, 35.

voor dat ook niet-professionele bezoekers een graantje van het festival kunnen meepikken. Het openbare karakter van de openluchtvertoningen is te beschouwen als een sociaaleconomisch aspect met een ideologische agenda.⁶⁴ Omdat veel filmfestivals grotendeels afhankelijk zijn van subsidies dienen de gratis publieke vertoningen ook als een vorm van het teruggeven van het geïnvesteerde belastinggeld. Zoals Kay Armatage het treffend stelt:

*By exhibiting portions of the film festival in public spaces, organizers pre-emptively defend themselves against accusations that the public funds are being used to support the cultural consumption of the elite or to subsidize the marketing costs of the film industry.*⁶⁵

Naast dit sociaaleconomische aspect van openluchtvertoningen op filmfestivals zijn er ook in enkele gevallen interessante politieke functies aan te wijzen. Het filmfestival in Berlijn, dat was gevestigd in West-Berlijn, organiseerde bijvoorbeeld in het eerste jaar naast vertoningen in zogenaamde *Randkinos* – bioscopen aan de oostelijke rand van West-Berlijn – ook een vrij toegankelijke openluchtvertoning op Potsdamer Platz, dat op de grens van Oost- en West-Berlijn lag.⁶⁶ Op deze manier wilde het festival, ondanks het ontbreken van films uit het Oostblok, toch alle Berlijners aanspreken. Ook tijdens de tweede editie van het Sarajevo Film Festival in 1996 werden openluchtvertoningen georganiseerd met een politieke lading. Een plein in de stad werd voorzien van een groot filmscherm en bood plaats aan 2500 bezoekers.⁶⁷ Gezien het feit dat het voor de inwoners van Sarajevo in de jaren daarvoor nog levensgevaarlijk was om over straat te gaan in verband met de oorlog, kan het initiatief van de festivalorganisatie om zo veel mensen bloot te stellen aan de publieke ruimte worden gezien als een psychologisch en politiek statement.⁶⁸

Omdat het fenomeen van de openluchtvertoningen op filmfestivals verspreid is over een lange periode en verschillende landen, is het moeilijk om een relatie met specifieke historische film- of bioscoopcultuur aan te wijzen. Daarbij zijn de openluchtvertoningen op filmfestivals uit het verleden nog niet of nauwelijks onderwerp voor onderzoek geweest en zodoende ontbreekt gedegen literatuur over dit specifieke onderdeel van filmfestivals grotendeels. Het is om die reden dat hier geen beschrijving gegeven kan worden van de bijzonderheden met betrekking tot de houding van het festivalpubliek bij de betreffende openluchtvertoningen. Desondanks is het fenomeen wel

⁶⁴ Armatage, 36.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Cindy H. Wong, *Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen* (New Brunswick: Rutgers University Press, 2011), 42-43; De Valck, *Film Festivals*, 78.

⁶⁷ De Valck, *Film Festivals*, 137.

⁶⁸ Armatage, 36.

interessant door de beschreven bijzondere functies de openluchtvertoningen kunnen hebben in het kader van een filmfestival. Bovendien is het een vorm van openluchtvertoning die, in tegenstelling tot de andere historische fenomenen, recentelijk aan populariteit heeft gewonnen.

Transhistorische kenmerken van openluchtvertoningen

De hierboven besproken historische fenomenen van filmvertoningen in de openlucht zijn onder uiteenlopende omstandigheden ontstaan en vertonen weinig directe onderlinge causale verbanden. Toch kunnen er bepaalde elementen binnen de verschillende fenomenen worden aangewezen die in verschillende vertoningspraktijken in soortgelijke hoedanigheid terug te vinden zijn. Deze elementen bieden een inzicht in de structurele basis van de openlucht filmvertoningen door de jaren heen en kunnen zodoende helpen bij het beschrijven en analyseren van hedendaagse fenomenen van openlucht filmvertoningen.

Het meest opvallende element met betrekking tot de situering van het publiek, dat in meerdere beschreven openlucht filmvertoningspraktijken terugkomt, is het gegeven dat het publiek te maken heeft met afleiding. Dit heeft zowel betrekking op een actieve houding van de touwschouwer ten opzichte van het scherm en zijn medetoeschouwers als op de aanwezigheid van voorzieningen en attracties in de directe omgeving van het filmscherm. Ten eerste blijkt, bijvoorbeeld bij de Griekse openluchtcinema's, dat het publiek bij openluchtvertoningen verbaal en fysiek opvallend actief is tijdens het vertonen van de film. Ten tweede wordt naast de filmvertoningen het publiek ook de mogelijkheid geboden om zich te vermaken met andere vormen van entertainment – in het bijzonder op de kermessen en pretparken aan het begin van de 20^e eeuw en bij de drive-ins. Door afleiding van de film komt het doel van het filmbezoek in veel gevallen niet meer uitsluitend te liggen op het zien van een film, maar op het beleven van de filmvertoning als geheel van diverse recreatiemogelijkheden.

Een ander element dat in verschillende openlucht filmvertoningspraktijken terugkomt heeft te maken met open karakter van de vertoning. Dit valt uiteen in twee aspecten: (vrije) toegankelijkheid en spatiotemporele bepalingen. In sommige gevallen waren openluchtvertoningen in de geschiedenis gratis te bezoeken. Dit is bijvoorbeeld het geval bij de vertoningen in het kader van de gemeentefeesten in België in het eerste decennium van de 20^e eeuw en in veel gevallen bij openluchtvertoningen op filmfestivals. Dit aspect zorgde voor een divers en groot publiek en wijst bovendien op mogelijke sociaaleconomische motieven van de organiserende partijen.

De bepaling van de tijd en locatie van de openluchtvertoningen is vanzelfsprekend bij alle historische fenomenen een punt van aandacht, omdat de vertoningspraktijken afwijken van het dominante model van vertoningen in de bioscoop.

De afhankelijkheid van weersomstandigheden en de noodzaak van een bepaalde mate van duisternis ten behoeve van de zichtbaarheid van de projectie zorgen ervoor dat filmvertoningen in de openlucht doorgaans in de avonden gedurende de zomermaanden plaatsvonden. Dit maakt het in veel gebieden een seizoensgebonden fenomeen. Daarnaast is de locatie, met name voor de gratis incidentele vertoningen, doorgaans niet primair gericht op het vertonen van film, wat in veel gevallen een bijzondere sfeer creëerde.

Vanuit deze aspecten zal in het volgende hoofdstuk de hedendaagse openluchtvertoningen in Nederland geanalyseerd worden. Waar nodig zullen bovendien nog opvallende aspecten benoemd worden die in historische openluchtvertoningen geen rol van betekenis hebben gespeeld, maar in de hedendaagse praktijk wel van invloed zijn op het specifieke karakter van het fenomeen. Door uit te gaan van deze basiselementen van openlucht filmvertoningen zal er een vergelijking gemaakt kunnen worden tussen hedendaagse en historische fenomenen die mij vervolgens in staat stelt openluchtvertoningen op een meer theoretische manier te plaatsen binnen huidige ontwikkelingen in (visuele) cultuur.

2 – Openlucht filmvertoningen in Nederland

Na bovenstaand overzicht van verschillende historische fenomenen van openlucht filmvertoningen, zal in dit tweede hoofdstuk de focus gelegd worden op de hedendaagse praktijk van openlucht filmvertoningen in Nederland, waarbij gebruik zal worden gemaakt van de basiselementen zoals beschreven aan het eind van het eerste hoofdstuk. Uitgaande van het drieledige pragmatische model voor het analyseren van filmvertoningen als dispositief zal, net als in het eerste hoofdstuk, de nadruk voornamelijk liggen op de wijze waarop het publiek wordt gepositioneerd bij verschillende filmvertoningspraktijken in de openlucht. Ik zal analyseren hoe, naast de elementen van ruimte en tijd, toegankelijkheid en afleiding, ook de programmering van de vertoningen en de technologische aspecten van invloed zijn op het creëren van de specifieke beleving van de openluchtvertoningen en hoe dit fenomeen zodoende als dispositief kan worden geïnterpreteerd.

Een inventarisatie van het aantal filmvertoningen in de openlucht in 2012 laat zien dat er gedurende de zomermaanden in veel verschillende steden en dorpen in Nederland films werden gekeken onder de sterrenhemel.⁶⁹ Het is niet mijn intentie om deze vertoningen en evenementen hier uitvoerig individueel te bespreken, maar ik zal op basis van de onderlinge verhouding tussen de drie pijlers – situering van het publiek, programmering en technologie – een aantal opvallende en interessante kenmerken aanwijzen die karakteriserend zijn voor de wijze waarop het publiek wordt aangesproken bij openluchtvertoningen. Deze kenmerken vormen, in vergelijking met de dominante vertoningspraktijk van de bioscoop de basis van het dispositief van openlucht filmvertoningen in Nederland.

Tijd en ruimte

In veel gevallen in de geschiedenis waren openlucht filmvertoningen een fenomeen dat met name in de zomer plaatsvond. Ook in Nederland wordt in de zomer op veel plaatsen het relatief lage risico op slechte weersomstandigheden en de doorgaans aangename temperatuur in de avonden aangegrepen om films te vertonen in de openlucht. Een bijkomstigheid is dat in deze periode het pas laat donker wordt en er dus in veel gevallen, in tegenstelling tot bijvoorbeeld de Griekse openluchtcinema's van de jaren '60, slechts één film wordt vertoond – in veel gevallen voorafgegaan door een korte film. Voor onafhankelijke organisaties is het dus niet meer dan logisch dat zij de zomer kiezen voor het organiseren van een openluchtvertoning. Voor (film)festivals, geldt dit ook, mits een festival in dit jaargetijde plaatsvindt, zoals World Cinema Amsterdam. Sommige

⁶⁹ Zie Bijlage 1

festivals, die in een periode van minder lekker weer worden gehouden, grijpen het voorjaar of de zomer aan om een voorproefje of *best-of-tour* van het festival te presenteren in de vorm van één of meerdere openluchtvertoningen. Zo presenteert het International Documentary Film Festival Amsterdam (IDFA) in juli twee weekenden documentaires bij het Pakhuis de Zwijger in Amsterdam en trekt Go Short – International Short Film Festival Nijmegen in mei langs dorpen in de regio om een selectie van het afgelopen festival in de openlucht te vertonen.

De openluchtvertoningen in Nederland zijn, ondanks het grote aantal, een vluchtig fenomeen (of liever: happenings)⁷⁰ want behalve het gegeven dat de vertoningen een seizoensgebonden fenomeen zijn, worden alle vertoningen uitsluitend op incidentele basis georganiseerd. De meeste vertoningen zijn eenmalig of vinden plaats in het kader van een serie van enkele, aaneengesloten dagen of weekenden. In tegenstelling tot sommige historische openlucht filmvertoningspraktijken is er geen enkel voorbeeld van openluchtvertoning in Nederland dat gedurende de hele zomer operatief is.

De locaties van openluchtvertoningen in Nederlandse steden lopen sterk uiteen. Waar in de geschiedenis van de drive-in bioscopen en de openluchtcinema's van Griekenland een locatie er specifiek op was gericht om een seizoen lang films te vertonen, zijn de locaties in Nederland nooit primair ingericht op filmvertoningen. In sommige gevallen worden films vertoond op logische plekken, zoals buiten een filmhuis of nabij het festivalcentrum op een filmfestival. In veel gevallen echter vinden de vertoningen plaats op bijzondere plekken zoals in parken, op pleinen, aan het water en zelfs op campings of in zwembaden. Door het feit dat deze locaties door het jaar heen andere functies hebben dan het 'onderdak' bieden aan een film kijkend publiek wordt de locatie voor deze vertoningen tijdelijk anders gebruikt en in een bijzonder perspectief geplaatst. Bij deze tijdelijke transformatie van de ruimte, of *detritorialization*,⁷¹ wordt de locatie ontworpen van de alledaagse context van de omgeving om plaats te bieden aan een alternatieve interpretatie van de ruimte wat de beleving van het filmkijken beïnvloed.

Francesco Casetti wijst ook op het belang van de locatie van het filmkijken en ziet in de recente geschiedenis een verandering van de filmische beleving als gevolg van de

⁷⁰ Door de vertoningen louter als 'vluchtig' aan te merken, wordt naar mijn idee te veel de negatieve kant van de tijdelijkheid benadrukt, namelijk het verdwijnen, terwijl de vertoningen juist een verhoogde activiteit in zich dragen. De term '*happening*' benadrukt meer het actieve karakter van het fenomeen, het tijdelijke 'er zijn' in plaats van de eigenschap van het 'er niet meer zijn'.

⁷¹ Het begrip *detritorialization* wordt in wetenschappelijke literatuur op uiteenlopende wijzen gebruikt. In navolging van Marjana Johansson en Jerzy Kociatkiewicz hanteer ik het begrip hier als een concept dat wijst op de herstructurering van de fysieke ruimte bij festivals. Zie: Marjana Johansson en Jerzy Kociatkiewicz, "City Festivals: Creativity and Control in Staged Urban Experiences" *European Urban and Regional Studies* 18 (2011): 1-14. Voor een uitgebreidere theoretisering van *detritorialization* zie: Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Nomadology: The War Machine*. New York: Semiotext(e), 1986.

relocation van cinema.⁷² Hoewel hij de 'verplaatsing' van cinema meer beschouwt vanuit de verschuiving van analoog naar digitaal en van collectief naar individueel, passen openluchtvertoningen ook goed binnen zijn idee van *relocation*. In de basis van zijn argumentatie gaat Casetti namelijk uit van de '*emergence of new spatial systems and, along with these, new viewing conditions*'.⁷³ De transformatie van de publieke ruimte door de verplaatsing van een opstelling voor filmvertoningen van de bioscoop naar locaties in de openlucht, brengt een fundamentele verandering in filmische beleving met zich mee.⁷⁴ Deze transformatie creëert een bijzondere relatie tussen het publiek en de omgeving, omdat de tijdelijke herindeling van de ruimte is gericht op het bij de bezoekers bewerkstelligen van belevingen die buiten die van de alledaagse activiteiten van de specifieke locatie liggen. De openluchtvertoningen kunnen door hun korte, maar significante transformatie van de verschillende locaties in Nederlandse steden en dorpen daarom ook – met een term van Johansson en Kociatkiewicz – *experiencescapes* genoemd worden.⁷⁵

Toegankelijkheid

Vrijwel alle openluchtvertoningen in Nederland zijn gratis te bezoeken. Van grote meerdaagse festivals tot kleine eenmalige lokale vertoningen, iedereen is welkom en kan, zonder er voor te betalen, genieten van een film onder de sterren. Slechts bij enkele openluchtvertoningen wordt een toegangsprijs gevraagd, maar deze is relatief laag vergeleken met de kosten van een kaartje voor een film in een bioscoop. Het feit dat op de locaties voor openluchtvertoningen standaardvoorzieningen die noodzakelijk of wenselijk zijn voor het mogelijk maken van een filmvertoning ontbreken, wordt deels opgevangen door de organiserende partijen, maar daarnaast wordt in veel gevallen een beroep gedaan op het publiek om bijvoorbeeld zelf een stoel of kledje mee te nemen om op te zitten. Ook eigen consumpties zijn vaak toegestaan, al worden bezoekers wel vrijwel altijd in de gelegenheid gesteld om ter plaatse ook consumpties, zoals drankjes en soms zelf complete maaltijden te kopen. De gratis toegang, het beleid dat ruimte biedt aan eigen voorzieningen en het feit dat de locaties zelden afgesloten zijn van het openbare leven, zorgen voor een hoge mate van openheid en toegankelijkheid bij de openluchtvertoningen.

Het open karakter van de openluchtvertoningen is ook terug te zien in de historische fenomenen. Met name de filmvertoningen op de Belgische gemeentefeesten in het eerste decennium van de 20^e eeuw vertonen wat dit betreft gelijkenissen met

⁷² Francesco Casetti, "Filmic Experience" *Screen* 50:1 (2009): 56-66, 62.

⁷³ Casetti, "Filmic Experience", 62.

⁷⁴ Meer over transformatie van publieke ruimte tot festivallocatie met betrekking tot *fringe festivals* in Canada, zie: Bruce Willems-Braun, "Situating Cultural Politics: Fringe Festivals and the Production of Spaces of Intersubjectivity" *Environment and Planning D: Society and Space* 12 (1994): 75-104.

⁷⁵ Johansson en Kociatkiewicz, 3.

hedendaagse openluchtvertoningen. Gefinancierd door de lokale overheid en geplaatst midden in het openbare leven van de stad waren de vertoningen voor iedereen gratis te bezoeken. Ook de Griekse openluchtbioscopen werden gekenmerkt door een open sfeer, want ook al werd er wel entree gevraagd, bezoekers arriveerden en vertrokken niet overeenkomstig met de aanvang of het einde van de vertoonde film. De openheid van de buitenlucht creëert een sfeer van toegankelijkheid en vrijheid, dat versterkt wordt wanneer er geen sprake is van een toegangsprijs of een afgesloten terrein.

Aspecten die samenhangen met het gegeven dat de vertoningen overwegend gratis zijn, komen voort uit sociaaleconomische en culturele ideologieën, zoals die deels ook al zijn aangewezen bij de gratis openluchtvertoningen op internationale filmfestivals in de geschiedenis. De organisaties van de Nederlandse openluchtvertoningen bestaan vaak uit verschillende partijen, waaronder lokale of regionale overheden of organisaties die steunen op financiering uit subsidies. De vertoningen worden door dergelijke organisaties niet uit commercieel oogpunt gehouden, maar hebben bijvoorbeeld educatieve of culturele doeleinden. Het Brabants Kenniscentrum voor Kunst en Cultuur (BKCC) is bijvoorbeeld als organiserende partij betrokken bij verschillende openlucht filmvertoningen in Noord-Brabant. Een kenmerk van deze vertoningen is dat de inhoud van de filmprogramma's bestaat uit films van Brabantse makers. Het feit dat het BKCC een orgaan is van de provincie Noord-Brabant wijst er op dat middels de openluchtvertoningen het publiek op een toegankelijke manier in aanraking wordt gebracht met Brabantse film om zo de kennisname van het regionale culturele klimaat te stimuleren.

Een andere ideologische motivatie voor het organiseren van een aantal openluchtvertoningen in Nederland is het bevorderen van sociale cohesie en tegelijkertijd het promoten van een buurt of deel van een stad. Cultuur als citymarketingtool is in de afgelopen jaren een steeds populairder fenomeen geworden en de openluchtvertoningen lijken ook voor dit doel te worden ingezet.⁷⁶ Hierbij moet worden opgemerkt dat citymarketing, zoals Julian Stringer heeft beargumenteerd, doorgaans gericht is op het internationaal promoten van een stad, waarvoor bijvoorbeeld grote (film)festivals met internationaal allure worden ingezet.⁷⁷ Openlucht filmvertoningen hebben een veel kleiner bereik, maar kunnen om die reden juist worden ingezet ter promotie van een bepaald gebied binnen een kleine regio. Een voorbeeld hiervan is West'ival, een cultureel festival in Amsterdam-West, waar openlucht filmvertoningen centraal staan: "West'ival wil met haar filmselectie vooraanstaande,

⁷⁶ Sandra Jongenelen, "De Festivalisering van Nederland" *Boekman* 83 (2010): 6-12, 11.

⁷⁷ Julian Stringer, "Global Cities and the International Film Festival Economy" in *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context* red. Mark Shiel & Tony Fitzmaurice (Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 2001): 134-144.

interessante en unieke films laten zien die de diversiteit van de Mercatorbuurt weerspiegelt en buurtbewoners aanspreekt.”⁷⁸ Het doel is om de sociale cohesie in de Mercatorbuurt te versterken en zodoende het imago van deze buurt binnen Amsterdam en in het bijzonder binnen stadsdeel Amsterdam-West te verbeteren. Door met behulp van geld uit subsidies van lokale overheden en sponsors de filmvertoningen in de openlucht gratis aan te bieden, kenmerken de vertoningen zich als openbare, toegankelijke culturele evenementen die de potentie hebben om het publiek aan te spreken op haar identiteit en sociale cohesie kunnen stimuleren, maar ook kennis van cultuur over kunnen dragen waarmee de openluchtvertoningen een educatieve functie vervullen.

Afleiding⁷⁹

Bij openlucht filmvertoningen in het verleden was de afleiding van het publiek een belangrijke factor in de beleving van dergelijk vertoningen. In alle voorbeelden van historische vertoningspraktijken in de openlucht was een bepaalde mate van mobiliteit en (inter)activiteit van het publiek aanwijsbaar, wat onder andere het gevolg was van het feit dat in veel gevallen externe factoren de aandacht van de bezoeker afleidde van de film.⁸⁰ Ook bij de hedendaagse filmvertoningen in de openlucht in Nederland is hier sprake van.

Ten eerste stellen toeschouwers zich zowel fysiek als verbaal actiever op tijdens openlucht filmvertoningen dan bij vertoningen in een bioscoop. Hoewel het consumeren van drank en natuurlijk popcorn, of andere etenswaren, onlosmakelijk verbonden is met de beleving van filmkijken in de bioscoop, is het consumptiegedrag tijdens openluchtvertoningen van een ander kaliber. Als de vertoning al niet plaats vindt op het terras van een horecagelegenheid, dan is er altijd wel (kleine) bar op het terrein waar gedurende de film drankjes kunnen worden gekocht. Dit heeft tot gevolg dat, in tegenstelling tot in de bioscoop, ook tijdens de film mensen naar de bar lopen of bij een ober een bestelling doen. Daarnaast is het in veel gevallen mogelijk om eigen consumpties mee te brengen, wat soms resulteert in een heuse picknick die genuttigd wordt tijdens de filmvertoning.

Deze fysieke activiteit van het publiek gaat gepaard met verbale activiteit. Terwijl het in de bioscoop gebruikelijk is om zo stil mogelijk te zijn om andere bezoekers niet te storen, wordt er tijdens de film bij openluchtvertoningen meer met elkaar gepraat en

⁷⁸ “Over West’ival”: <http://www.westival-amsterdam.com/about/> (geraadpleegd op: 4 november 2012)

⁷⁹ Zie: Walter Benjamin, *Het kunstwerk in het tijdperk van technische reproduceerbaarheid*. (Nijmegen, SUN, 1985). Benjamin wijst op de inherente eigenschap van film om de aandacht van de toeschouwer af te leiden. In de Nederlandse vertaling wordt het woord ‘verstrooiing’ gebruikt, maar het woord ‘afleiding’ (‘*distraction*’ is het woord dat in de Engelse vertaling van Benjamins essay wordt gehanteerd) sluit beter aan bij mijn argumentatie.

⁸⁰ Voor een uitgebreide studie naar de veranderingen in het denken over perceptie en aandacht aan het eind van de 19e eeuw als gevolg van technologische veranderingen, zie: Jonathan Crary, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*. (Cambridge: The MIT Press, 2000).

zijn er vaak ook groepen mensen die aan de rand van het publiek meer aandacht voor elkaar hebben dan voor de vertoonde film. De bezoekers die wel aandachtig de film kijken reageren actief op de gebeurtenissen in de film. Er wordt hardop gelachen, vertederd gezucht en aan het einde van een film wordt vaak geapplaudisseerd.

Door deze mate van (inter)activiteit van het publiek wijken openlucht filmvertoningen op verschillende punten af van de het idee van '*classical spectatorship*' zoals beschreven door Anne Friedberg.⁸¹ Zij benoemt zes basiskenmerken van *spectatorship* die door recente ontwikkelingen – in haar argumentatie gericht op de houding van de filmkijker ten opzichte van de televisie als medium voor het vertonen van film – ter discussie zijn komen te staan. Onder andere noemt zij de immobiliteit van het filmkijkende publiek en de daaraan gekoppelde 'non-interactieve relatie tussen kijker en beeld' als standaard voor klassiek *spectatorship*.⁸² *Spectatorship* bij openluchtvertoningen kenmerkt zich juist door mobiliteit (fysieke activiteit) en interactie (verbale activiteit). Dit is het geval bij hedendaagse Nederlandse vertoningen, maar kwam ook nadrukkelijk voor bij historische fenomenen, in het bijzonder bij de Griekse openluchtbioscopen. Hoewel de Griekse cultuur wellicht als wat meer extravert gekenmerkt kan worden dan de Nederlandse en de door Eleftheriotis beschreven interactiviteit onder Griekse bezoekers van de openluchtbioscopen weliswaar intensiever is geweest, wordt het publiek ook in Nederland bij filmvertoningen in de openlucht uitgenodigd tot een hogere mate van fysieke en verbale activiteit dan bij conventionele filmvertoningspraktijken.

Ten tweede is er bij veel Nederlandse filmvertoningen in de buitenlucht niet alleen sprake van film, maar zijn er ook andere vormen van vermaak die het publiek afleiden van de filmvertoning. Dit geldt vanzelfsprekend voor evenementen en festivals waar de filmvertoning niet centraal staat, maar ondergeschikt is aan een breed aanbod aan kunstuitingen en activiteiten. Grote, meerdaagse evenementen die wel de openlucht filmvertoning centraal stellen en de filmfestivals met een openluchtprogramma voorzien vaak in verschillende vormen van randentertainment. Zo speelt er in sommige gevallen een bandje voorafgaand aan de film, zijn er kunstwerken en installaties op het terrein geplaatst en worden er bij veel van dergelijke vertoningen feestjes gegeven na afloop van de film. Een openluchtfilmvertoning kan zodoende worden gekenmerkt als een *performance*, omdat er een '*immediate social, sensory, performative context of reception*' wordt gecreëerd.⁸³ Het publiek wordt een pakket van verschillende vormen van vermaak geboden waarbij het denkbaar is dat voor een deel van het publiek de

⁸¹ Anne Friedberg, "Spectatorial Flânerie" (1993) in *Exhibition, The Film Reader* red. Ina Rae Hark (Londen: Routledge, 2002): 173-181.

⁸² Friedberg baseert zich hierbij enerzijds op de dispositieftheorie die een eenduidig beeld hanteerde van de filmkijker en anderzijds op de beschrijving van het klassieke model van de Hollywood cinema zoals beschreven in David Bordwell, Janet Staiger en Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema* (New York, Columbia University Press, 1985); Friedberg, 174.

⁸³ Robert C. Allen, "From Exhibition to Reception: Reflections on the Audience in Film History" *Screen* 31:4 (1990): 347-356, 352.

reden om de filmvertoning te bezoeken niet primair bij de filmvertoning, maar bij de beleving van het geheel aan (cultureel) vermaak ligt.

De openluchtvertoningen die een duidelijk ondergeschikt deel uitmaken van een festival of evenement dat de nadruk op andere kunstuitingen of vertoningen legt, vertonen overeenkomsten met de praktijk van de filmvertoningen op kermissen en pretparken in de periode van de vroege film. Hierbij was film ook een onderdeel van een groter geheel en werd het publiek behalve door de film ook aangetrokken door andere attracties. De evenementen en festivals waarbij de filmvertoning een centrale positie inneemt, maar die daarnaast nog andere vormen van vermaak aanbieden aan het publiek kunnen, met betrekking tot mate van afleiding, worden geïnterpreteerd als een gematigde variant op de drive-in bioscopen uit de Verenigde Staten en Australië. De vormen van randentertainment liepen bij deze vertoningspraktijken zeer uiteen en werden, zoals beschreven in het eerste hoofdstuk, om die reden door Ben Goldsmith gekenmerkt als een *cinema of distractions*.⁸⁴ Een term die in zekere zin ook op de hedendaagse Nederlandse openlucht filmvertoningen van toepassing is, omdat er minder sprake is van toegewijde aandacht voor de vertoende film, zoals bij klassiek *spectatorship*, in de conventionele opstellingen van de bioscoop.

Programmering

Vanuit het pragmatische kader dat Frank Kessler heeft geschetst voor het analyseren van dispositieven is het belangrijk om, wanneer in de analyse de nadruk op een van de drie factoren ligt, de andere twee in hun 'functionele relatie' tot deze factor te bespreken.⁸⁵ Na de situering van het publiek bij openluchtvertoningen te hebben geanalyseerd aan de hand van de belangrijkste aspecten die naar voren zijn gekomen uit verschillende historische fenomenen, wordt in de volgende paragrafen de invloed van de programmering en de technologische aspecten op het specifieke karakter van openluchtvertoningen besproken.

De filmvertoningen in de openlucht die centraal staan in dit onderzoek worden grotendeels gekenmerkt door het vertonen van *feature-length* films, aangevuld met korte films, die vaak als voorfilm in het programma dienen. De programmeringen van de verschillende evenementen vertonen gelijkenissen in het soort films dat wordt geselecteerd voor vertoning. Veelal worden de openluchtvertoningen gebruikt voor het vertonen van niet-Hollywood films. Europese cinema, filmhuisfilms en wereldcinema bepalen voor het belangrijkste deel de programmering van vrijwel alle openluchtvertoningen. Dit heeft deels te maken met het gegeven dat een aanzienlijk aantal van deze vertoningen (mede) worden georganiseerd door filmhuizen of

⁸⁴ Goldsmith.

⁸⁵ Kessler, *Notes on Dispositif*.

filmfestivals met aandacht voor film als kunst of cinema uit een bepaald werelddeel. Zodoende wordt de programmering van de openluchtvertoningen afgestemd op de artistieke lijn die deze filmhuizen en filmfestivals voeren in hun 'normale' programmering. Mits de films al in Nederland zijn gedistribueerd, zijn de films vrijwel altijd al uit de filmhuis- en bioscooproulatie en zijn ze reeds op DVD uitgebracht of op televisie uitgezonden. Net als in de beginperiode van de drive-in bioscopen in de Verenigde Staten alsook bij de Griekse openluchtbioscopen ontbreekt bij de hedendaagse Nederlandse openluchtvertoningen grotendeels de actuele waarde van de programmering.

Het is niet erg aannemelijk dat veel mensen in het publiek van openluchtvertoningen speciaal voor de vertoonde film(s) komen zoals mensen een film in de bioscoop bezoeken. De films zijn immers al vaak via verschillende kanalen beschikbaar of dusdanig onbekend dat het 'grote publiek' hier nog niet eerder kennis van heeft genomen. De vrije toegang van veel openlucht filmvertoningen in combinatie met deze specifieke programmering creëert op twee vlakken een interessant spanningsveld. Het publiek bestaat namelijk enerzijds uit mensen die de film al eens – of wellicht vaker – hebben gezien en anderzijds uit mensen die niet weten welke specifieke film er wordt vertoond en zodoende in contact worden gebracht met een nog onbekend type film, wat hen in staat stelt films te 'ontdekken'.⁸⁶ Waar bezoekers van een bioscoop vaak een bewuste keuze maken voor het zien van een specifieke film is het om bovengenoemde redenen aannemelijk dat het publiek bij openluchtvertoningen grotendeels wordt aangetrokken door de bijzondere atmosfeer van het event rond de vertoning en niet door de vertoonde film.⁸⁷

Technologie

In de afgelopen decennia is er als gevolg van digitalisering veel veranderd in de praktijk van filmproductie en -vertoning. Een belangrijke ontwikkeling is die van de digitale projectie, wat het gebruik van de traditionele projector en de polyester film op spoel grotendeels overbodig heeft gemaakt. Het vertonen van digitale bestanden met behulp van een door een computer of laptop aangestuurde beamer, is sinds enkele jaren in beeldkwaliteit vrijwel gelijk aan de 35 millimeter film en heeft als grote voordeel dat het gemakkelijker te bedienen is en bovendien in mobiliteit wint van de traditionele filmprojector. Deze ontwikkeling is van grote invloed op het karakter van de

⁸⁶ Bill Nichols, "Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit" *Film Quarterly* 47:3 (1994): 16-30. Een verwijzing naar dit idee van 'ontdekking' (of: *discovery*) wordt ook gemaakt in een vergelijking tussen online en offline filmfestivals in: Marijke de Valck, "'Screening' the Future of Film Festivals? A Long Tale of Convergence and Digitization" *Film International* 6:4 (2008): 15-23.

⁸⁷ Het idee van filmfestivalbezoekers die, naast de films ook voor de 'festival atmosphere' komen, wordt als "classical cinephilia plus" bestempeld in: Marijke de Valck en Malte Hagener, "Cinephilia in Transition" in *Mind the Screen. Media Concepts According to Thomas Elsaesser*, red. Jaap Kooijman, Patricia Pisters en Wanda Strauven (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008): 19-31, 25.

hedendaagse openlucht filmvertoningen in Nederland. Door de mobiliteit van de benodigde apparatuur, die de mogelijkheid biedt eenvoudig een vertoningsopstelling neer te zetten en af te breken, hoeven vertoningen niet gebonden te zijn aan een specifieke locatie. Het karakter van de openluchtvertoning als een happening hangt nauw samen met dit technologische aspect.

De openluchtvertoningen die centraal staan in dit onderzoek zijn te plaatsen binnen een breder kader van schermen in de publieke ruimte. De technologische ontwikkelingen op het gebied van projectie, maar ook LED en LCD technologie – waarbij de schermen lichtbronnen zijn, in plaats van reflecties van projecties – hebben bijgedragen aan de proliferatie van schermen in de publieke ruimte. De schermen worden op uiteenlopende plekken en met grote diversiteit aan toepassingen en inhoud ingezet. Daarbij lopen, zo stelt Nanna Verhoeff, de virtuele en de fysieke realiteit in elkaar over en transformeert de publieke ruimte tot een *screenspace*.⁸⁸ In haar boek gaat zij uit van een onderscheid tussen vertoning (*exhibition*) en installatie (*installation*). *Exhibition*, zo stelt Verhoeff:

*[...] suggests one-directionality of presenting material to a recipient audience that is itself outside of the display. Moreover, exhibition is unspecific, while installation, in contrast, suggests location-specificity and the making of meaning through performativity. An installation is activating; 'screening' is, there, not a noun but a verb. Finally, an installation constitutes one 'work', while an exhibition compresses many different works into a single entity. Hence, the term 'installation' is also meant to unify the event.*⁸⁹

Uit dit geschetste onderscheid komt duidelijk naar voren dat in dit onderzoek juist vertoningen centraal staan in plaats van installaties, omdat er bij openluchtvertoningen geen hechte relatie is tussen een specifieke locatie en een daaraan verbonden werk, de film. Ondanks het feit dat de openluchtvertoningen te plaatsen zijn binnen het bredere kader van schermen in de openbare ruimte vormt dit fenomeen dus een ander dispositief dan de door Verhoeff behandelde 'schermen'.⁹⁰

Van binnen naar buiten, van plaats tot event

Vanuit het driedelige model voor het analyseren van een specifiek dispositief komt een duidelijk beeld naar voren van de huidige praktijk van openluchtvertoningen in

⁸⁸ Nanna Verhoeff, *Mobile Screens: The Visual Regime of Navigation* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012), 107.

⁸⁹ Ibidem, 120-121.

⁹⁰ Voor studies naar de dispositieven van 'installaties' zie: Debbie Marbus, "Moving-Image Installations as Textually-Embedded Dispositifs" (Utrecht: Universiteit Utrecht, 2008) (ongepubliceerd); en: André Parente en Victa Carvalho, "Cinema as *Dispositif*: Between Cinema and Contemporary Art" *Cinémas: Journal of Film Studies* 19:1 (2008): 37-55.

Nederland. Het bespreken van de situering – verdeeld over de aspecten van tijd en ruimte, toegankelijkheid en afleiding – in relatie tot de programmering en de technologische aspecten brengt een set van kenmerken naar voren die typerend zijn voor de beleving van openlucht filmvertoningen: openheid, tijdelijkheid, interactiviteit en beleving. Deze kenmerken vormen de basis voor wat hieronder als het dispositief van de Nederlandse openlucht filmvertoningen wordt aangewezen.

De historische fenomenen van openluchtvertoningen laten in veel gevallen gedeeltelijke overeenkomsten zien met deze kenmerken, zoals het open karakter van de vertoningen op Belgische gemeentefeesten, de activiteit van bezoekers van de drive-in bioscopen in de Verenigde Staten en Australië en de sociaaleconomische ideologie bij openluchtvertoningen op filmfestivals. Maar hoe verhouden de openluchtvertoningen in Nederland zich tot de huidige bioscoopcultuur? De conventionele vertoningspraktijk van de bioscoop is, ondanks de aanwezigheid van een veelheid aan platformen voor het kijken van film nog altijd een van de belangrijkste plekken voor het kijken en beleven van film. Om die reden is het interessant om te kijken naar de wijze waarop de kenmerken van de beleving van openluchtvertoningen overeenkomen of juist afwijken van *theatrical moviegoing*, ofwel het bioscoopbezoek.⁹¹

De beleving van filmkijken is sinds de opkomst van de televisie – in het bijzonder sinds de toepassing van de televisie als *home cinema* – in wetenschappelijke kringen onderwerp van onderzoek geworden. Verschillende mediawetenschappers hebben zich sindsdien bezig gehouden met het interpreteren van deze alternatieve vorm van filmkijken die de ideeën over *spectatorship* ter discussie stelt. Hierbij wordt doorgaans een vergelijking gemaakt tussen de verschillen in beleving bij het kijken van film in de bioscoop en in de huiselijke setting. De kenmerkende eigenschappen van de bioscoopbeleving, zoals die in dergelijke vergelijkende studies worden voorgesteld, kunnen voor mijn onderzoek handvaten bieden voor het vergelijken van het bioscoopbezoek met het bezoek van openluchtvertoningen op basis van de hiervoor genoemde elementen. Problematisch hierbij is echter dat veel onderzoeken zijn geënt op de Amerikaanse markt, waar de bioscoopcultuur wordt gedomineerd door het fenomeen van de 'multiplex-bioscoop'; ruim 80% van alle bioscoopschermen in de Verenigde Staten bevinden zich in multiplexen, tegenover een kleine 20% in Nederland.⁹² De kenmerken van *theatrical moviegoing* uit Amerikaanse onderzoeken stroken dus niet

⁹¹ Zie: Kevin J. Corbett, "The Big Picture: Theatrical Moviegoing, Digital Television, and Beyond the Substitution Effect" *Cinema Journal* 40:2 (2001): 17-34.

⁹² Het concept 'multiplex' beschrijft een bioscoop met meer dan 8 zalen. Soms wordt er ook nog een onderscheid gemaakt met bioscopen met 16 of meer zalen, die ook wel 'megaplexen' worden genoemd. Voor de jaarcijfers waarop de percentages zijn gebaseerd zie: Motion Picture Association of America (MPAA), *Theatrical Market Statistics 2011*, <http://www.mpa.org/Resources/5bec4ac9-a95e-443b-987b-bff6fb5455a9.pdf> (geraadpleegd op: 22 november 2012); en: Nederlandse Vereniging van Bioscoopexploitanten (NVB) / Nederlandse Vereniging van Filmdistributeurs (NVF), *Jaarverslag 2011*, http://www.nvbinfocentrum.nl/uploads/files/jaarverslag_nvbnvf_2012.pdf (geraadpleegd op 22 november 2012)

geheel met de bioscoopcultuur in Nederland en een duidelijke kenschets van dé beleving van bioscoopbezoek in Nederland ontbreekt en is waarschijnlijk ook onmogelijk te maken. Om die reden zal ik de bioscoop hier interpreteren als opgebouwd uit verschillende lagen. Zodoende kunnen de kenmerken van de multiplex-bioscoop alsook die van kleine bioscopen en filmhuizen in onderlinge relatie tot elkaar behandeld worden zonder uit te hoeven gaan van één model, ten einde toch een vergelijking te kunnen maken met openluchtvertoningen.

De verschillende lagen waaruit de bioscoop is opgebouwd zijn ruimtelijk bepaald. De filmzaal vormt de binnenste laag en is bij diverse bioscoopvormen vrijwel eenduidig; overeenkomsten vertonend met het psychoanalytische model is de filmzaal nog altijd een verduisterde ruimte, waarbinnen van de toeschouwers wordt verwacht dat ze zich zo gedragen dat niemand gestoord wordt in het aandachtig kijken van de vertoende film.⁹³ In Friedbergs beschrijving van het *classical spectatorship* wordt de vergelijking gemaakt met de gevangenen in Plato's grotallegorie – een metafoor die tevens aan de basis van Baudry's argumentatie ligt – wat de passiviteit van het publiek benadrukt.⁹⁴ De laag buiten de filmzaal is het gebouw van de bioscoop. Hierin komen het duidelijkst de verschillende karakters van diverse soorten bioscopen naar voren. Multiplexen zijn veelal grootse, ruime, relatief nieuwe gebouwen die functioneel zijn ingericht op het ontvangen van grote publieksaantallen. De kleinere bioscopen bevinden zich vaak in oudere gebouwen en bestaan om die reden uit kleinere ruimtes. In sommige gevallen bieden deze bioscopen ook onderdak aan een bij de bioscoop of het filmhuis aangesloten restaurant of café. Deze laatste bioscoopvorm bevindt zich meestal in het centrum van een dorp of stad, terwijl de multiplexen veelal in buitenwijken of aan de rand van de stad – bijvoorbeeld aan een snelweg – te vinden zijn. Deze geografische context van de bioscoop vormt de buitenste laag. Waar in het verleden voornamelijk in de Verenigde Staten veel aandacht werd besteed aan de architectuur, inrichting en faciliteiten van bioscopen om het publiek vanaf buiten de bioscoop al een bijzondere beleving te bieden, hebben vandaag de dag – zowel in Nederland als in de Verenigde Staten – de meeste bioscopen een soberdere uitstraling en zijn ze functioneel gericht op de kern, de film in de zaal.⁹⁵

Kenmerkend voor de openluchtvertoningen is dat deze, in tegenstelling tot de bioscoop, niet gebonden zijn aan een vaste locatie. Daarbij ontbreekt vaak iedere vorm van afscheiding en hoeft men ook niet te betalen, zoals in de bioscoop, om toegelaten te

⁹³ Zie: Robert C. Allen, "Reimagining the History of the Experience of Cinema in a Post-Moviegoing Age" in *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies* red. Richard Maltby, Daniel Biltereyst en Philippe Meers (Oxford: Wiley-Blackwell, 2011): 41-57; Barbara Klinger, "Cinema's Shadow: Reconsidering Non-theatrical Exhibition" in *Going to the Movies: Hollywood and the Social Experience of Cinema* red. Richard Maltby, Melvyn Stokes en Robert C. Allen (Exeter: University of Exeter Press, 2007): 273-290.

⁹⁴ Friedberg, 174.

⁹⁵ Voor een uitgebreide historische studie naar de architectuur van Amerikaanse bioscopen zie: Maggie Valentine, *The Show Starts on the Sidewalk: An Architectural History of the Movie Theatre, Starring S. Charles Lee* (New Haven: Yale University Press, 1994).

worden tot de kern van de ruimtelijke gelaagdheid die kenmerkend is voor het bioscoopbezoek. Openluchtvertoningen zijn *events* waarbij de scheiding tussen de binnenste lagen wegvalt en de relatie tot de context van de vertoning niet ruimtelijk maar symbolisch bepaald is. In plaats van een afgesloten plek geplaatst in de openbare ruimte, zijn de openluchtvertoningen open events die onderdeel uitmaken van de publieke ruimte en deze publieke ruimte transformeren tot *experiencescapes* die parallel lopen aan de alledaagse invulling van deze ruimte.⁹⁶ Het ontbreken van vaste locaties maakt een openluchtvertoning bovendien een tijdelijk beperkt event, of happening. De bioscopen daarentegen zijn door het hele jaar operatief en handhaven zodoende ook een continue filmprogrammering van elkaar steeds opvolgende programma's.

De aangewezen activiteit van het publiek bij openlucht filmvertoningen is, naast openheid en tijdelijkheid, een ander typerend kenmerk van het fenomeen. Het gedrag van de filmkijker wordt ook benadrukt in de verschillende onderzoeken die de beleving van het filmkijken in de bioscoop vergelijken met de beleving van filmkijken op televisie in de huiselijke omgeving. Filmkijken in de bioscoop wordt in dit kader onder andere gekenmerkt door de verwachting van publiek dat ze, wanneer men in de verduisterde zaal zit en de film draait, aandachtig kijkt van begin tot eind zonder er doorheen te praten of rond te lopen.⁹⁷ Dat het publiek in de bioscoop niet altijd aan deze verwachting voldoet, valt niet te ontkennen, maar het wordt wel beschouwd als '*misbehavior*'.⁹⁸ Dergelijk wangedrag wordt bij openluchtvertoningen wel getolereerd en in de regel is er dan ook vaak levendige interactie tussen toeschouwers onder elkaar en wordt er hoorbaar gereageerd op de gebeurtenissen in de film.

Omdat de openluchtvertoningen events zijn waarbij de hierboven aangewezen lagen van de bioscoop door elkaar heen lopen, wordt het publiek niet alleen verleid tot sociale interactie – iets wat in de bioscoop is voorbestemd aan de ruimte buiten de filmzaal – maar toeschouwers worden voor, na en tijdens de film ook blootgesteld aan verschillende attracties die een potentiële afleiding vormen voor de toeschouwer. De scheiding van de verschillende lagen van de bioscoop, met de nadruk op de vertoning in de filmzaal, voorkomt dat het publiek tijdens de film wordt afgeleid door externe attracties. Buiten de vertoning van de film om worden in sommige bioscopen weliswaar verschillende andere recreatiemogelijkheden geboden, maar de nadruk op de filmvertoning toont een belangrijk verschil met openluchtvertoningen, waar de combinatie van verschillende, afleidende attracties juist kenmerkend is voor het fenomeen.

Sinds de psychoanalytische theorie van het dispositief in de jaren '70 meer aandacht vestigde op de vertoningssituatie van film en daarmee de rol van de

⁹⁶ Johansson & Kociatkiewicz, 3.

⁹⁷ Klinger, 285; Allen, "Reimagining the History of the Experience of Cinema in a Post-Moviegoing Age", 43.

⁹⁸ Klinger, 285.

toeschouwer meer benadrukte, is er in de filmwetenschap meer aandacht gekomen voor de beleving van het filmkijken in het algemeen en die van het bioscoopbezoek in het bijzonder. Recentelijk wordt de beleving van het bioscoopbezoek door filmwetenschappers in toenemende mate gekarakteriseerd als een vorm van consumentengedrag, van *shopping*.⁹⁹ De (commerciële) bioscoop is er op gericht het product, de film, zo efficiënt mogelijk aan een zo groot mogelijk publiek te verkopen, wat het bioscoopbezoek vandaag de dag een minder avontuurlijke beleving maakt, dan de openluchtvertoningen. Het vierde en laatste kenmerk dat ik hier aanduid als typerend voor de Nederlandse openluchtvertoningen heeft dan ook betrekking op de beleving van de toeschouwer.

Dispositief van beleving

De beleving van het publiek vervult een centrale positie in het karakteriseren van openluchtvertoningen. Het ligt besloten in de hiervoor genoemde kenmerken van openheid, tijdelijkheid en interactiviteit omdat openluchtvertoningen met betrekking tot deze kenmerken een alternatieve filmbeleving bieden ten opzichte van de bioscoop. Plaatsing binnen en tijdelijke transformatie van de openbare ruimte maken openluchtvertoningen tot unieke happenings, waarbij niet het consumeren van een film, maar het beleven van het event centraal wordt gesteld. De atmosfeer van de vertoning is bovendien, in tegenstelling tot een specifieke film, een belangrijke factor voor het bezoeken ervan en zorgt ervoor dat sommige bezoekers nieuwe films of filmvormen ontdekken. 'Beleving' is een overkoepelend kenmerk van openluchtvertoningen en benadrukt het bijzondere karakter van deze vertoningen in vergelijking met de bioscoop.

De openluchtvertoningen zijn te plaatsen binnen de *'history of cinema in its 'ambient' forms, a term from Anna McCarthy's analysis of television, which calls attention to the medium's pervasive presence in spaces distinct from its official outlet.'*¹⁰⁰

Met *ambient forms of cinema* kan, behalve de positie van televisie ten opzichte van de bioscoop, ook het afwijkende karakter van openluchtvertoningen worden aangeduid. Het 'anders zijn' van de beleving van openluchtvertoningen kan uitsluitend bestaan bij de gratie van een dominante, gevestigde tegenhanger, in deze in de vorm van de 'binnenvertoningen' van de bioscoop. Het 'niet-binnen-zijn' van deze vertoningen is een belangrijke katalysator van de hierboven genoemde fenomeenspecifieke kenmerken, die samen de bijzondere beleving van de openluchtvertoningen vormen. Deze kenmerken zijn voortgekomen uit de analyse van de situering van het publiek, in relatie tot de programmering en de technologische aspecten van het fenomeen openluchtvertoningen en vormen een specifiek dispositief dat ik beschrijf als het 'dispositief van beleving'.

⁹⁹ Ina Rae Hark, "General Introduction" in *Exhibition, the Film Reader* red. Ina Rae Hark (Londen: Routledge, 2002): 1-16, 15.

¹⁰⁰ Klinger, 282, naar: Anna McCarthy, *Ambient Television* (Durham: Duke University Press, 2001).

Zoals ik hierboven heb laten zien kunnen dispositieven gehistoriseerd worden door een specifieke vertoningspraktijk te analyseren volgens een pragmatisch, driedig model. Frank Kessler – die dit model heeft voorgesteld – benadrukt dat elk dispositief bovendien deel uitmaakt van een culturele context en 'hoort bij een specifieke historische "visuele cultuur"'.¹⁰¹ In het volgende hoofdstuk zal daarom het dispositief van beleving geplaatst worden binnen recente ontwikkelingen in (visuele) cultuur. Hierbij zal ik analyseren hoe ontwikkelingen in filmische beleving, de opkomst van de beleviseconomie en de trend van festivalisering helpen de openluchtvertoningen als dispositief van beleving te begrijpen als hedendaags fenomeen.

¹⁰¹ Kessler, *Het idee van vooruitgang in de mediageschiedschrijving*, 23.

3 – Culturele context

In dit derde en laatste hoofdstuk wordt het begrip 'belevenis' besproken als theoretisch concept dat centraal staat in enkele recente studies naar culturele ontwikkelingen. In het bijzonder zal ik me hierbij richten op de wijze waarop dit begrip kan worden gebruikt voor het interpreteren van ontwikkelingen in de visuele cultuur. Het bestuderen van de beleving van het kijken van film biedt interessante perspectieven op de culturele en mediale veranderingen die in het recente verleden zichtbaar zijn geworden en zal hier worden ingezet om het dispositief van beleving in een bredere culturele context te plaatsen.

Bij het plaatsen van het dispositief van beleving in een veranderende culturele context is het interessant om te kijken hoe vanuit verschillende invalshoeken over het begrip 'belevenis' is geschreven. Hoewel het een gangbare term is, wordt het begrip, zoals gezegd, sinds enige tijd op een meer theoretische basis in wetenschappelijke studies gehanteerd. In de sociologie wordt het begrip sinds enige tijd ingezet om sociale constructies in de samenleving te interpreteren. Jon Sundbo bijvoorbeeld beschrijft de belevenis als een belangrijk concept bij het construeren van sociale status. Hij benadrukt dat een belevenis

*[...]is started by external stimuli – events, actions or interactions, but is happening in the mind of the individual. The psychic process is also influenced by the mindset of the individual, based on the individual's general outlook on external stimuli, earlier experiences and the actual mood.*¹⁰²

Een andere sociologische benadering komt van de Duitse socioloog Gerhard Schulze. In 1992 schreef hij het boek *Die Erlebnisgesellschaft* waarin hij stelt dat in de huidige samenleving de mens, bij gebrek aan voorgeschreven tradities op zoek is naar belevissen om zijn identiteit te vormen: *"Mit dem Projekt, etwas zu erleben, stellt sich der Mensch allerdings Seine aufgabe, an der er leicht scheitern kann, und dies umso mehr, je intensiver er sich diesem Projekt widmet und je mehr er damit den Sinn seines Leben überhaupt verbindet."*¹⁰³ Beide auteurs, zowel Sundbo als Schulze, beschrijven de belevenis als iets dat op individueel niveau plaatsvindt, maar wat tegelijkertijd een belangrijk concept is in het begrijpen van de sociale constructie van de hedendaagse samenleving.

¹⁰² Jon Sundbo, "The Exposure Society: Experience as a New Aspect of Social Status", paper geschreven ter gelegenheid van de conferentie *Cultural Production and Experience Strategies, Design, and Everyday Life*, (Roskilde: Roskilde University, 2008), 4. ([http://rudar.ruc.dk/bitstream/1800/3977/1/The Exposure Society](http://rudar.ruc.dk/bitstream/1800/3977/1/The_Exposure_Society), geraadpleegd op 10 november 2012)

¹⁰³ Gerhard Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft: Kulturosoziologie der Gegenwart* (Frankfurt/Main: Campus Verlag GmbH, 2005), 14.

Joseph Pine en James Gilmore hebben in hun boek *'The Experience Economy'*, vertaald in het Nederlands als 'De Beleveniseconomie', een populaire, economische toepassing toegeschreven aan het idee van beleving.¹⁰⁴ Net als in de vertaling van de titel van dit boek wordt in dit onderzoek van 'belevenis' en 'beleving' gesproken in plaats van 'ervaring'. Hoewel de Engelse term *'experience'* met beide Nederlandse woorden kan worden vertaald, geef ik hier – waarschijnlijk om dezelfde redenen als die van de vertaler van het boek, ook al wordt daar geen notie van gemaakt – de voorkeur aan 'belevenis' omdat dit connotaties heeft van activiteit, directheid en aanwezigheid. 'Ervaring' daarentegen verwijst meer naar een diepgaande vorm van herinnering en kennis en heeft om die reden meer passieve connotaties.¹⁰⁵ 'Belevenis' leent zich dus naar mijn mening het beste in relatie tot openlucht filmvertoningen, wat gebeurtenissen, of happenings, zijn en waarbij het benadrukken van het actieve, aanwezige karakter van het fenomeen dus belangrijk is.

In 'De Beleveniseconomie' betogen Pine en Gilmore dat de hedendaagse markt in toenemende mate wordt gevormd door de vraag naar en het aanbod van belevissen. Het consumeren van belevissen is, naast *commodities*, goederen en diensten, een vierde dimensie in de hedendaagse economie. In het verleden werden uiteraard al langer belevissen aangeboden, maar voorheen werden deze geïnterpreteerd als onderdeel van de dienstensector. Pine en Gilmore maken een duidelijk onderscheid tussen een dienst en een belevenis:

Wie een dienst koopt, koopt een aantal immateriële activiteiten die namens hem worden uitgevoerd. Koopt hij echter een belevenis, dan betaalt hij om tijd te besteden aan het genieten van een reeks memorabele gebeurtenissen die - net als in een toneelstuk - door de onderneming georganiseerd worden om hem er op een persoonlijke manier bij te betrekken.¹⁰⁶

Behalve het onderscheid tussen een dienst en een belevenis benadrukken Pine en Gilmore hier ook het performatieve karakter van een belevenis. De vergelijking met theater – zowel in bovenstaand citaat als in de ondertitel van het boek – ligt voor de hand, aangezien theater een niet-tastbaar product is waarbij mensen betalen om vermaakt te worden. Hoewel dit ook gezegd kan worden van film, is het verschil dat theater een "reële ontmoeting tussen performers en toeschouwers is".¹⁰⁷ Het publiek wordt in het theater persoonlijk aangesproken, terwijl het publiek bij film, volgens Chiel

¹⁰⁴ Pine en Gilmore.

¹⁰⁵ Marco van Leeuwen, "The Digital Void: e-NNUI and Experience" in *Essays on Boredom and Modernity* red. Barbara Dalle Pezze en Carlo Salzani (Amsterdam: Rodopi, 2009): 177-201, 185-186.

¹⁰⁶ Pine & Gilmore, 18.

¹⁰⁷ Chiel Kattenbelt, "Theater en de ontmaskering van de werkelijkheid als encenering" in *Theater & Openbaarheid* red. Chiel Kattenbelt, Patricia de Kort, Frank Mineur en Leo Swinkels (Amsterdam: Theater Instituut Nederland, 2006), 41.

Kattenbelt, wordt benaderd als een massa.¹⁰⁸ Dit betekent dat theater per definitie een hogere beleveniswaarde heeft dan film, omdat het gedenkwaardige karakter van een belevenis pas tot stand wordt gebracht wanneer de consument van de belevenis - Pine en Gilmore noemen dat een gast – persoonlijk bij de gebeurtenissen wordt betrokken.¹⁰⁹ Waar Kattenbelt in relatie tot dit punt verwijst naar de opkomst van grootschalige musicaltheaters als nivellering van de persoonlijke benadering, zie ik de openlucht filmvertoningen als een vorm van filmvertoning waarbij het publiek, door de performatieve context, juist wel persoonlijk wordt betrokken en waarbij dus sprake is van een hogere mate van belevenis dan bij conventionele filmvertoningspraktijken.

Pine en Gilmore beschrijven de beleveniseconomie vrijwel uitsluitend met betrekking tot de commerciële sector, waarbij het insceneren van belevenissen tot doel heeft consumenten aan te trekken en zodoende winstgevend te zijn voor een onderneming. In de culturele sector wordt echter ook ingespeeld op dit principe van de beleveniseconomie, onder andere met betrekking tot citymarketing. Een populaire manier om een stad aantrekkelijk te maken voor ondernemers om zich te vestigen en toeristen (consumenten) om te bezoeken, is het presenteren van de stedelijke ruimte als een culturele *experience space*, bijvoorbeeld door middel van stadsfestivals.¹¹⁰

*Culture becomes a device with the help of which cities are conceived of as brands that attract visitors in search of experiences. [...] From having been a means for displaying the cultural wealth of a city, the urban festival has increasingly become a device that can bring economic as well as social and cultural benefits.*¹¹¹

Sandra Jongenelen bevestigt deze stellingname van Johansson en Kociatkiewicz in haar artikel in Boekman. Zij stelt dat festivals een ideaal middel zijn om publiek in contact te brengen met kunst en cultuur, juist ook in de gebieden die hier normaliter grotendeels van verstoken blijven. Een "aantrekkelijk cultuuraanbod, al dan niet opgetuigd met wat festivals" is bovendien economisch zeer interessant voor een stad, omdat het toerisme brengt.¹¹² Daarbij zijn festivals volgens Jongenelen "bij uitstek een middel om sociale cohesie binnen een buurt of stad te bevorderen".¹¹³ Sinds de jaren '80 van de vorige eeuw is internationaal de interesse in het festival als middel ter promotie van een stad aanmerkelijk toegenomen. Het aantal festivals is in Nederland, maar ook in het buitenland, in de afgelopen veertig jaar aanzienlijk gegroeid. In 2007 was het aantal festivals in Nederland dat zich richtte op podiumkunsten bijna het vijfvoudige van het

¹⁰⁸ Kattenbelt, 40.

¹⁰⁹ "Terwijl commodities inwisselbaar zijn, goederen tastbaar en diensten immaterieel, zijn belevenissen *gedenkwaardig*." Pine & Gilmore, 30.

¹¹⁰ Johansson en Kociatkiewicz.

¹¹¹ Ibidem, 6.

¹¹² Jongenelen, 11.

¹¹³ Ibidem.

aantal festivals in 1985.¹¹⁴ Deze trend wordt sinds enkele jaren aangeduid met de term 'festivalisering'.¹¹⁵

De populariteit van festivals hangt nauw samen met de ideeën over de beleveniseconomie. Jongenelen spreekt over festivals als een "verzameling reguliere producties, bij elkaar gehouden door een strik" en een speciale "buzz".¹¹⁶ Deze 'strik' en 'buzz' verwijzen naar de beleving van de festivalatmosfeer die een bijzondere aantrekkingskracht hebben op belevingzoekende consumenten. Het Nederlands Fonds voor de Podiumkunsten+ schrijft hierover in een toelichting op de subsidieregeling in 2008:

Festivals trekken publiek dat zoekt naar bijzondere en authentieke belevenissen, maar dat de weg naar de concertzalen en theaters vaak nog niet heeft gevonden. Terwijl het reguliere podiumkunstpubliek zich door de specifieke festivalcontext laat verleiden om kennis te nemen van moeilijker en onbekender aanbod.¹¹⁷

De toegevoegde waarde van de festivalatmosfeer voor het aantrekkelijk maken van cultureel aanbod geldt niet alleen voor festivals gericht op podiumkunsten, maar zeker ook voor filmfestivals. Het feit dat tussen 1999 en 2010 er in Nederland maar liefst 33 filmfestivals voor de eerste keer zijn georganiseerd, bewijst dat het filmfestival sterk in populariteit is gegroeid in de afgelopen jaren.¹¹⁸ Julian Stringer heeft in een artikel uit 2001 als een van de eerste wetenschappers het internationale filmfestivalcircuit geschetst en wijst daarin op een motivatie van festivalbezoekers die aansluit op de sociologische benadering van de beleving: "*More and more these days the festival crowd does not appear to be there primarily to enjoy the show as much as to provide evidence of its existence for worldwide observers (for example, through spectacular open-air screenings).*"¹¹⁹ Het beleven van de 'spectaculaire' setting van de filmvertoning op een filmfestival is dus volgens Stringer het doel voor veel bezoekers in plaats van het zien een specifieke film.

Soortgelijke ideeën komen ook terug in het werk van Marijke de Valck. Onder andere bij de bespreking van het International Film Festival Rotterdam (IFFR) in haar boek *Film Festival: From European Geopolitics to Global Cinephilia* waar ze een paragraaf

¹¹⁴ Lex Kruijver, "Respons blikt terug op dertig jaar festivals: Grootste groei was tussen 1985 en 1995" *EVB Live* (2009): 55.

¹¹⁵ 'festivalization/festivalisation', Johansson en Kociatkiewicz: 6; Jongenelen; Maaïke Boersma, (Film)festivalisering in Nederland (Masterscriptie Kunstbeleid en -management, Universiteit Utrecht, 2011: [http://igitur-archive.library.uu.nl/student-theses/2011-1125-200855/\(Film\)festivalisering%20in%20Nederland%20-%20Masterscriptie%20Maaïke%20Boersma.pdf](http://igitur-archive.library.uu.nl/student-theses/2011-1125-200855/(Film)festivalisering%20in%20Nederland%20-%20Masterscriptie%20Maaïke%20Boersma.pdf), geraadpleegd op 27 november 2012)

¹¹⁶ Jongenelen, 7.

¹¹⁷ Nederlands Fonds voor de Podiumkunsten+, *Nederlands Fonds voor de Podiumkunsten+: adviezen en besluiten vierjarige subsidieregeling 2009-2012: festivals* (Den Haag: NFPK+, 2008), 11.

¹¹⁸ Boersma, 60-62.

¹¹⁹ Stringer, 141.

wijdt aan de relatie tussen het filmfestival en de beleveniseconomie. Hierin benadrukt zij, in navolging van Stringer, dat filmfestivals in toenemende mate worden bezocht door een publiek voor wie de context van het festival net zo belangrijk, zo niet belangrijker, is als de vertoonde films.¹²⁰ Gecommodificeerde belevenissen ziet zij als een belangrijk element in het proces van festivalisering, omdat onder invloed van recente technologische ontwikkelingen de aandacht en perceptie van het publiek bemiddeld dienen te worden:

*[I]t can be argued that the recent information revolution amplified the shocks and perpetual sensory overload, confirming the management of "attention" as a primary concern. Because, as the supply of images, words and sounds becomes too overwhelming in our contemporary media societies, the mediation of information flows becomes more and more important.*¹²¹

Deze *mediation of information* vindt volgens haar op filmfestivals plaats door het creëren van een unieke festival *atmosphere*, of, net zoals Jongenelen het noemde: een *buzz*.¹²²

In een andere publicatie van De Valck, geschreven in samenwerking met Malte Hagener, wordt ook aandacht besteed aan de spectaculaire vertoningen en de unieke festivalatmosfeer die kenmerkend zijn voor hedendaagse filmfestivals. In dit artikel, waarin het veranderende karakter van cinefilie centraal staat, wordt de filmfestivalbezoeker getypeerd als een apart soort cinefiel. De liefde voor film, ofwel cinefilie, wordt sinds enkele decennia in toenemende mate gedecentraliseerd als gevolg van technologische ontwikkelingen. Waar voorheen *classic cinephilia* ruimtelijk beperkt was tot de kleine bioscopen en filmhuizen wordt tegenwoordig *post-classic cinephilia*, behalve in de bioscoop, ook beleefd op diverse andere platformen en via verschillende media die niet meer gebonden zijn aan een specifieke locatie of vast tijdschema.¹²³ Het filmfestival werkt in het kader van deze ontwikkelingen nog altijd volgens een relatief traditioneel model, waarbij bezoekers zich moeten verhouden tot de beperkte ruimte- en tijdsbepalingen van de filmvertoningen. Desondanks zien De Valck en Hagener deze vorm van cinefilie als afwijkend van *classical cinephilia* en bestempelen ze het festivalbezoek als *classic cinephilia plus*, omdat niet enkel de films, maar ook de festivalatmosfeer het publiek naar het filmfestival weet te lokken. Festivals spelen hier op in door zich op aantrekkelijke locaties te vestigen en op spectaculaire plekken, zoals in de openlucht, vertoningen te organiseren.¹²⁴

¹²⁰ De Valck, *Film Festivals*: 194.

¹²¹ Ibidem, 196.

¹²² Ibidem.

¹²³ De Valck en Hagener, 24-25.

¹²⁴ Ibidem, 26.

Het proces van festivalisering loopt parallel aan en is onderdeel van ingrijpende veranderingen in de visuele cultuur. Digitalisering en de komst van nieuwe media en audiovisuele platformen hebben onder andere het produceren, distribueren en beleven van film in de afgelopen decennia aanzienlijk verrijkt en veranderd. Het kijken van film is sinds de komst van televisie al niet meer louter voorbehouden aan de bioscoop, maar met de komst van platformen zoals computers, laptops, smartphones en schermen in de openbare ruimte wordt film en het kijken van film in toenemende mate naar het publieke domein verplaatst. Francesco Casetti spreekt in relatie tot deze veranderingen van een *relocation* van de *filmic experience*.¹²⁵

Casetti verwerpt een technologisch deterministisch standpunt door te stellen dat het verplaatsen van de filmische beleving niet uitsluitend voortkomt uit de technologische ontwikkelingen, maar deels ook kan worden toeschreven aan de opkomst van twee belangrijke sociale behoeften.¹²⁶ In de eerste plaats noemt hij de behoefte aan expressiviteit: *'the identity of social subjects hinges increasingly upon the way they can put this into play. Cinema certainly presents an opportunity to attend a show, but it can only offer the possibility of becoming, at best, a virtual protagonist.'*¹²⁷ De tweede behoefte die hij aanwijst is de behoefte aan verwantschap: *'social subjects are less and less part of pre-established social networks, and so they must build their own.'*¹²⁸ Onder druk van deze behoeften zal cinema zich volgens Casetti verplaatsen om, met behulp van nieuwe media, aan deze sociale wensen van het publiek te voldoen. Daarmee wordt de filmische beleving volgens Casetti ook persoonlijker. Door de mogelijkheden die nieuwe media - het internet - bieden, kan de filmische beleving zowel tegemoetkomen aan de behoefte voor sociale interactie als de filmkijker afsluiten van zijn directe omgeving; de filmische beleving is een individuele, of inter-individuele aangelegenheid.

Als gevolg van deze (inter-)individualisering van de filmische beleving constateert Casetti in een ander artikel dat *relocation* wordt opgevolgd door *re-relocation*, wat wijst op een hernieuwd verlangen naar de traditionele filmische beleving in de bioscoop.¹²⁹ Hij noemt dit de *need for experience*, waarbij de film in de bioscoop als event een meerwaarde heeft ten opzichte van de individuele filmkijkbeleving.¹³⁰ Deze behoefte aan beleving komt, naast het sociale aspect, naar mijn mening ook voort uit de toegenomen beschikbaarheid van films tegenwoordig. Behalve fysieke beeldragers zoals DVD's en Blu-ray's, zijn steeds meer films ook digitaal verkrijgbaar via internet en digitale televisie. Het aanbod en de vrijheid in keuze zijn recentelijk sterk toegenomen en worden alleen maar groter. Filmkijken verliest zodoende, zo stelt ook Casetti, zijn

¹²⁵ Casetti, "Filmic Experience".

¹²⁶ Ibidem, 63.

¹²⁷ Ibidem.

¹²⁸ Ibidem.

¹²⁹ Francesco Casetti, "Back to the Motherland: The Film Theatre in the Postmedia Age" *Screen* 51 (2011): 1-12.

¹³⁰ Ibidem, 11.

bijzonderheid, wat het publiek stimuleert te zoeken naar een beleving van film die meer behelst dan enkel een filmvertoning, maar wat een event is zoals bij openluchtvertoningen.

Conclusie

Vertoningspraktijken en –situaties van film zijn in de filmwetenschap tot op heden een relatief onderbelicht onderwerp voor onderzoek gebleven. Wanneer er al aandacht wordt geschonken aan dit aspect van film, wordt er voornamelijk gekeken naar de ontwikkelingen die de bioscoop als dominante vertoningsplek voor film heeft doorgemaakt in de geschiedenis en blijven alternatieve filmvertoningspraktijken, zoals openlucht filmvertoningen, veelal buiten beschouwing. Met dit onderzoek heb ik willen inspelen op deze leemte in de filmwetenschap, door het tot op heden in academische literatuur vrijwel onbesproken fenomeen van openlucht filmvertoningen in Nederland vanuit een theoretische basis te bestuderen. Het doel hierbij is het aanwijzen van een specifiek dispositief dat karakteriserend is voor hedendaagse Nederlandse filmvertoningen in de openlucht. Tegelijkertijd heb ik een overzicht willen bieden van verschillende openlucht filmvertoningspraktijken in de geschiedenis en bovendien heb ik het fenomeen van Nederlandse openluchtvertoningen middels dit onderzoek in kaart willen brengen. Het analyseren van een vertoningspraktijk vanuit het idee van dispositief is gebaseerd op het door Frank Kessler voorgestelde pragmatische model, waarbij de situering van het publiek, de tekstinhoudelijke elementen en de technologische aspecten van een vertoningssituatie in onderlinge verhouding tot elkaar worden besproken.

Om de hedendaagse Nederlandse openluchtvertoningen op deze wijze te kunnen analyseren heb ik eerst een overzicht geboden van vijf historische fenomenen waarbij filmvertoningen in de buitenlucht plaatsvonden. Door in het bijzonder de aandacht te vestigen op de situering van het publiek heb ik een drietal bijzondere aspecten kunnen aanwijzen die kenmerkend zijn voor de verschillende, diachroon over de geschiedenis geplaatste openluchtvertoningen. Het eerste aspect is de spatiotemporele bepaling van de vertoningssituaties. De historische fenomenen kenmerken zich, behalve het vanzelfsprekende feit dat ze in de buitenlucht plaatsvinden, doordat ze in sommige gevallen onderdeel uitmaakten van de openbare ruimte. De tijdelijke beperking onder druk van het klimaat maakt het een seizoensgebonden fenomeen, dat uitsluitend in de zomermaanden plaatsvond en in sommige gevallen slechts incidenteel werden georganiseerd. Het tweede kenmerkende aspect heeft te maken met de toegankelijkheid van de vertoningen, wat betrekking heeft op het gegeven dat veel van deze historische openluchtvertoningen een open karakter hadden. Het derde aspect is de hoge mate van afleiding waar het publiek mee te maken had bij deze vertoningen. Zowel (sociale) interactie als de verschillende aanwezige attracties en faciliteiten leidden de toeschouwers af van de filmvertoning.

Deze kenmerkende aspecten zijn ook van toepassing op hedendaagse openluchtvertoningen en hebben de basis gevormd voor het analyseren hiervan. Daarbij heb ik, conform het pragmatische model voor het analyseren van een dispositief, ook de programmering en de technologische aspecten besproken. Deze analyse leverde vier kenmerken op die specifiek van toepassing zijn op het fenomeen van hedendaagse openluchtvertoningen in Nederland: openheid, tijdelijkheid, interactiviteit en beleving. Openheid kenmerkt zich door de gratis toegang en de plaatsing van de events in de publieke ruimte. Het tijdelijke karakter van de openluchtvertoningen heeft betrekking op het feit dat deze happenings altijd slechts van korte duur zijn en uitsluitend, net als de historische fenomenen, gedurende de zomermaanden plaatsvinden. Interactiviteit komt voort uit het gedrag van het publiek, dat zich bij openluchtvertoningen zowel fysiek als verbaal actiever gedraagt dan in de bioscoop. Het laatste kenmerk is overkoepelend en verwijst naar de beleving van de openluchtvertoningen, waarbij niet enkel de beleving van de film, maar van het event als geheel – gevormd door de drie voorgaande kenmerken – karakteriserend is voor het fenomeen.

Belangrijk hierbij is bovendien het onderscheid tussen de conventionele vertoningspraktijk van de bioscoop en de openluchtvertoningen. De aangewezen kenmerken zijn voornamelijk karakteriserend voor de manieren waarop openluchtvertoningen afwijken van de dominante vertoningspraktijk van 'binnenvertoningen'. Bovendien ligt in de bioscoop – die in dit onderzoek als opgebouwd uit verschillende lagen is voorgesteld – de nadruk op de kern, namelijk de filmzaal. Openluchtvertoningen kenmerken zich daarentegen vaak juist door het ontbreken van afscheidingen tussen de opstelling van film en publiek, aanwezige horeca en andere faciliteiten en de ruimtelijke context doordat ze vaak onderdeel uitmaken van de openbare ruimte. De beleving van het kijken van film onder deze afwijkende omstandigheden staat centraal bij het analyseren en karakteriseren van de Nederlandse openlucht filmvertoningen en dit fenomeen wordt om die reden als het dispositief van beleving getypeerd.

Om dit dispositief beter te kunnen begrijpen heb ik tot slot een culturele inbedding van het begrip 'beleving' gegeven. Het begrip 'beleving' wordt sinds de jaren '90 in toenemende mate gehanteerd bij het interpreteren van sociale en economische ontwikkelingen. Ook voor het inzichtelijk maken van bepaalde ontwikkelingen in de (visuele) cultuur biedt het begrip interessante perspectieven. Bijvoorbeeld de toegenomen interesse in festivals, aangeduid met de term 'festivalisering', houdt volgens verschillende auteurs verband met een behoefte van het publiek aan bijzondere belevingen. De spectaculaire, bijzondere context waarin bepaalde cultuuruitingen worden aangeboden wordt tegenwoordig minstens zo belangrijk gevonden als de inhoud. Voor film betekent dit onder andere dat de populariteit – en daarmee ook het aanbod –

van filmfestivals in de afgelopen jaren aanzienlijk is gegroeid. De context van een filmfestival – waar bovendien ook regelmatig openluchtvertoningen worden gehouden – weet bezoekers aan te trekken die bij een reguliere bioscoopvertoning van eenzelfde film waarschijnlijk niet waren bereikt.

De ontwikkelingen in de (visuele) cultuur waarbij de beleving boven de inhoud wordt gesteld, hangen samen met technologische ontwikkelingen die verantwoordelijk zijn voor de verplaatsing de filmische beleving. Filmkijken wordt door de komst van nieuwe (digitale) platformen een meer en meer persoonlijke en (inter-)individuele activiteit waarbij de filmische beleving zich verplaatst van een fysieke naar een virtuele realiteit. Door middel van toepassingen op internet wordt een alternatieve sociale context gecreëerd welke deels tegemoet komt aan een behoefte aan saamhorigheid en expressiviteit. Openluchtvertoningen kunnen in het licht van deze technologische ontwikkelingen ook geïnterpreteerd worden als een reactie op de behoefte aan saamhorigheid en expressiviteit; openluchtvertoningen worden immers ook gezien als middel om sociale cohesie te stimuleren. De nadruk die bij openluchtvertoningen gelegd wordt op de fysieke realiteit en het gegeven dat de beleving van het event voorop staat, kunnen worden geïnterpreteerd als een reactie op de individualisering van de filmische beleving, omdat directe sociale interactie een belangrijk aspect is bij de verschillende openluchtvertoningen.

Openlucht filmvertoningen in Nederland zijn events waarbij de nadruk niet uitsluitend op de vertoonde films ligt, maar eerder op het event als geheel. De beleving van deze events wordt gekenmerkt door de bijzondere karakteristieken die deze happenings onderscheiden van conventionele vertoningspraktijken. Hierdoor sluit het fenomeen van de openluchtvertoningen aan bij de trend van festivalisering. Bezoekers zijn niet nadrukkelijk geïnteresseerd in het zien van een specifieke film – nieuwe media hebben immers ook de toegang tot een uitgebreid aanbod aan films aanzienlijk vergroot – maar eerder in het zien van een film in een specifieke context.

Hoewel de kenmerken van openlucht filmvertoningen door de geschiedenis gelijkenissen met elkaar vertonen, is de culturele context waarbinnen de fenomenen geplaatst kunnen worden telkens verschillend. De openluchtvertoningen in Nederland zijn een relatief klein fenomeen met een beperkt bereik, maar verdient het wel om nader onderzocht te worden. Zoals ik heb willen laten zien in dit onderzoek is het een fenomeen dat geplaatst kan worden in een lange traditie van filmvertoningspraktijken in de openlucht en dat bovendien interessante inzichten biedt in hedendaagse culturele ontwikkelingen, zoals de groeiende interesse in (film)festivals. Hoewel lang niet alle openluchtvertoningen als (onderdeel van een) filmfestival zijn aan te merken, zou het in dit onderzoek voorgestelde dispositief wel een interessant perspectief kunnen bieden op het

functioneren van festivals en filmfestivals in het bijzonder. Ik hoop dat dit onderzoek anderen zal inspireren om verder onderzoek te doen naar verschillende bijzondere filmvertoningspraktijken en dat het in dit onderzoek voorgestelde dispositief van beleving zal kunnen helpen bij het begrijpen van hedendaagse en toekomstige culturele ontwikkelingen.

Literatuur

Allen, Robert C. "From Exhibition to Reception: Reflections on the Audience in Film History" *Screen* 31:4 (1990): 347-356.

--- "Reimagining the History of the Experience of Cinema in a Post-Moviegoing Age" In *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies* geredigeerd door Richard Maltby, Daniel Biltereyst en Philippe Meers (Oxford: Wiley-Blackwell, 2011): 41-57.

Andrews, Dudley. "Film and Society: Public Rituals and Private Space" (1986) In *Exhibition, The Film Reader* geredigeerd door Ina Rae Hark (Londen: Routledge, 2002): 161-172.

Armatage, Kay. "Screenings by Moonlight" *Film International* 34 (2008): 34-40.

Baudry, Jean-Louis. "The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema" 1976. In *Film Theory and Criticism. Introductory Readings* 4e ed. Geredigeerd door Gerald Mast, Marshall Cohen en Leo Braudy (New York: Oxford University Press, Inc. 1992): 690-707.

Benjamin, Walter. *Het kunstwerk in het tijdperk van technische reproduceerbaarheid*. Nijmegen, SUN, 1985.

Boersma, Maaïke. *(Film)festivalisering in Nederland* (Masterscriptie Kunstbeleid en –management, Universiteit Utrecht, 2011: [http://igitur-archive.library.uu.nl/student-theses/2011-1125-200855/\(Film\)festivalisering%20in%20Nederland%20-%20Masterscriptie%20Maaïke%20Boersma.pdf](http://igitur-archive.library.uu.nl/student-theses/2011-1125-200855/(Film)festivalisering%20in%20Nederland%20-%20Masterscriptie%20Maaïke%20Boersma.pdf), geraadpleegd op 27 november 2012)

Bordwell, David en Kristin Thompson. *Film History. An Introduction*. 3e ed. New York: McGraw Hill, 2010.

Bordwell, David, Janet Staiger en Kristin Thompson. *The Classical Hollywood Cinema*. New York, Columbia University Press, 1985.

Casetti, Francesco. "Filmic Experience" *Screen* 50:1 (2009): 56-66.

--- "Back to the Motherland: The Film Theatre in the Postmedia Age" *Screen* 51 (2011): 1-12.

Convents, Guido. *Van Kinetoscoop tot Café-ciné. De Eerste Jaren van de Film in België 1894-1908*. Leuven: Universitaire Pers Leuven, 2000.

Corbett, Kevin J. "The Big Picture: Theatrical Moviegoing, Digital Television, and Beyond the Substitution Effect" *Cinema Journal* 40:2 (2001): 17-34.

Crary, Jonathan. *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge: The MIT Press, 2000.

Deleuze, Gilles, en Félix Guattari. *Nomadology: The War Machine*. New York: Semiotext(e), 1986.

Eleftheriotis, Dimitris. *Popular Cinemas of Europe: Studies of Texts, Contexts and Frameworks*. New York: The Continuum International Publishing Group, 2001.

- Friedberg, Anne. "Spectatorial Flânerie" (1993) In *Exhibition, The Film Reader* geredigeerd door Ina Rae Hark (Londen: Routledge, 2002): 173-181.
- Goldsmith, Ben. "'The Comfort Lies in All the Things You Can Do': The Australian Drive-in—Cinema of Distraction" *Journal of Popular Culture* 33:1 (1999): 153-164.
- Gomery, Douglas. *Shared Pleasures: A History of Movie Presentation in the United States*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1992.
- Huhtamo, Erkki. "Messages on the Wall. An Archeology of Public Media Displays" In *Urban Screens Reader*, geredigeerd door Scott McQuire, Meredith Martin en Sabine Niederer (Amsterdam: Institute of Network Cultures 2009): 15-28.
- Ingersoll, Ernest. "Election Day in New York", *The Century Magazine* 53.1 (1896): 3-15.
- Johansson, Marjana, en Jerzy Kociatkiewicz. "City Festivals: Creativity and Control in Staged Urban Experiences" *European Urban and Regional Studies* 18 (2011): 392-405.
- Jongenelen, Sandra. "De Festivalisering van Nederland" *Boekman* 83 (2010): 6-12.
- Karalis, Vrasidas. *A History of Greek Cinema*. New York: The Continuum International Publishing Group, 2012.
- Kattenbelt, Chiel. "Theater en de ontmaskering van de werkelijkheid als encenering" In *Theater & Openbaarheid* geredigeerd door Chiel Kattenbelt, Patricia de Kort, Frank Mineur en Leo Swinkels (Amsterdam: Theater Instituut Nederland, 2006): 36-48.
- Kessler, Frank. *Het idee van vooruitgang in de mediageschiedschrijving*. Utrecht: Universiteit Utrecht, 2002.
- "The Cinema of Attractions as *Dispositif*" In *The Cinema of Attractions Reloaded* geredigeerd door Wanda Strauven (Amsterdam: Amsterdam University Press 2006): 57-69.
- *Notes on Dispositif* (2007) (Ongepubliceerd)
<http://www.hum.uu.nl/medewerkers/f.e.kessler/Dispositif%20Notes11-2007.pdf>
 geraadpleegd op 24 oktober 2012
- Klinger, Barbara. "Cinema's Shadow: Reconsidering Non-theatrical Exhibition" In *Going to the Movies: Hollywood and the Social Experience of Cinema* geredigeerd door Richard Maltby, Melvyn Stokes en Robert C. Allen (Exeter: University of Exeter Press, 2007): 273-290.
- Kruijver, Lex "Respons blikte terug op dertig jaar festivals: Grootste groei was tussen 1985 en 1995" *EVB Live* (2009): 55.
- Leeuwen, Marco van. "The Digital Void: e-NNUI and Experience" In *Essays on Boredom and Modernity* geredigeerd door Barbara Dalle Pezze en Carlo Salzani (Amsterdam: Rodopi, 2009): 177-201.
- Luther, Rodney. "Drive-in Theaters: Rags to Riches in Five Years" *Hollywood Quarterly* 5:4 (1951): 401-411.
- Marbus, Debbie. *Moving-Image Installations as Textually-Embedded Dispositifs* Utrecht: Universiteit Utrecht, 2008. (ongepubliceerd)

Mast, Gerald en Bruce F. Kavin. *A Short History of the Movies*. 6th ed. Boston: Allyn & Bacon, 1996.

McCarthy, Anna. *Ambient Television* (Durham: Duke University Press, 2001).

Nichols, Bill. "Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit" *Film Quarterly* 47:3 (1994): 16-30.

Parente, André, en Victa Carvalho. "Cinema as Dispositif: Between Cinema and Contemporary Art" *Cinémas: Journal of Film Studies* 19:1 (2008): 37-55.

Pine II, B. Joseph, en James H. Gilmore, *De Beleveniseconomie. Werk is theater en elke onderneming creëert zijn eigen podium*. 1999. Vertaald door Th.H.J. Tromp. Schoonhoven: Academic Service, 2000.

Rae Hark, Ina. "General Introduction" In *Exhibition, the Film Reader* geredigeerd door Ina Rae Hark (Londen: Routledge, 2002): 1-16.

Schulze, Gerhard. *Die Erlebnisgesellschaft: Kultursoziologie der Gegenwart*. Frankfurt/Main: Campus Verlag GmbH, 2005.

Segrave, Kerry. *Drive-in Theaters: A History from Their Inception in 1933*. Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers, 1992.

Shaviro, Steven. "What is the Post-Cinematic?" [2011] *The Pinocchio Theory* – 01-11-2012 <http://www.shaviro.com/Blog/?p=992>,

Shaviro, Steven. *Post-Cinematic Affect*. Hant: O-Books, 2010.

Sifaki, Eirini. "Global Strategies and Local Practices in Film Consumption" *Journal for Cultural Research* 7:3 (2003): 243-257.

Stringer, Julian. "Global Cities and the International Film Festival Economy" In *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context* geredigeerd door Mark Shiel en Tony Fitzmaurice (Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 2001): 134-144.

Sundbo, Jon. *The Exposure Society: Experience as a New Aspect of Social Status*, paper geschreven ter gelegenheid van de conferentie "Cultural Production and Experience Strategies, Design, and Everyday Life". Roskilde: Roskilde University, 2008. (http://rudar.ruc.dk/bitstream/1800/3977/1/The_Exposure_Society, geraadpleegd op 10 november 2012)

Swartz, Mark E. "An Overview of Cinema on the Fairgrounds" *Journal of Popular Film and Television* 15 (1987): 102-108.

Valck, Marijke de. *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.

--- "'Screening' the Future of Film Festivals? A Long Tale of Convergence and Digitization" *Film International* 6:4 (2008): 15-23.

Valck, Marijke de, en Malte Hagener. "Cinephilia in Transition" In *Mind the Screen. Media Concepts According to Thomas Elsaesser*, geredigeerd door Jaap Kooijman, Patricia Pisters en Wanda Strauven (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008): 19-31.

Valentine, Maggie. *The Show Starts on the Sidewalk: An Architectural History of the Movie Theatre, Starring S. Charles Lee*. New Haven: Yale University Press, 1994.

Verhoeff, Nanna. *Mobile Screens: The Visual Regime of Navigation*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012.

Willems-Braun, Bruce. "Situating Cultural Politics: Fringe Festivals and the Production of Spaces of Intersubjectivity" *Environment and Planning D: Society and Space* 12 (1994): 75-104.

Wong, Cindy H. *Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2011.

Overige bronnen

Motion Picture Association of America (MPAA), Theatrical Market Statistics 2011, <http://www.mpa.org/Resources/5bec4ac9-a95e-443b-987b-bff6fb5455a9.pdf> (geraadpleegd op: 22 november 2012)

Nederlandse Vereniging van Bioscoopexploitanten (NVB) / Nederlandse Vereniging van Filmdistributeurs (NVF), Jaarverslag 2011, http://www.nvbinfocentrum.nl/uploads/files/jaarverslag_nvbnvf_2012.pdf (geraadpleegd op 22 november 2012)

Nederlands Fonds voor de Podiumkunsten+, *Nederlands Fonds voor de Podiumkunsten+: adviezen en besluiten vierjarige subsidieregeling 2009-2012: festivals*. Den Haag: NFPK+, 2008.

"Over West'ival": <http://www.westival-amsterdam.com/about/> (geraadpleegd op: 4 november 2012)

Bijlage

Inventarisatie van Nederlandse openluchtvertoningen in 2012

Om een overzicht te kunnen bieden van de omvang van het fenomeen openlucht filmvertoningen in Nederland, heb ik een inventarisatie gemaakt van zo veel mogelijk openluchtvertoningen. Een aantal van deze vertoningen heb ik het afgelopen jaar bezocht. Daarnaast heb ik onderzoek gedaan naar welke andere openluchtvertoningen er bestaan, waarbij ik me deels heb gebaseerd op de agenda's van de bedrijven CosyMo's Solar Cinema (<http://www.solarcinema.nl/>) en de Openlucht Bioscoop (<http://www.olb.nl/nl/Frame.php>), aangezien deze bedrijven voor een belangrijk deel de facilitaire ondersteuning bieden aan openluchtvertoningen in Nederland. De lijst is opgebouwd in twee delen. In het eerste deel staan grotendeels de meerdaagse evenementen die een of meerdere bijzondere kenmerken hebben. Deze vertoningen licht ik uitgebreid toe: *naam van de openluchtvertoning/het evenement; data; locatie; programmering; bijzonderheden; website*. De rest van de lijst bestaat uit één- of tweedaagse vertoningen zonder veel bijzonderheden (als speciaal programma bij een café), of in het kader van een groter evenement (zoals introductieweken voor studenten). Van deze vertoningen noem ik enkel de naam, datum en locatie. Ik heb geprobeerd een zo volledig mogelijk overzicht te geven van het aantal (verschillende) filmvertoningen in de openlucht in Nederland anno 2012, de lijst zal echter niet compleet zijn, aangezien vertoningen soms op zeer kleine schaal plaatsvinden en hier dusdanig weinig publiciteit voor is dat het mij niet heeft kunnen bereiken.

Pluk de Nacht

22 augustus – 1 september 2012

Stenen Hoofd, Amsterdam

Stichting Pluk de Nacht

Teddy Bear (2012); Wrinkles (2011); Terri (2011); 5 Broken Cameras (2011); Sister (2012); Either Way (2011); Four Suns (2012); The Day He Arrives (2011); L'Ultimo Terrestre (2011); Elke hoofdfilm voorafgegaan door een korte film; twee avonden kortfilm programma; uitsluitend nog niet in Nederland vertoonde films

Diverse eet- en drinkgelegenheden; kunstprojecten en kunstinstallaties op het terrein; iedere avond aansluitend feest in een tent op het terrein

<http://www.plukdenacht.nl/>

Zienemaan en Sterren

31 augustus – 2 september 2012

Ebbingekwartier, Groningen

VERA (poppodium) als onderdeel van VERA Zienema (projectie: Openluchtbioscoop)
Sleep Tight (2011); King Curling (2011); Les Géants (2011)
Diverse eet- en drinkgelegenheden; kunstprojecten op het terrein; voor en na de film
een dj
<http://www.zienemaan.nl/info/>

Pleinbioscoop Rotterdam

15 augustus – 2 september

Museumpark, Rotterdam

Stichting De Loodsen

The Artist (2011); Shame (2011); Beginners (2010); The Hunger Games (2012); Jiro
Dreams of Sushi (2011); Submarine (2010); Medianeras (2011); Drive (2011);
Profession: Heartbreaker (2010); Let the Right One in (2008); Moonrise Kingdom
(2012); Play Time (1967); Les Géants (2011); Two Years at Sea (2011); Et Maintenant,
On Va Ou? (2011); Rundskop (2011); The Angels Share (2012); Men in Black 3 (2012);
2KM2 (2008)

Live muziek van Rotterdamse bands, eet- en drinkgelegenheden, entreeprijs €3,-

<http://www.pleinbioscooprotterdam.nl/>

Go Short Lentetour

3, 5, 10, 11, 12 mei 2012

Landgoed Huis Sevenaer, Zevenaer; Carolinapark, Dieren; Marktpllein, Geldermalsen;
Veerpoortstraat, Doesburg; Het amfitheater in Tuin de Lage Oorsprong, Oosterbeek
Go Short - International Short Film Festival Nijmegen, KCG (Gelders Kenniscentrum voor
kunst en cultuur) en de plaatselijke filmhuizen (projectie: CosyMo's Solar Cinema)

Zes korte films uit het officiële programma van Go Short

Horecagelegenheid aanwezig, interview met een van de makers

<http://www.lingefilm.nl/gslt2012/KCG%20Go%20Short%20Lente%20Tour%20folder.pdf>

Leids Film Festival Summer Special

5 – 7 juli 2012

Pieterskerkplein, Leiden

Leids Film Festival (projectie: Openluchtbioscoop)

Orfeo Negro (1959); Estômago (2007); Cidade de Deus (2002)

Thema is 'Braziliaanse cinema', caipirinha's te verkrijgen

<http://www.leidsfilmfestival.nl/nl/nieuws/2012/apr/26/lff-summer-special-2012/>

Openluchtbioscoop Park Presikhaaf

4, 11, 18, 25 augustus 2012

Park Presikhaaf, Arnhem

Portaal wooncorporatie

Gooische vrouwen (2011); The American (2010); Hugo (2011); Bienvenue chez le Ch'tis (2008)

Bezoekers worden geacht zelf consumpties en zitgelegenheid mee te brengen

http://arnhem.dichtbij.nl/berichten/20120724_viermaal_openlucht_bioscoop_in_park_presikhaaf

Drijf-In Piushaven

10, 17, 24, 31 augustus 2012

Piushaven, Tilburg

Projectbureau Piushaven, Brabants Kenniscentrum voor Kunst en Cultuur (projectie: CosyMo's Solar Cinema)

127 Hours (2010); Little Miss Sunshine (2006); Rabat (2011); The Darjeeling Limited (2007); elke avond als voorfilm een korte film van een Noord-Brabantse filmmaker

Bootjes inclusief picknickmand te huur, horecagelegenheid ter plaatse

<http://www.bkkc.nl/bkkc/projecten/debrabantsefilm/buitenfilm-drijf-in>

Buitenfilm Dutch Design Week

23 en 25 oktober 2012

Ketelhuisplein, Strijp—S, Eindhoven

Brabants Kenniscentrum voor Kunst en Cultuur, Dutch Design Week

Programma van 13 korte films op het snijvlak van architectuur, licht en design

Onderdeel van de Dutch Design Week in Eindhoven

<http://www.bkkc.nl/bkkc/projecten/debrabantsefilm/buitenfilm-@-ddw>

BKKC Buitenpodium!

27 mei en 28 juli

De Kienehoef in Sint Oedenrode en De Reebok in Oisterwijk

Brabants Kenniscentrum voor Kunst en Cultuur (projectie: CosyMo's Solar Cinema)

Programma van zes korte films van Noord-Brabantse makers

Vertoningen vinden plaats op campings/vakantieparken

<http://www.bkkc.nl/bkkc/projecten/debrabantsefilm>

Incubate: BKKC buitenfilm

14 en 15 september 2012

013 Poppodium, Tilburg

Incubate, Brabants Kenniscentrum voor Kunst en Cultuur (projectie: CosyMo's Solar Cinema)

Programma van 15 korte films van filmmakers uit de Noord-Brabant

Onderdeel van Incubate Festival

<http://incubate.org/2012/event/20>

Uitfeest Utrecht

2 september 2012

Stadhuisplein & Ledig Erf, Utrecht

Nederlands Film Festival (projectie: Openluchtbioscoop) en Latin American Film Festival (projectie: CosyMo's Solar Cinema)

Jackie (2012); Abrir Puertas y Ventanas (2011)

Onderdeel van het Uitfeest Utrecht

http://www.uitfeest.nl/uitfeest/do.php?a=show_visitor_static&p=home

Nederlands Film Festival Drive-In Bioscoop

27 september 2012

Parkeerterrein Holland Casino, Utrecht

Nederlands Film Festival

TAPED(2012)

Entreprijs €9,- p.p.

<http://www.filmfestival.nl/publiek/evenementen/holland-casino-drive-in-bioscoop-2012>

LAFF openlucht films

20 - 22 april 2012

Ledig Erf, Utrecht

Latin American Film Festival (projectie: CosyMo's Solar Cinema)

El Salvavidas (2011); A Ojos Cerrados (2010); Hit Me with Music (2011)

Onderdeel van Latin American Film Festival, met cocktailbar en feestje na afloop van de film

<http://www.laff.nl/programma/openluchtfilms/>

World Cinema Amsterdam Open Air

10, 11, 15 - 18 augustus 2012

Vondelpark Openluchttheater & Marie Heinekenplein, Amsterdam

World Cinema Amsterdam

Xingu (2012); Death for Sale (2011); O Palhaço (2011); Mía (2011)

Bij twee vertoningen is de maker aanwezig voor een Q&A, horecagelegenheid in de buurt en een dj voorafgaand aan de film

http://www.worldcinemaamsterdam.nl/index.php?option=com_content&view=article&id=908&Itemid=221&lang=nl

Cavia in de openlucht

28 juli, 4, 18, 25 augustus

Vier locaties in Amsterdam-West

Filmhuis Cavia

The Evil Death (1981); Leningrad Cowboys Go America (1989); Happy-Go-Lucky (2008); Rabat (2011)

-

http://www.facebook.com/filmhuiscavia/photos_stream

Ketelhuis Openluchtvoorstellingen

28 juli, 4, 11, 18, 25 augustus, 1 september

Bioscoop Het Ketelhuis Westergasfabriek

Bioscoop Het Ketelhuis Westergasfabriek

Drive (2011); Les Géants (2011); The Trip (2011); Winters Bone (2010); Mr. Nobody (2009)

-

<http://www.ketelhuis.nl/speciaal-programma/openluchtvoorstellingen/41>

West Beach Film Festival

Elke zaterdag en zondag tussen 31 augustus en 22 september

Sloterparkbad, Amsterdam

Gemeente Amsterdam – Stadsdeel Nieuw-West, Sloterparkbad, Nederlandse Film en

Televisie Academie (projectie: Outdoor Cinema)

Rabat (2011); Black Swan (2010); Kiss Me (2011); Psycho(1960); Midnight in Paris(2011); 14 Kilómetres(2007); The King's Speech(2010); Dolfje Weerwolfje(2011); Once Upon a Time in Anatolia(2011); Biutiful(2010); Pulp Fiction(1994); elke avond een korte film van studenten van de filmacademie of een aflevering van de serie *West Side Stories* (HUMAN, 2011) als voorfilm

http://www.nieuwwest.amsterdam.nl/vrije_tijd_en_sport/kunst_en_cultuur/artikelen/west-beach/#Programma

West'ival

13-16 september 2012

Mercatorplein, Amsterdam

Westival, Gemeente Amsterdam - Stadsdeel West (projectie: Openluchtbioscoop)

Rabat (2011); The Artist (2011); Intouchables (2011); Happy-Go-Lucky (2008); elke film wordt voorafgegaan door één of twee korte films

Voor de film is er elke avond live muziek, op zaterdagavond is er een afterparty in Café Zurich en op zondagmiddag is er een animatieworkshop

<http://www.westival-amsterdam.com/>

Exxon Mobil Openluchtbioscoop

2 juni 2012

Maasboulevard, Spijkenisse

Gemeente Spijkenisse (als onderdeel van het Vliegerfestival)

Onbekend programma, wel wordt er benadrukt dat het een familiefilm zal zijn

Opmaat naar het Vliegerfestival, horeca aanwezig, na de film zal er een demonstratie nachtvliegeren zijn

<http://www.spijkenisse.nl/web/Bewoners/Actueel/artikel/Openluchtbioscoop-en-Vliegerfestival-op-2-en-3-juni.htm>

Movies That Matter On Tour

Mei en juni 2012

Alkmaar, Amersfoort, Amsterdam, Arnhem, Delft, Den Bosch, Den Haag, Groningen, Hilversum, Leiden, Maastricht, Nijmegen, Utrecht, Rotterdam en Zwolle

Movies That Matter en meewerkende filmhuizen (projectie: CosyMo's Solar Cinema)

Justice for Sale (2011)

-

http://www.moviesthatmatter.nl/events/justice_for_sale

Blinq Openlucht Filmfestival Apeldoorn

17 – 25 augustus 2012

Park Berg & Bos, Apeldoorn

ACCRES Apeldoorn B.V.

The Rise of the Planet of the Apes (2011); The Avengers (2012); The Help (2011); Snow White and the Huntsman (2012); War Horse (2011); Intouchables (2011); The Dictator (2012); The Bourne Legacy (2012)

Verschillende horecagelegenheden aanwezig op het terrein, voor en na de film is er theater en muziek, entreprijs €7,- tot €9,50 p.p.

<http://www.openluchtfilmfestival.nl/>

Film in het Maïs

13, 20, 27 september en 4 oktober

Tenchum, regio De Zuidlanden, nabij Leeuwarden

Projectbureau De Zuidlanden, Regelpunt en Buro Klei (projectie: Openluchtbioscoop)

De Heineken Ontvoering (2011); Black Swan (2010); Walk the Line (2005); The Motorcycle Diaries (2004)

Drive-in vertoning, bediening van consumpties aan de auto, entreeprijs €5,- (auto) €2,- (fiets)

<http://www.dezuidlanden.nl/nieuws/film-in-het-mais>

Film in de Tuin

13, 20, 27 juli, 3, 10, 17, 24 augustus, 1, 7 september 2012

Tuin Dordrechts Museum, Dordrecht

Dordrechts Museum, Filmhuis The Movies (projectie: Openluchtbioscoop)

Drive (2011); A Separation (2011); The Artist (2011); Midnight in Paris (2011); The Descendants (2011); Intouchables (2011); Carnage (2011); 13 Tzameti (2005); Melancholia (2011)

Eet- en drinkgelegenheid aanwezig, verboden eigen consumpties mee te nemen

<http://www.dordrechtmuseum.nl/actueel/film-de-tuin>

Docu by Night

10 – 13, 17 – 20 juli 2012

Pakhuis de Zwijger, Amsterdam

Pakhuis de Zwijger, International Documentary Film Festival Amsterdam (projectie: Openluchtbioscoop)

The Ambassador (2011); Last Train Home (2009); Colony (2009); DeWolff (2011); 5 Broken Cameras (2011); Autumn Gold (2010); Raising Resistance (2011); Ballroom Dancer (2011)

-

<http://www.dezwijger.nl/page/53516/nl>

Horror Night

13 juli 2012

De Papiermolen, Groningen

De Blauwe Loper

14 juli 2012

Lloydplein, Amsterdam

De Karavaan

17 – 18 juli 2012

Julianapark, Hoorn

Drijf In Buitenbios

27 – 28 juli 2012

Quackstrand, Hellevoetsluis

Westfriese Waterweken

31 juli 2012

De Dijk, Enkhuizen

ProGay Openluchtbioscoop

1 – 2 augustus 2012

Nieuwmarkt, Amsterdam

Drijf In voor Pampus

2 – 4 augustus 2012

Forteiland Pampus, Pampus

Tolhuistuin Outdoor Cinema

9, 16, 23, 30 augustus 2012

Tolhuistuin, Amsterdam

Filmfestival Maassluis

17 -18 augustus 2012

Theater Schuurkerk, Maassluis

Pleek Outdoor Cinema

19 augustus 2012

Pleek, NDSM-Werf, Amsterdam

Humanity House Bios in de Buitenlucht

23 augustus 2012

Humanity House, Den Haag

Buitenbios Hal 25

24 – 25 augustus 2012

Hal 25, Alkmaar

Blijburg Openlucht Bioscoop

29 augustus en 5 september 2012

Blijburg, Amsterdam

Waarland Openluchtbioscoop

1 september 2012

Waarland

Bollywood at the Park

14 – 15 september 2012

Oosterpark, Amsterdam

Erasmus Cultuur

25 september 2012

Erasmus Universiteit, Rotterdam

Buurtendag

22 september 2012

Marktpllein, Uithoorn

24 Uur Cultuur

15-16 september 2012

Museumpark, Rotterdam

Openluchtfilm Cabrio

14 september 2012

Cabrio, Soest

Bies!

8 september 2012

Biesbosch, Dordrecht

Drive-In Bioscoop Middenwaard

7 september 2012

Parkeergarage Zuidtangent, Heerhugowaard

Bussum Cultureel

7 september 2012

Tuin Tindal Villa, Bussum

Stadsfestival Zwolle

7 september 2012

Potgieterssingel, Zwolle

Filmhuis Emmen Openluchtfilm

6 september 2012

Café de Brasserie, Emmen

Studium Generale

5 september 2012

Zwarte Doos, Eindhoven

VU Campus Open Air

3 september 2012

Vrije Universiteit, Amsterdam

De Nacht van het Witte Doek

24 – 26 augustus 2012

De Markt, Deurne

Krententuin

24 – 25 augustus 2012

Hoorn

INKOM

24 augustus 2012

Mgr. Nolensplein, Maastricht

Introductiedagen Wageningen

19 augustus 2012

Torckpark, Wageningen

KEI-Week

16 augustus 2012

Vismarkt, Groningen

Zwolle Grimmstad

7 juli 2012

Meerminneplein, Zwolle

IJburg Film & Foto Festival

25, 26 mei & 2 juni 2012

Van Goghpark, Amsterdam