

# ~~Poen~~ / Plezier / Prestige

Een kwalitatief onderzoek naar de productiecultuur van de professionele korte fictiefilm

Mirte Brethouwer (3938875)

Film- en Televisiewetenschap  
Faculteit der Geesteswetenschappen  
Universiteit Utrecht  
Begeleider: Prof. Dr. Sonja de Leeuw  
Tweede lezer: Dr. Clara Pafort-Overduin

*Mijn dank gaat uit naar alle respondenten die me hebben geholpen, en aan Prof. Dr. Sonja de Leeuw voor haar deskundige begeleiding.*

# Samenvatting

Met als vertrekpunt de theorie van productiestudies van de auteurs Vicki Mayer en John Caldwell, wordt door middel van een kwalitatief survey onderzocht welke overwegingen van actoren in de productiecultuur van de korte film leiden tot financiële en culturele investeringen in de Nederlandse korte fictiefilm.

Er zijn verschillende redenen om te investeren in een korte film. Voor crewleden is de korte film belangrijk omdat er nieuwe contacten worden opgedaan en oude contacten worden onderhouden. De set heeft een netwerkfunctie waarmee via-via filmklussen binnen worden gehaald. Voor beginnende regisseurs en producenten is de korte film belangrijk als visitekaart, om naam te maken in de industrie. Voor beginnende en voor gearriveerde regisseurs is de korte film een manier om te experimenteren: hetzij in teamsamenstellingen, hetzij in stijl of techniek. Omdat de korte film weinig commerciële belangen heeft, en er niet een zo groot mogelijk publiek aangesproken hoeft te worden, hoeven er geen compromissen aan de film gemaakt te worden. Zo heeft de korte film de betekenis van de auteursfilm.

In korte films wordt op die manier de identiteit van de makers geuit, en de definitie van het medium film bediscussieerd door te experimenteren. De korte film is meer bedoeld voor actoren in de industrie, die voor werk of financiering kunnen zorgen, dan dat het voor het publiek is bedoeld. Hoewel elke film natuurlijk wordt gemaakt om gezien te worden, weegt bij de korte film het maakproces als reden zwaarder om financieel of cultureel te investeren.

# Inhoud

Samenvatting	3
Inleiding	5
1. Productiestudies als framework	10
2. Een kwalitatieve survey met behulp van een zoeklichttheorie	16
2.1 Verantwoording topiclijst	20
3. Poen	23
3.1 Een korte film realiseren via het Filmfonds	24
3.2 Een korte film realiseren via Kort!	25
3.3 Een korte film realiseren zonder de grote fondsen	27
4. Plezier	30
4.1 Het nuttige...	31
4.1.1 Om werkrelaties op te doen, op te bouwen en te onderhouden	31
4.1.2 Mits er verbondenheid is	32
4.1.3 Geld maakt niet gelukkig	33
4.2 ...met het aangename verenigen	34
4.2.1 Samenwerking	34
4.2.2 Voorwaarde voor plezier: Vrijblijvendheid	36
4.3 'Omdat we cinefiel zijn'	38
4.3.1 De gezamenlijke identiteit	38
4.3.2 De definitie van de 'ander'	38
5. Prestige	41
5.1 Opstapje maar geen tussenstation	41
5.2 Medium maar geen doel	43
Conclusie	45
Reflectie	47
Literatuur	49
Lijst met afbeeldingen	52
Bijlagen	53
Biografieën van de respondenten	53
Topiclijst	55
Lijst met professionele korte fictiefilms uit de periode 2009-2014	57
Cd met transcripten	62

# Inleiding

---

*'Poen, Plezier en Prestige, en je mag er twee kiezen. Naarmate je meer ervaring hebt, krijg je steeds meer klussen met alle drie.'*

Korte films komen in alle soorten en maten: het kan een animatie, documentaire, fictiefilm, experimentele film, reclame of een videoclip zijn.<sup>1</sup> In het boek *Writing Short Films* van Linda J. Cowgill (2005) worden kort de verschillen tussen de lange en korte film behandeld. Zij noemt onder meer het verschil in de opbouw van de plot, en het feit dat vaak in groter detail een enkel conflict wordt getoond in plaats van meerdere conflicten. Het is in korte films volgens Cowgill ook veel beter mogelijk een personage te nemen dat geen sympathie oproept, als het maar wel iets intrigerends heeft. Dat komt doordat het publiek maar een korte tijd hoeft te investeren in het personage en het makkelijker accepteert dat het personage niet sympathiek is. Bij een langere film zouden kijkers zich gaan ergeren of vervelen bij gebrek aan inleving, en uiteindelijk afhaken.<sup>2</sup>

De enige overeenkomst in de grote verscheidenheid van korte films, is de lengte, die 'kort' is. De meningen verschillen over hoe lang 'kort' precies is. Het Filmfonds heeft in het Algemeen Reglement als definitie bij de korte film staan: *'Een filmproductie met de vertoningduur tot 60 minuten.'*<sup>3</sup> Een film van een uur is echter eerder een televisiefilm dan een korte film. Hoewel de lijn tussen televisiefilm en een



Afbeelding 1: Logo van het korte film festival Go Short.

'langere' korte film vaag is, moet er ergens een grens getrokken worden ter definitie. Het enige internationale korte filmfestival in Nederland, Go Short!, hanteert net als de Academy de richtlijn van 40 minuten. Ik zal deze lengtedefinitie ook hanteren.

Ik richt me specifiek op de korte fictiefilm, omdat die afgezien van de lengte, veel lijkt op een lange fictiefilm. Lange fictiefilms, zoals blockbusterfilms, Nederlandstalige films, of arthouse films, zijn niet meer weg te denken uit het alledaagse leven, zo populair en vanzelfsprekend zijn ze. Een korte film leunt vaak op dezelfde filmtaal als een lange film; voor mise-en-scène, cinematografie, montage en geluid worden vaak de conventies gebruikt die we van Hollywoodfilms gewend zijn, en anders wordt wel gebruik gemaakt van een meer Europese art house-filmtaal.<sup>4</sup> Toch geldt die vanzelfsprekende populariteit niet voor de korte film. Er is maar een beperkte markt

---

<sup>1</sup> Zie bijvoorbeeld de veelzijdige programmering van het korte film festival van Nederland: 'Go Short', accessed 21-04-2014, <http://2014.goshort.nl/nl/>

<sup>2</sup> Cowgill 2005, pp. 10-11

<sup>3</sup> Algemeen Reglement van de Stichting Nederlands Fonds voor de Film, 1 januari 2013

<sup>4</sup> Cowgill 2005, pp. 10-11

voor korte films, ze worden voornamelijk vertoond op filmfestivals. Er wordt ook geen geld mee verdiend, ze kosten vaker juist geld, maar toch worden ze gemaakt.

Volgens de praktische boeken die een handleiding bieden voor het maken van korte films, is het niet alleen goed ter oefening: het is ook een wijze om je talent te etaleren, bij wijze van visitekaartje of portfolio.<sup>5</sup> De Amerikaanse auteurs van de boeken *Producing en Directing the Short Film & Video* (Irving and Rea 2006), en *The Complete Guide to Writing, Producing, and Directing a Low-Budget Short Film* (Scott 2011) zeggen erbij dat de markt voor korte films 'bloedarm'<sup>6</sup> is, en dat de investering zich niet terug zal betalen.<sup>7</sup>



Afbeelding 2: MAKING A SCENE: 'This year's best big-screen performers in 11 original (very) short films.' New York Times 2013.

Irving, Rea en Scott tonen aan dat het maken van korte films als oefening wordt gezien, maar toch maken niet alleen beginners korte films; ook professionals maken shorts. Het ultieme voorbeeld van een professional die terug naar kort is gegaan, is Janusz Kaminski. Kaminski is beroemd door zijn werk als cinematograaf van o.a. SCHINDLER'S LIST en SAVING PRIVATE RYAN. Hij maakte in 2013 met een klein budget voor de New York Times een serie korte films, getiteld MAKING A SCENE.<sup>8</sup> Aan deze producties werkten grote namen mee, zoals Oprah Winfrey en Cate Blanchett.

In Nederland worden ook professionele korte films gemaakt. De meest bekende komen van een jaarlijks project van de NTR, het Filmfonds, het Stimuleringsfonds en het CoBo fonds, namelijk KORT! waarbij 10 korte fictiefilms worden geproduceerd door jonge en ook ervaren filmmakers. Alleen ervaren producenten mogen een scenario indienen, en alleen regisseurs met minstens één titel op hun naam worden geselecteerd.<sup>9</sup> Dit spreekt het beeld van het 'oefenmedium' tegen. De NTR lijkt geïnteresseerd te zijn in de korte film als volwaardig medium.

Er zijn al veel boeken geschreven over *hoe* korte films gemaakt moeten worden, maar nog niet over *waarom* ze gemaakt worden. Het is duidelijk dat er persoonlijke redenen zijn, bijvoorbeeld dat de schrijver zijn persoonlijke ervaringen wil

<sup>5</sup> Scott 2011, p. 213 en Irving and Rea, 2006, p. xix

<sup>6</sup> Irving and Rea 2006, p. xix

<sup>7</sup> Scott 2011, p. 213

<sup>8</sup> MAKING A SCENE, directed by Janusz Kaminski, 2013, *The New York Times*, accessed 11-12-2013, <http://www.nytimes.com/video/making-a-scene/>

<sup>9</sup> Het Filmfonds, "Oproep KORT! 2014", accessed 21-01-2014, <http://www.filmfonds.nl/nieuws/artikel/oproep-kort-2014>

delen en dat de beste vertelvorm een korte film is. Een kunstenaar 'maakt nou eenmaal kunst', zullen sommige mensen zeggen. Dat verklaart echter niet waarom er geld en tijd (tijd is geld!) in wordt gestoken door derden, namelijk een productiebedrijf, een fonds, een distributeur, en niet te vergeten de werknemers (cameramensen, licht- en geluidstechnici etc.). Soms werkt de crew zelfs pro Deo. Denk bijvoorbeeld aan het 48-Hour Film Project, een wedstrijd waarbij er binnen 2 dagen een korte film geschreven en gemaakt moet worden. Alle teamleden moeten vrijwilliger zijn.<sup>10</sup>

Dat mensen hiertoe bereid zijn, maakt de korte film een bijzonder medium. De korte film is misschien niet bepalend in de industrie, maar wel degelijk deel ervan. Het onderwerp van de korte film is relevant omdat, zoals Douglas Kellner zegt, het essentieel is de media-industrie te begrijpen. Want alleen dan kunnen we ook onze omgeving begrijpen en deze veranderen. De industrie reproduceert namelijk de maatschappij en houdt die tegelijk in stand. Het is een economische kracht, die het kapitalisme in stand houdt.<sup>11</sup> Naar de Nederlandse filmindustrie zijn al onderzoeken gedaan. Mijn onderzoek kijkt naar een bijzonder aspect van de industrie, wat tot een beter begrip van de gehele industrie zal leiden.

Eileen Elsey en Andrew Kelly, beiden van het Encounters Film Festival voor korte films in Bristol en gelieerd aan een universiteit, zeggen in hun boek *In Short*, dat de korte film een uitstekende kans biedt om een creatief proces van concept tot resultaat te bestuderen.<sup>12</sup> Het is bij een korte film makkelijk het gehele productieproces overzichtelijk te krijgen.

Kellner vertrekt vanuit de ideeën van de Frankfurt School, een groep socialisten en filosofen die samen kwamen in 1930. De wetenschappers discussieerden in de lijn van het marxisme. Belangrijke leden van deze stroming waren Max Horkheimer en Theodor Adorno, en Walter Benjamin droeg ook bij met artikelen. De 'Frankfurter Schule' stelt dat om een specifieke vorm van mediacultuur te begrijpen, men eerst moet begrijpen hoe die is geproduceerd en gedistribueerd en hoe die staat in verhouding met de dominante sociale structuur.<sup>13</sup> Dus als we de korte film als medium willen begrijpen, moeten we het productie- en distributieproces onderzoeken. Ik richt me op het productieproces, in de hoop dat in vervolgonderzoek het distributieproces aan bod komt. Ik denk namelijk dat in het productieproces het meest wordt geïnvesteerd, en hier zullen waarschijnlijk ook de antwoorden liggen waarom er wordt geïnvesteerd.

In THE MAKING OF 'MAKING A SCENE' zegt Kaminski: *'Going back to little things is always very rewarding for me because [...] [it] really reminds me why I want to be a*

---

<sup>10</sup> The 48 Hour Film Project, "48HFP Officiële Regels", accessed 06-01-2014, <http://www.48hourfilm.com/nl/filmmakers/rules-filmmaking.php>

<sup>11</sup> Kellner 2009, p. 2

<sup>12</sup> Elsey and Kelly 2002, p. 2

<sup>13</sup> Kellner 2009, p. 6

*filmmaker*.<sup>14</sup> In een korte film gaat hij terug naar de details, die hij in grotere producties blijkbaar uitbesteedt. Hij ziet het maken van een korte film als iets dat intrinsiek anders is dan het maken van een lange film. Het geeft hem meer voldoening, het herinnert hem eraan hoe leuk zijn beroep eigenlijk is. Blijkbaar heeft hij dat bij zijn gewone filmwerk niet.

Er is kennelijk een verschil tussen de productie(cultuur) van commercieel filmwerk en van korte films, waardoor de makers toch willen investeren in de oneconomische korte film. Ik wil gaan onderzoeken welke culturele status de korte film heeft voor zijn makers, waardoor het die status heeft, en of dat verklaart waarom erin wordt geïnvesteerd. Om daar achter te komen, stel ik mij in deze scriptie de onderzoeksvraag:

*Welke overwegingen van actoren in de productiecultuur van korte films leiden tot culturele en financiële investeringen in de Nederlandse professionele korte fictiefilm?*

Door middel van de volgende deelvragen onderzoek ik de aspecten die bepalen hoe de productiecultuur van de korte film in elkaar steekt, en onderzoek ik de aspecten die invloed kunnen hebben op het besluit in de korte film te investeren:

- *Hoeveel en waarom wordt er financieel geïnvesteerd in de Nederlandse professionele korte fictiefilm?*
- *Welke culturele betekenis geven de actoren in de productiecultuur van de Nederlandse professionele korte fictiefilm aan hun professie?*
- *Hoe liggen de veronderstelde machtsverhoudingen in de productiecultuur van de korte film?*
- *Welke culturele betekenis geven de actoren in de productiecultuur van korte films aan het medium korte film?*

De titel van deze scriptie geeft al iets weg van de inhoud. Het is een uitspraak van een respondent, die stelde dat 'de drie P's' vaak niet in balans zijn. Als een project veel plezier oplevert, maakt het geld en aanzien niet uit, en vice versa. De drie staan met elkaar in verband, en naarmate een maker meer ervaren is, en naamsbekendheid heeft, zullen er steeds meer prestigieuze projecten zijn waar goed wordt betaald en wat ook plezier oplevert. De drie eenheden heb ik gekoppeld aan de resultaten, de financiële kant behandel ik in hoofdstuk 3: 'Poen', de betekenis van het werk en de veronderstelde machtsrelaties in hoofdstuk 4: 'Plezier'. De culturele betekenis van het medium in hoofdstuk 5: 'Prestige'.

In het eerste hoofdstuk zal ik uiteenzetten welke theorieën kunnen helpen een antwoord te bieden op de vragen en welke onderzoeken er in Nederland al zijn gedaan in het veld van productiestudies en korte films. In het tweede hoofdstuk zet ik uiteen hoe ik deze theorieën zal gebruiken om een primair bronnenonderzoek uit te

---

<sup>14</sup> THE MAKING OF 'MAKING A SCENE', directed by Catherine Sprangler, 2013, *New York Times*, accessed 27-11-2013 <http://www.nytimes.com/video/magazine/100000002564385/the-making-of-making-a-scene.html>



voeren, en de methode uiteenzetten. De literatuur vormt een kader voor de beantwoording van de deelvragen, die ik in de hoofdstukken erna zal beantwoorden. In de conclusie zet ik uiteen welke aspecten van de productiecultuur van de korte film aanleiding geven tot investering in het medium.

# 1. Productiestudies als framework

---

*'Kort is hét medium bij uitstek van jonge filmmakers aan het begin van hun carrière.'* - Go Short!, Nijmegen.<sup>15</sup>

*'Short film is still the prime source of innovation for the art of film'* - Kurtzfilmtage, Oberhausen.<sup>16</sup>

*'[de korte film] is een demonstratie van het kunnen van nieuw talent en vaak een voorbereiding op het grotere werk.'* - Kortfilmfestival Leuven.<sup>17</sup>

Zelfs door de mensen die de korte film een warm hart toedragen, wordt de korte film gezien als opstapje, als een medium dat in dienst staat van een ander medium, de lange film. Noel McLaughlin stelt in een artikel in *Cineaste* (2001) ook dat de korte film een betekenisvolle rol speelt als training, culturele oefening en experiment in welke filmcultuur dan ook. Hij stelt paradoxaal genoeg ook dat de korte film niet moet worden gezien als een medium dat in dienst van de lange film staat.<sup>18</sup> De korte film is volgens hem een belangrijk deel van een filmcultuur, en dat het ruimte biedt voor oefening en experiment doet niets af aan zijn eigenheid.

De korte film staat bekend als medium dat vernieuwing brengt voor langere films, zoals ook het korte filmfestival in Oberhausen stelt. Dat komt doordat er ruimte is om te experimenteren. Die ruimte is er, omdat er niet veel mensen naar kijken, en er ook geen geld mee verdiend zal worden. Cowgill verklaart dit in haar boek *Writing Short Films: 'Released from concerns with commercial success, they [korte films] were free to follow their plots to their strongest conclusions.'*<sup>19</sup> De korte film kan extremen opzoeken omdat het er niet toe doet of het publiek die extremen wel zal accepteren. De investering is niet gedaan om winst te maken, en dus is er geen risico de winst mis te lopen bij een mislukt experiment.

De rol van vernieuwer die aan de korte film wordt toegeschreven kan als bestaansreden worden gezien, ware het niet dat we in een kapitalistische maatschappij leven. Door de distributie waarin korte films steeds minder werden verspreid, stelt McLaughlin, raakte men gewend aan het format van de lange film. Men raakte *'uneasy in*

---

<sup>15</sup> Go Short! Jaarverslag 2012-2013

<sup>16</sup> "Kurtzfilmtage Oberhausen," accessed 07-01-2014, <http://www.kurzfilmtage.de/nc/en/60th-international-short-film-festival-oberhausen-01-06052014.html>

<sup>17</sup> Catalogus Kortfilmfestival Leuven 2010

<sup>18</sup> McLaughlin 2001, pp. 62-63

<sup>19</sup> Cowgill 2005, p. 11

*the presence of the short film, both in the cinema and on television*'.<sup>20</sup> Douglas Kellner legt in zijn tekst 'Media Industries and Media/Cultural Studies: An Articulation' uit waardoor dat komt: winstgerichte bedrijven hebben de media op een bepaalde manier gevormd, opdat ze meer winstgevend zijn. Hij stelt dat er codes en conventies zijn in de media-industrie, waarin het format van het medium de vorm van de mediaboodschap bepaalt. Hij geeft als voorbeeld dat de populairste liedjes van drie tot vijf minuten, een lengte die goed in het radioslot past, waardoor ze het meest worden gedraaid en dus populair worden.<sup>21</sup> In de kapitalistische economie, waarin ook de filmindustrie producten voortbrengt die winst moeten opleveren, zeker in de VS, is in distributie en productie op een gelijke manier voorrang gegeven aan de lange film. In de regels van het kapitalisme is het voortbestaan van de korte film dus een anomalie.

De verklaring voor het feit dat korte films geproduceerd worden door professionals ondanks dat ze oneconomisch zijn, zoek ik in de productiecultuur. Die onderzoek ik met het kader van productiestudies. Dat is een onderzoeksveld waarin met een cultuurwetenschappelijke benadering wordt onderzocht hoe makers van media cultuur creëren. Het boek *Production Studies: cultural studies of media industries* van Vicki Mayer, Miranda J. Banks en John Caldwell (2009) is een bundeling van essays in het veld van productiestudies waar ik zeer dankbaar gebruik van heb gemaakt. Productiestudies ziet de industrie als een cultuur, waarin machtsverhoudingen een grote rol spelen. Productiestudies onderzoekt hoe die cultuur in elkaar steekt. Ze beschouwen niet alleen de regisseurs en producers als culturele actoren, ook de anonieme arbeiders van de filmwereld verkrijgen hun identiteit aan de hand van hun carrière in de industrie en reproduceren die in de media.<sup>22</sup>

Een veel geciteerde huidige wetenschapper in dit gebied is Vicki Mayer. In haar hoofdstuk 'Bringing the Social Back in: Studies of Production Cultures and Social Theory' toont ze aan door de bestudering van de medewerkers die castings houden, dat de oude theorie van Karl Marx over vervreemding nog steeds toepasbaar is op medewerkers in de filmindustrie in het algemeen.<sup>23</sup> In de tijd van opkomende industrialisering stelde Karl Marx al de algemene gedachte dat hoe groter een productie, hoe meer de arbeiders eronder lijden. Door de verdeling van de arbeid, waarbij een persoon alleen een deel van een product maakt, raakt de arbeider vervreemd van de waarde van de producten die hij maakt. Het product is een veelvoud waard van de kosten van de arbeid die erin gestopt wordt, en de arbeiders hebben geen controle over de distributie van hun product. Arbeidskrachten zijn inwisselbaar en weinig waard.<sup>24</sup>

In Hollywood vindt volgens Mayer ook een dergelijke gespreide arbeid plaats. Ze stelt vast dat crewleden van filmproducties in Hollywood genoeg nemen met vervreemding, omdat ze zichzelf verwezenlijken in samenwerking. In

---

<sup>20</sup> McLaughlin 2001, pp. 62-63

<sup>21</sup> Kellner 2009, pp. 24- 25

<sup>22</sup> Mayer, Banks and Caldwell 2009, p. 2

<sup>23</sup> Mayer 2009, pp. 15-24

<sup>24</sup> Mayer 2009, p. 16

samenwerking met andere arbeiders ontwikkelen ze hun talenten. Deze samenwerking ervaren de arbeiders als vrijheid, terwijl ze nog steeds vervreemd zijn van het eindproduct. Juist door deze samenwerking accepteren ze de uitbuiting en vervreemding. Mayer stelt in haar artikel dat kapitalisme minder scherpe randjes zou hebben als er meer werd samengewerkt.<sup>25</sup>

Voor hooggeplaatste arbeiders (producenten en regisseurs) is zowel geld als creatief eigendom belangrijk. Zij kiezen er juist voor niet samen te werken, en een partner af te wijzen terwijl die iets toe kan voegen aan het product. Daardoor hebben ze minder vrijheid maar meer macht, zodat ze het denkbeeldige creatieve eigenaarschap kunnen claimen van het product en zo meer succes krijgen in de industrie.<sup>26</sup>

Mayer heeft het natuurlijk in haar artikel over de grote Amerikaanse filmindustrie, die zeer veel verschilt van de industrie van korte films. Dit geldt zeker voor Nederlandse korte films, waar de industrie voor grotere films al betrekkelijk minuscuul is in vergelijking met Hollywood. De Nederlandse filmindustrie haalt het zowel in schaalgrote van productie als van distributie niet bij de Amerikaanse, en is minder machtig op economisch of politiek niveau. Toch is de theorie van Mayer nuttig, omdat het een handvat geeft om de Nederlandse productiecultuur te bestuderen. Mayers bevindingen over de arbeiderspsyche van filmmedewerkers zijn mogelijk ook toepasbaar in hoofdstukken 4 en 5, waarin ik de betekenissen die de medewerkers aan het werk en het medium geven behandel.

John Caldwell onderzoekt in zijn boek *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice on Film and Television* (2008) hoe filmmakers zichzelf analyseren en op zichzelf reflecteren in wat hij noemt 'deep texts':<sup>27</sup> Ze uiten hun professionele identiteit door na te denken over wat film is, hoe het werkt en andere vragen die traditioneel onder mediastudies vallen. Ze veranderen steeds hun definitie van zichzelf en hun werk door hun identiteit te delen en die van anderen tot zich te nemen. Deze 'discussie' van de professionele identiteit gebeurt volgens Caldwell in '*the tools, machines, artifacts, iconographies, working methods, professional rituals and narratives that practitioners circulate and enact in film/video trade subcultures.*'<sup>28</sup> Deze culturele uitingen vat hij samen als artefacten en rituelen, welke onder te verdelen zijn in drie categoriën 'deep texts': fully embedded, semi-embedded en publicly disclosed.<sup>29</sup> Met andere woorden, de discussie van de professionele identiteit van filmmakers in objecten en gedragingen op drie verschillende niveaus zijn culturele teksten die te analyseren zijn.

De geheel ingebedde teksten en rituelen zijn afgesloten voor het publiek, en dienen om informatie tussen mensen, binnen groepen over te brengen, en zo

---

<sup>25</sup> Mayer 2009, pp. 15-24

<sup>26</sup> Mayer 2009, p. 17

<sup>27</sup> Caldwell 2008, p. 4

<sup>28</sup> Caldwell 2009, p. 201

<sup>29</sup> Caldwell 2009, p. 202

(professionele) groepen te vormen of te behouden. Voorbeelden zijn pitchsessies, workshops, of gedragingen op de set. Half openbare teksten zijn communicaties tussen professionele groepen. Bijvoorbeeld perskits, stages of handelsbeurzen. Openbare teksten zijn bedoeld voor het publiek, met het doel meer mensen te bereiken. Het zijn ook wel metateksten, die 'werken' omdat het publiek het gevoel krijgt een exclusief kijkje achter de schermen of 'in het hoofd' van makers. Voorbeelden zijn making of's, de bonus features op DVD's, of websites.<sup>30</sup>

Caldwell gebruikt deze artefacten en rituelen als instrument om de productiecultuur te analyseren. Hij combineert de studie van artefacten met observaties, interviews en economische/industriële analyse.<sup>31</sup> Hij ziet de industrie als een economische en sociologische activiteit. De werkwereld van de Amerikaanse filmindustrie is verdeeld in deelgroepen van professionals, gebaseerd op beroepen, die hun eigen identiteit hebben en zich afzetten tegen aangrenzende deelgroepen. Elke groep heeft zijn eigen rituele communicatiewijzen, die zich uiten in de deep texts: reflexieve uitspraken van arbeiders, de artefacten van hun vak en hun vakrituelen. Die vormen samen een cultureel zelfportret. Caldwell wil ontdekken hoe in deze zelfreflectie de opkomende economische en sociale orde in Hollywood te lezen valt. Hij stelt dat om de grote overkoepelende economische en sociale krachten te begrijpen, er bij de culturele uitingen van de arbeiders aan de bodem van de hiërarchie begonnen moet worden met onderzoeken.<sup>32</sup> Het onderzoek van Caldwell is goed bruikbaar als voorbeeld om op gelijke wijze ook de Nederlandse productiecultuur te onderzoeken.

De theorieën uit productiestudies hebben me tot de stelling gebracht dat de korte film waarschijnlijk een prettiger productiecultuur heeft dan grote commerciële producties, omdat er meer verbondenheid is met het product dan het geval is met het product van een grootschalig project. Doordat de korte film met kleinere crews wordt gemaakt, vermoed ik dat de hiërarchie minder strak is, en de lagere 'rangen' meer inspraak hebben, meer samenwerken en meerdere taken op zich nemen, en daardoor meer een gevoel van creatieve vrijheid hebben. Met minder crewleden is er immers meer verantwoordelijkheid per persoon en is de afstand tot de regisseur of producent minder ver; de machtsverhoudingen liggen anders.

Er moet nader onderzocht worden of deze gedachte klopt, waarna deze verder uiteen gezet kan worden. Er zijn namelijk geen bronnen die dit hebben onderzocht in de Nederlandse productiecultuur van films. Er is wel het boek *Beroep: Regisseur. Het verkrijgen van continuïteit in een artistiek beroep* van Dorothee Verdaasdonk uit 1990.<sup>33</sup> Dit boek verhandelt over de sociaaleconomische positie van filmregisseurs, en de moeilijkheden die ze tegenkomen in het behouden van continuïteit

---

<sup>30</sup> Caldwell 2009, pp. 202-209

<sup>31</sup> Caldwell 2008, p. 4

<sup>32</sup> Caldwell 2009, p. 209

<sup>33</sup> Dorothee Verdaasdonk, *Beroep: Regisseur. Het verkrijgen van continuïteit in een artistiek beroep*, Zeist: Kerckebosch, 1990

in hun carrière. Dit boek heeft zeker wel elementen van productiestudies, maar in de afgelopen twee decennia is er veel veranderd waardoor het boek niet bruikbaar is voor dit onderzoek. Vrij recentelijk is er nog een boek uitgegeven met interviews met beginnende regisseurs, over het productieproces van films: *De nieuwe regisseur*.<sup>34</sup> Dit boek heeft helaas geen wetenschappelijke inslag en houdt het bij interviews. Ook over het productieproces is het boek van Carolien Croon en Stienette Bosklopper: *De producent, Handboek voor de praktijk*.<sup>35</sup> Dit boek heeft ook geen wetenschappelijke inslag, en hoewel het een mooi overzicht van de productie van Nederlandse speelfilms geeft, was ook deze niet van toepassing voor mij. Beide boeken verhandelen over speelfilms en niet over korte films.

Verder is er onderzoek verricht naar de Nederlandse film in het algemeen; zo brachten Barend Peter Hofstede en Annemoon van Hemel in 2000 het boek *Nederlandse Cinema Wereldwijd: de internationale positie van de Nederlandse Film* uit (Amsterdam: Boekmanstudies).<sup>36</sup> Ook werd er recent een proefschrift geschreven over de ontmoetingen tussen bedrijfsculturen van film- en muziekmaatschappijen en kleinschalige lokale bedrijven door Maria van de Kamp.<sup>37</sup> De gevolgen van digitalisering voor de werkzaamheden van producenten zijn onderzocht door Anouk van Dijk.<sup>38</sup>

Onderzoeken naar korte films zijn dus erg schaars, hoewel schrijver Richard Raskin een tweemaal per jaar peer reviewed tijdschrift, *Short Film Studies*, heeft opgezet dat zich volledig focust op korte films. In *Short Film Studies* worden enkele korte films in een paar artikelen uitvoerig besproken. Ook wordt er aandacht besteed aan de korte film in het algemeen, en is er bijvoorbeeld een interview met Zweedse filmmakers over de korte filmproductie in Zweden.<sup>39</sup> Zo zijn er buiten dit tijdschrift nog meer artikelen te vinden,<sup>40</sup> die zich richten op specifieke aspecten van korte films, maar niet op het productieproces. Er zijn geen Nederlandse onderzoeken naar korte films te vinden.

In dit hoofdstuk heb ik eerst uiteengezet waarom de korte film een curieus fenomeen is, vanwege zijn ongehoorzaamheid aan de regels van het kapitalisme, waar alleen winstgevende producten worden geproduceerd. Vervolgens ben ik gaan zoeken

---

<sup>34</sup> Paul Ruven and Robbert Vos, *De nieuwe regisseurs, 15 regisseurs over hoe een film tot stand komt*, Amsterdam: Stone Hollywood Publishers, 2012

<sup>35</sup> Carolien Croon and Stienette Bosklopper, *De producent, Handboek voor de praktijk*, Amsterdam: Thoeris, 2008

<sup>36</sup> Barend Peter Hofstede and Annemoon van Hemel, *Nederlandse Cinema Wereldwijd: de internationale positie van de Nederlandse Film*, Amsterdam: Boekmanstudies, 2000

<sup>37</sup> Maria van de Kamp, 'Where corporate culture and local markets meet: Music and film majors in the Netherlands, 1990-2005' Proefschrift, Erasmus Universiteit, 2009

<sup>38</sup> Anouk van Dijk, 'Het einde van de filmblikken', Doctoraalscriptie, Erasmus Universiteit, 2008

<sup>39</sup> Richard Raskin, "Interviews with Per Fikse and Kalle Løchen on short film production in Norway." *Short Film Studies*, Vol. 2 Iss. 2 (2012), pp. 234-236.

<sup>40</sup> Paul Léglise, 'Methods of encouraging the production and distribution of short films for theatrical use: documentaries and films on science and culture for commercial exhibition', *Reports and papers on mass communication*, no. 36, Parijs: UNESCO, 1962. En Juan José Igartua, Lifen Cheng, and Ordquídea Lopes, 'To think or not to Think: Two pathways towards persuasion by short films on AIDS prevention', *Journal on Health Communication: International Perspectives*, Vol. 8, Iss. 6 (2003), pp. 513-528

naar een antwoord in de hoek van het productieproces: misschien bestaat de korte film vanwege het maakproces. Volgens de theorie van Mayer zou het kunnen zijn dat in het productieproces van de korte film de crewleden een creatieve vrijheid vinden, omdat ze er meer verantwoordelijkheid hebben, meer kunnen samenwerken en meer inspraak hebben.

Caldwell onderzoekt hoe de filmmakers zichzelf analyseren en over hun vak nadenken, een professionele identiteit vormen en delen in hun werkactiviteiten. Waarschijnlijk delen Nederlandse filmmakers ook hun professionele identiteit, hun definitie van hun vak en de definitie van het medium korte film in artefacten en rituelen. Zijn onderzoek is een goed voorbeeld, maar biedt op zichzelf geen antwoorden over de Nederlandse productiecultuur van korte films.

Ik zal dus niet met alleen de literatuur mijn vragen kunnen beantwoorden. Productiestudies heeft me gelukkig een voorbeeld gegeven van een grootschalig onderzoek naar een productiecultuur (van Hollywood, door John Caldwell), welke ik als handvat gebruik voor mijn eigen onderzoek. Zo kan ik met Caldwell en Mayer analyseren hoe actoren in de Nederlandse productiecultuur van korte films denken over de korte film en over hun werk; ik zal dit behandelen in hoofdstuk 4 en 5.

Eerst zal ik in hoofdstuk 3 behandelen waarom en hoeveel er financieel wordt geïnvesteerd in de Nederlandse korte film. Ik ben hiervoor in jaarverslagen en rapporten van de fondsen gedoken en heb gesproken met enkele medewerkers van fondsen en productiehuizen.

Nu duidelijk is dat er nauwelijks informatie is met betrekking tot de Nederlandse korte film, en is gebleken dat productiestudies een uitstekend handvat biedt, is de vraag hoe ik dit kan vertalen naar een onderzoek. Dit behandel ik in het volgende hoofdstuk.

## 2. Een kwalitatieve survey met behulp van een zoeklichttheorie

---

De literatuur alleen kon geen antwoord bieden op de specifieke vragen naar het productieproces van Nederlandse professionele korte fictiefilms, dus zet ik het onderzoek voort met primair bronnenonderzoek. De literatuur geeft me hiervoor houvast. De hierboven genoemde theorieën zijn de leidraad bij het opstellen van de topiclijst die ik gebruik bij de interviews die ik ga houden en bij het analyseren van deep texts. In de hoofdstukken waarin ik de resultaten van mijn onderzoek bespreek, gebruik ik ook steeds de literatuur om uitspraken en opvallendheden in de deep texts te duiden. Ik licht in dit hoofdstuk toe welke methode ik hanteer met betrekking tot het kwalitatieve onderzoek, het selecteren van respondenten, de selectie van deep texts, en het samenstellen van de topiclijst.

De basiselementen in de productiecultuur zijn volgens Leo C. Rosten de relaties tussen het management en de medewerkers, de invloed die de overheid en andere partijen hebben, en de frictie tussen commercie en creativiteit.<sup>41</sup> Leo C. Rosten was een van de eerste wetenschappers die de filmindustrie van Amerika onderzocht. In het artikel 'Leo C. Rosten's Hollywood' van John Sullivan (Mayer, Banks en Caldwell, 2009) wordt een overzicht van zijn werk gegeven.<sup>42</sup> Volgens Sullivan is deze combinatie van politiek-economische studie (beleid van overheid en druk van andere partijen) en sociologische studie (de werkrelaties en ervaringen op het werk) de ideale manier om ook de huidige mediaproductie te analyseren.<sup>43</sup> Deze twee studies voer ik ook uit door enerzijds het financiële plaatje te onderzoeken met de onderliggende redenen voor de investeringen (in beantwoording van de eerste deelvraag), en anderzijds de sociale en culturele relaties en betekenissen in de productiecultuur (de overige drie deelvragen). Onder de betekenissen in de productiecultuur valt ook de betekenis van het medium korte film, als we de redenering van Caldwell volgen. Hij stelt namelijk dat in de communicatie van de professionele identiteit van de medewerkers veel betekenis ligt over de productiecultuur. In hun culturele identiteit nemen de medewerkers ook de steeds veranderende betekenis van het medium waarmee ze werken op.<sup>44</sup> De betekenis die de medewerkers aan het medium geven, zegt op deze manier dus ook iets over de productiecultuur. Zo combineer ik Rostens indeling van politieke economie en sociologie met de theorie van Caldwell, en voeg ik een culturele dimensie toe.

---

<sup>41</sup> Sullivan 2009, p. 43

<sup>42</sup> Sullivan 2009, pp. 39-53

<sup>43</sup> Sullivan 2009, p. 43

<sup>44</sup> Caldwell 2009, p. 201



Ik zal zoveel mogelijk de onderzoekswijze van Caldwell als voorbeeld nemen, om te proberen erachter te komen hoe de productiecultuur van korte films in elkaar steekt. Het zal echter moeilijk zijn om Caldwell's onderzoek in zijn geheel te herhalen, omdat hij er tien jaar over deed en ik slechts drie maanden heb. Ik zal me daarom richten op interviews, die ik afneem met medewerkers die verschillende rollen vervullen in het proces van het maken van een korte film, zoals een regisseur, een medewerker van een productiebedrijf en een crewlid. Door de variatie in respondenten zullen er alsnog overkoepelende opvattingen kunnen worden gedestilleerd met betrekking tot de betekenis die aan de korte film wordt gegeven, en waarom er tijd en geld in zou moeten worden gestoken volgens de deelnemers aan de industrie van korte films.

Voor de analyse van de economische positie zal ik zoveel mogelijk informatie vergaren d.m.v. een bestudering van jaarverslagen en rapporten, die te vinden zijn op de websites van het Filmfonds, het Mediafonds, het CoBo fonds en kleinere fondsen zoals het Amsterdam Fonds voor de Kunst. Om de vraag waarom er wordt geïnvesteerd, zal ik mensen van die fondsen interviewen, en medewerkers van NTR Kort! en andere werkgevers zoals bijvoorbeeld producenten.

Binnen het kader van deze scriptie kan ik slechts beperkt, veel minder dan Caldwell, artefacten analyseren. Als onderzoeker heb ik toegang tot twee soorten artefacten: openbare en semi-openbare. Ik richt me meer op de openbare artefacten. De openbare artefacten zijn interviews, making of's en websites van korte films. Ik kies daarvoor, omdat die juist gebruikt worden om de korte film te verkopen. Er zal hierin een rooskleuriger beeld worden geschetst van de situaties op de set, welke volgens Caldwell waarschijnlijk weersproken zal worden door de werknemers die lager in de hiërarchie staan. Dit zal informatie opleveren over hoe de maker van de making of de sfeer op de set wil neerzetten, en hoe de respondenten deze ervaren. Of wellicht willen de respondenten ook een rooskleuriger beeld neerzetten, wat ook waardevolle informatie is over hoe de productiecultuur in elkaar steekt. Het is waarschijnlijk een rijkere informatiebron dan semi-openbare artefacten, welke vaak enkel nieuwsberichten, die data aankondigen van vertoningen, of melden dat er een nominatie of prijs in de wacht is gesleept. Hoewel dit een goede bron van feitelijke informatie is, hoeft het niet altijd veel te zeggen over de productiecultuur. Vanwege beperkingen in tijd kies ik er ook hier voor deze artefacten over te laten aan vervolgstudies.

Om de informanten uit de productiecultuur van de korte film te bereiken, stel ik een lijst op met zo veel mogelijk professionele korte fictiefilms geproduceerd in de periode 2009-2014. Deze is bijgevoegd in de bijlage. Het is onmogelijk om een volledige lijst samen te stellen, vanwege de vage scheidingslijn tussen de experimentele korte film en de narratieve korte film. Experimenteel kan namelijk in meer of mindere mate narratief zijn, en een korte fictiefilm in meer of mindere mate experimenteel. Ik heb me gericht op de korte fictiefilms die een duidelijk narratief hebben, met een begin, midden en eind. Helaas is het onmogelijk alle korte films te bekijken. Het is ook moeilijk gebleken om online de korte films te ontdekken die wel professioneel zijn, maar niet veel succes hebben gehad: als ze niet op festivals hebben gedraaid, is het lastig achter

hun bestaan te komen. Soms kwam ik ze per toeval tegen in de CV's van professionals uit de filmindustrie. Zo is het een lange doch onvolledige lijst, die desondanks een idee geeft van wat er zoal gemaakt wordt in Nederland.

Ik kom aan namen van medewerkers door in de crewlijsten te kijken. Bij het selecteren van respondenten kijk ik naar de ervaring: de respondent moet geen student of net afgestudeerde zijn, want dan kan het meewerken aan korte films enkel als opstapje dienen en is er geen vergelijkingsmateriaal met commercieel werk. Ik heb televisie- en commercialklussen, en niet alleen (speel-) filmklussen als professioneel werk opgevat. Het zou dan weliswaar kunnen zijn dat de televisieprofessional de ambitie heeft om een lange speelfilm te maken, en de korte film als opstapje gebruikt. Die overstap is echter niet noodzakelijk voor het geld: in televisie zijn er meer producties en daar is meer werk te vinden. Het is dan nog steeds de vraag waarom hij een korte film zou maken.

Bij de respondenten en hun korte films zal ik relevante deep texts zoeken: making of's, interviews over de korte film met de respondent of met andere medewerkers van die korte film, en algemene interviews met de respondent. Dit zijn openbare deep texts, zoals Caldwell dat noemt, en die zal ik bestuderen op uitingen die wat zeggen over de betekenisgeving aan de productiecultuur van korte films.

Hoe de werkelijke machtsverhoudingen liggen zal lastiger zijn om te ontdekken, omdat het woord van de respondenten per definitie subjectief is. Dat is iets wat met observatie getoetst dient te worden, maar ik verwacht niet in deze korte periode een set van een korte film te vinden waar ik toegelaten word. Ook deze besloten deep text laat ik over aan vervolgstudies, net als de semi-openbare perskits.

Doordat ik de studie van besloten en semi-openbare artefacten niet meeneem in mijn studie, zal de uitkomst van dit onderzoek niet een inventarisatie zijn van de cultuur, zoals bij Caldwell, maar een inventarisatie van de opvattingen over die cultuur en de korte film zelf.

Voor de richtlijnen in dit kwalitatieve onderzoek, volg ik het *Basisboek Kwalitatief Onderzoek* van Baarda, de Goede en Teunissen (2009). Volgens de definitie van Baarda et al. is een kwalitatieve survey een onderzoek waarbij een overzicht van onderzoeksverschijnselen wordt geschapen. Er wordt een groter aantal onderzoekseenheden betrokken bij het onderzoek, er worden dus niet alleen personen, maar bijvoorbeeld ook situaties bestudeerd.<sup>45</sup> Dit sluit aan bij het onderzoek van Caldwell. In een survey wordt gebruik gemaakt van open vragen en ongestructureerde observaties, wat een survey uitermate geschikt maakt om situatiedefinities van respondenten te inventariseren. Interviews via topiclijsten zijn deel van het survey.<sup>46</sup> Het ideaal is een mondeling, face-to-face interview, maar als het lastig blijkt een tijdstip en plaats af te spreken kan een telefonisch interview ook.

---

<sup>45</sup> Baarda, De Goede en Teunissen 2009, p. 125

<sup>46</sup> Ibid.

Dit onderzoek maakt gebruik van een cyclisch iteratief proces. Het is ideaal om meteen na de interviews de geluidsbestanden uit te typen met eventuele extra notities. Op basis van de eerste negen gesprekken, interpreteer ik de data met betrekking tot de productiecultuur. Ik toets de theorieën van Mayer en Caldwell, en stel een uiteenzetting van mijn bevindingen op, waarna ik meer gesprekken voer om die te verifiëren dan wel te falsificeren. In mijn geval had ik na negen interviews nog dingen die ik wilde checken met twee verschillende soorten respondenten. De twee laatste respondenten gaven geen afwijkende of nieuwe informatie, dus hoefde ik mijn bevindingen niet bij te stellen. Over het algemeen zijn er bij een kwalitatieve survey tussen de tien en 30 respondenten nodig.<sup>47</sup>

Het interpreteren van de data doe ik, door de voor het beantwoorden van de vraagstelling onrelevante tekst uit het bestand te verwijderen. De overgebleven fragmenten krijgen een label: een samenvatting in enkele woorden wat er in het fragment wordt gezegd. Vervolgens is aan de hand van die labels makkelijk inzichtbaar wat er over welke onderwerpen is gezegd, en kunnen er overeenkomsten en patronen worden ontdekt. Dan is het zaak om de fragmenten te analyseren en verbanden te leggen.

Ik heb ervoor gekozen om door middel van een zoeklichttheorie te werken, waarbij ik een verklaringskader gebruik om de bestaande theorie van Productiestudies toetsen aan de situatie van de Nederlandse korte film te toetsen op basis van nieuwe gegevens. De zoeklichttheorie heb ik op Mayer's ideeën gebaseerd, zoals in hoofdstuk 1 beschreven.

De zoeklichtmethode is de beste methode om mijn vragen te beantwoorden, omdat er nog geen onderzoek is gedaan naar de productiecultuur van de Nederlandse korte film, en er nog niet genoeg informatie is om via de traditionele wijze eerst een (volledige) theorie te vormen en die te verifiëren dan wel falsificeren. Met deze methode vergaar ik de daarvoor benodigde informatie.

Baarda et al. zegt over de zoeklichtmethode, dat deze delen van het te bestuderen fenomeen belicht.<sup>48</sup> Het is dus een goede manier om het onderzoek te begrenzen, zodat de aandacht op een relatief beperkt onderwerp is gefocust. De onderzoeker is echter terughoudend met de theorie, zodat er geen fixatie ontstaat om de theorie te bevestigen en aan te vullen, en er geen blinde vlek ontstaat voor informatie over (onvoorziene) deelonderwerpen.

Het voordeel van de kwalitatieve survey ten opzichte van de traditionele onderzoekswijze is, dat ook onvoorziene informatie wordt opgemerkt. Bij de traditionele wijze wordt soms belangrijke informatie over het hoofd gezien, omdat die niet in de van te voren bedachte theorie past. De survey is het meest geschikt voor mijn onderzoeksvraag, omdat de verklarende vraag erg breed is, en informatie over oorzaken

---

<sup>47</sup> Baarda, De Goede en Teunissen 2009, p. 128

<sup>48</sup> Baarda, De Goede en Teunissen 2009, p. 43

van de bijzondere positie van de korte film uit voor mij onverwachtse hoek kunnen komen.

## 2.1 Verantwoording topiclijst

Hier beschrijf ik hoe de topiclijst die ik gebruik in de interviews tot stand is gekomen. Zoals gezegd hebben bij een kwalitatieve survey de onderzoekers geen vragen maar slechts onderwerpen in hun hoofd. Bij een interview staan over het algemeen de vragen al vast, waardoor het goed mogelijk is dat er niet goed wordt doorgevraagd over bepaalde zaken, en niet alle informatie goed belicht wordt. Daarom houd ik de interviews via een topiclijst. Ik bespreek niet alle onderwerpen met elke respondent, aangezien niet alles op elke respondent toepasbaar is. Na elk interview is de topiclijst aangepast: soms bleek een vraag weinig op te leveren of had ik juist een nieuw onderwerp ontdekt. De algemene topiclijst is in de bijlage ingevoegd.

Ik verwacht niet persoonlijke of gevoelige informatie tegen te komen, maar ik vraag de informanten toestemming om het interview met naam te verwerken. Het is noodzakelijk de globale werkgeschiedenis te weten, zodat de context waarin iemand iets zegt duidelijk is. Als iemand bijvoorbeeld nooit aan een commercieel project heeft gewerkt, maar daar wel iets over zegt, heeft dat een andere betekenis dan wanneer iemand met veel commerciële ervaring daar iets over zegt.

Caldwell heeft in zijn boek niet een uitgetypt interview opgenomen. Wel laat hij fragmenten zien om zijn punten te illustreren. Dat zijn vaak fragmenten van algemene vragen. Al zijn observaties zijn secundair en afgeleid van de onderliggende informatie die zijn subjecten hebben gegeven. Om tijd te besparen moet ik iets directer te werk gaan. Mijn vragen moeten zo open mogelijk zijn om de respondenten niet te sturen.

Caldwell waarschuwt in zijn boek dat vooral de werknemers die hoger in de hiërarchie staan, vaak ingestudeerde praatjes hebben. Ze verkopen zichzelf en hun vak, en maken alles mooier dan het werkelijk is.<sup>49</sup> Het is zaak om hier altijd bewust van te zijn, en ook de impliciete betekenissen van uitspraken op te merken. Soms is het daarom beter iets indirect te vragen, en de gewenste informatie af te leiden van het antwoord.

Hieronder beschrijf ik per deelonderwerp (afgeleid uit de deelvragen) hoe ik achter de gewenste informatie wil komen om de deelvragen te beantwoorden. De resultaten zullen ook in deze indeling behandeld worden in de volgende hoofdstukken.

### *De politieke economie van de korte film*

Ik beantwoord een deel van deze deelvraag met informatie die ik haal uit jaarverslagen en rapporten. Voor de vraag waarom de bedrijven en personen geld investeren houd ik interviews met werkgevers: het Filmfonds, de NTR Kort!, en productiebedrijven en producenten die veel korte films maken. Ik bevroeg hen over de

---

<sup>49</sup> Caldwell 2008, p. 3

doelstellingen, die deels ook in de openbare bestanden (jaarverslagen, rapporten) staan. Ik vraag de respondenten ook of ze zich met een bepaalde reden inzetten voor korte films en of er actief wordt geselecteerd op leeftijd en ervaring voor de subsidie voor korte films.

### *De betekenis van de professie voor de werknemers*

Ik wil weten welke betekenis de werknemers aan hun werk toekennen, en of het werken aan korte films een andere betekenis heeft dan het werk aan lange films. Om te ontdekken welke betekenis het werk heeft voor de respondent, vraag ik waarom hij voor dit beroep heeft gekozen. Van belang is ook of er verschil is tussen de set van een korte film, en van een commerciële grote film of televisieserie

Een belangrijk onderwerp is vrijwilligerswerk. Dit zegt namelijk heel veel over het plezier in het werk, en kan erop duiden dat het maken van korte films misschien zelfs meer als hobby wordt gezien. Als ik weet dat ze hebben meegewerkt aan het 48Hour Film Project zal ik vragen naar hun motivatie daarvoor en hun ervaring ermee.

### *De betekenis van werkrelaties voor werknemers*

Hier probeer ik achter de veronderstelde machtsverhoudingen bij een productie van een korte film te komen, en te achterhalen of de respondent zich wellicht meer verantwoordelijk voelt bij een kleinschaliger productie. Ik begin met algemene vragen over het werk, waarover ik over doorvraag. Bij de vraag wat de positie van de respondent in het team is, zal ik een subjectief beeld krijgen waarin de respondent waarschijnlijk een beter beeld van zichzelf neerzet. Ook deze informatie is nuttig, want het vertelt iets over de veronderstelde dan wel gewenste machtsrelaties.

Vragen over samenwerking en verschillen bij verschillende crews moeten blootleggen wat de respondenten denken over samenwerking, of dat wordt ervaren als zelfrealisatie, waarin ze hun creativiteit kwijt kunnen, zoals Mayer in haar artikel stelt.<sup>50</sup> Met betrekking tot samenwerking snijd ik ook het onderwerp van creatief eigendom aan. In het boek van Mayer, Banks en Caldwell schrijft Matt Stahl over het concept van onderscheid tussen 'auteurs' en 'niet-auteurs' in de filmindustrie. Hoewel een film een product is van meerdere creatieve geesten krijgen maar enkelen de copyrights en daarmee de claim op het product.<sup>51</sup>

Door te vragen wat voor soort mensen korte films maken, wil ik achterhalen of er een soort subcultuur is- zoals in Caldwell's theorie waarin elke beroepsgroep in de industrie een culturele groep is- die graag meewerkt aan de korte film, of dat het iets is wat alle werknemers van de filmindustrie graag doen.

### *De betekenis van de korte film voor de werknemers*

Ik onderzoek hier de betekenis de respondenten hechten aan het medium korte film, en aan de korte films die ze zelf hebben gemaakt. Zo tracht ik erachter te

---

<sup>50</sup> Mayer 2009, pp. 17-18

<sup>51</sup> Stahl 2009, pp. 54-67

komen of er een relatie is tussen de betekenis die er aan het medium wordt gehecht en de bereidheid tot investering (van tijd of geld) in de korte film. Hierover valt weinig omslachtig te doen. Ik vraag welke waarde ze aan korte films hechten, en of ze er (vaak) naar kijken. De vraag of de respondenten zich verbonden voelen met de productie vertelt mij iets over de vervreemding van de respondent. In de theorie van Marx is namelijk de arbeider door gespreide arbeid vervreemd, en heeft hij geen controle heeft over het eindproduct en de distributie ervan.<sup>52</sup>

Ik vraag de respondenten verder over of ze de korte film ook als tussenstation zien, en of ze weten waarom het vaak met beginnende makers en experiment wordt geassocieerd. Bij elk interview vraag ik of de respondenten zelf nog iets kwijt wilden over een volgens hen belangrijk onderwerp.

In dit hoofdstuk heb ik mijn methode uiteengezet en uitgelegd hoe ik tot mijn topiclijst ben gekomen. In de volgende hoofdstukken zal ik de resultaten uitwerken. Als eerst komt nu de financiële kant aan bod.

---

<sup>52</sup> Mayer 2009, p. 16

### 3. Poen

---

*De financiën van de korte film: waarom en hoeveel er in korte films wordt geïnvesteerd.*

De financiële vraag zal ik deels beantwoorden met feitelijke gegevens die ik haal uit rapporten en jaarverslagen van instanties die geld in korte films steken. Voor het verklarende deel zoek ik antwoorden in de interviews met de respondenten.

‘Politieke economie’ is een begrip dat duidt op de verhouding tussen de overheid en de economie. Het is de studie van de werking van het kapitalisme. Kellner stelt dat politieke economie gaat over de relaties tussen economische, politieke, technologische en culturele aspecten van de maatschappij waarin de industrie functioneert.<sup>53</sup> Hier zal ik een schets maken van de maatschappelijke context met alle mogelijkheden om een korte film te realiseren.

In het boek *Media Production* (2006) met essays over de media-industrie, staat dat er verschillende mediasystemen zijn, waarin de overheid in meer of mindere mate invloed heeft. In een democratie zou de media helemaal vrij moeten zijn van invloed, en in een dictatuur helemaal gecontroleerd. Daartussenin zit nog het systeem van commercie, waar de media vrij zijn maar de grote productiemaatschappijen het monopolie hebben, en het systeem van toezicht, waar de overheid optreedt als een soort beschermer en alleen mediaberichten uitzendt met een door hen goedgekeurde boodschap.<sup>54</sup>

Een tussenvorm van toezicht en commercie is wat wij hebben in Nederland.<sup>55</sup> Aan de ene kant is er de Publieke Omroep, waar alles wordt uitgezonden wat de commerciële niet produceren omdat het te weinig geld oplevert. De PO heeft doelstellingen, onder andere met betrekking tot het aanspreken van minderheden en het uitzenden van informatieve programma’s. Aan de andere kant zijn er de commerciële omroepen, waar programma’s worden gemaakt op basis van verwachte kijkcijfers.

De overheid heeft in Nederland de taak op zich genomen een breed aanbod in de media te behalen. Hiertoe is voor films de Stichting Nederlands Fonds voor de Film ingesteld en voor televisieprogramma’s op de Publieke Omroep is er het Mediafonds (Stimuleringsfonds Nederlandse Culturele Mediaproducties).

---

<sup>53</sup> Kellner 2009, pp. 22-24

<sup>54</sup> Hesmondhalg 2006, pp. 12-15

<sup>55</sup> Ibid.

## 3.1 Een korte film realiseren via het Filmfonds

Voor een korte filmmaker zijn er verschillende manieren om een film te financieren. Een filmmaker of productiemaatschappij kan bij het filmfonds een aanvraag doen voor een 'filmisch experiment'.<sup>56</sup> Het gaat dan om experimentele (speel- of korte) films die kunstzinnig of transmediaal zijn. Dit zijn vaak geen narratieve korte films, maar videokunst, die bijvoorbeeld in musea worden vertoond.

Er kan ook een budget worden aangevraagd om een al gefilmd project professioneel af te laten werken, voor een filmisch experiment maximaal €20.000 en voor een film van een *'beginnend regisseur of beginnend producent die zijn of haar filmproductie zelf produceert of een ervaren regisseur van een korte film'*<sup>57</sup> maximaal €15.000. Een afwerkingbudget kan alleen worden aangevraagd als er geen realiseringbudget is toegekend.<sup>58</sup> In 2013 kwamen er 10 aanvragen voor narratieve korte fictiefilms binnen, waar er 6 van werden gehonoreerd, aldus Dorien van de Pas, filmconsulent bij het Filmfonds. Dat is een honorering van meer dan de helft van de aanvragen. Het komt voor dat projecten die voor Kort! zijn afgewezen, langskomen bij het afwerkingbudget en alsnog steun krijgen. De aanvragen hoeven niet professioneel te zijn:

*'Als je zelf thuis een film maakt kun je bij ons een bijdrage vragen voor de afwerking van beeld en geluid. Dan hoeft de film ook niet per se in de bioscoop uit te komen, maar kan ook bijvoorbeeld op het internet of op festivals of andere plekken, en die kun je zelfs als onervaren maker aanvragen.'*

[...]

*'Er wordt inhoudelijk gekeken of het een goede film is. En voegt die ook wat toe, is het bijzonder. En er wordt gekeken naar de zakelijke kant: kloppen de kosten die zijn opgevoerd? Maar ook juist bereik, is die straks te zien, is daar een plan voor? Als dat positief is krijg je dat.'*

Hier komt duidelijk de doelstelling van het Filmfonds naar voren om nieuw talent en een divers en kwalitatief aanbod te stimuleren. Ze moedigen op deze manier ook amateurs aan de filmwereld in te gaan door de regelgeving te versoepelen wat betreft toegangseisen. Zo stimuleren ze een instroom van nieuw talent.

Voor een korte narratieve film moet een filmmaker eerst zelf risico nemen en dan het afwerkingbudget aan te vragen. Als het een inhoud heeft die goed en bijzonder



Afbeelding 3: Logo van het Nederlands Filmfonds

---

<sup>56</sup> Het Filmfonds, 'Deelreglement realisering'

<sup>57</sup> Het Filmfonds, 'Financieel en Productieprotocol'

<sup>58</sup> Het Filmfonds, 'Aanvragen filmproducties', accessed 12-03-2014, <http://www.filmfonds.nl/film-producties/new-screen-nl/realisering>



genoeg is om geselecteerd te worden op festivals, is de korte film het waard om er geld aan te besteden en het ook een professioneel uiterlijk te geven dat nodig is om geselecteerd te worden voor festivals. Tien aanvragen voor een afwerkingbudget is niet veel; het staat niet in verhouding tot de 100 aanmeldingen die Kort! elk jaar krijgt.

## 3.2 Een korte film realiseren via Kort!

In het project van Kort! worden jaar 10 tot 12 scenario's gekozen. Per film kan er maximaal €73.500 worden toegekend.<sup>59</sup> Dat wordt betaald door het Filmfonds, het Mediafonds en de NTR. De films zijn tussen de vijf en tien minuten en gaan traditioneel op het Nederlands Film Festival in première en later in het jaar op de PO uitgezonden. Doordat het op TV en in de bioscoop te zien kan zijn kan zowel het Filmfonds als het Mediafonds een bijlage leveren. Marina Blok, eindredactrice drama bij de NTR, over de reden van het oprichten van Kort!:

*'De start van de korte film was eigenlijk heel persoonlijk, want in het buitenland zag je heel veel mooie korte films en wij hadden ze niet meer. [...] Dus ik denk dat de motivatie toen echt was: 'we moeten dat genre dat zo bijzonder is en zo veel impact heeft op mensen gewoon weer terug krijgen in Nederland'. En toen hebben we daarom ook de eisen gesteld: het moet wel uitzendbaar zijn op televisie, dus we moeten niet een heel experimentele kant uitgaan en het moet het liefst ook gewoon in de voorfilm terug in de bioscopen en dat is geweest waar we elkaar in vonden. En toen bleek dat mensen het altijd ontzettend leuk vonden om korte films te maken.'*

De liefde voor het medium was de aanleiding, maar een reden is zeker ook dat er talent mee wordt gespot en gestimuleerd. De 'Kortjes', zoals veel respondenten ze liefkozend noemen, doen het erg goed op festivals en vallen jaarlijks in de prijzen.

Kort! is onderdeel van het Deltaplan Talent, waar de fondsen en omroepen samenwerken om het filmmaken voor beginnende regisseurs en producenten toegankelijker te maken. Het is een investering in jonge makers ten behoeve van de Nederlandse filmcultuur. Er is echter geen restrictie op ervaringen van regisseurs, bij de selectie uit de inzendingen weegt juist professionaliteit mee.<sup>60</sup> Voor de producenten is ervaring een vereiste. Blok zegt hierover het volgende:

*'En het is officieel deel van het Deltaplan Talent, dus dan zou je zeggen: dat is een soort eerste Stepping Stone voor de grotere films die je gaat maken. Maar het is ook zonde om het helemaal af te sluiten voor alleen jong talent. Dus we laten ook altijd nog wel ervaren mensen toe. Omdat dat ook vaak wel verhogende kwaliteiten*

---

<sup>59</sup> Het Mediafonds, 'Oproep: Kort! 2014', accessed 11-03-2014, <http://www.mediafonds.nl/nieuws/92347/oproep-kort-2014>

<sup>60</sup> Het Mediafonds, 'Oproep: Kort! 2013', accessed 12-03-2014, <http://www.mediafonds.nl/kort>

*heeft. Er zijn gewoon mensen die het heel goed in de vingers hebben wat een goede korte film maakt en dat maakt het voor het project op zich ook bijzonder dat je een bepaald soort kwaliteit blijft nastreven.'*

Hier zegt Blok dat de korte film een opstap is, maar geen tussenstation. De reden dat ze ervaren makers toelaten, is dat het Kort! prestige geeft. De ervaren makers vormen enerzijds een kleiner risico, en anderzijds zorgen ze met een succesvolle korte film voor bekendheid van de Nederlandse korte film op buitenlandse filmfestivals. Zo is het als het ware ook voor hen een visitekaartje, niet om werk op te leveren zoals bij de makers, maar om de filmcultuur van Nederland status te geven.

Een voorbeeld van een professional die meedeed aan Kort! is Michiel ten Horn, die in 2012 zijn succesvolle debuut beleefde met de arthouse film DE ONTMAAGDING VAN EVA VAN END en daarna 7 MINUTES IN HEAVEN (2012) en Kort!- VINGERS (2013) maakte. Ook Eddy Terstall, die al meerdere filmtitels op zijn naam heeft, waaronder speelfilm SIMON (2004) en RENT-A-FRIEND (2000), maakte Kort!- TITTEN (2011).



Afbeelding 4: Still uit Kort! -VINGERS (2013) van Michiel ten Horn

Uit de interviews is gebleken dat de werkgevers (Blok, Van de Pas, en ook de producenten) een speciale liefde hebben voor de korte film. Net is al gebleken dat de oprichting van Kort! voortkwam uit een persoonlijke interesse. De producenten en ook Van de Pas en Blok graag naar korte films (in hoofdstuk 5 zal blijken dat de makers niet speciaal van korte films houden).

Tabel 1: De liefde van werkgevers voor de korte film

<i>...denk ik dat mensen vaak meer risico nemen bij een korte film, dus ook inhoudelijk, gaat het soms net wat verder, spannender of origineler of anders. En sommige dingen die je wil doen kun je ook niet volhouden 90 minuten lang, omdat het dan niet werkt ofzo. Dat kan soms in een korte film wel. Dus ik vind het echt een fantastisch medium.</i>	Filmfonds
<i>Ik zelf houd heel veel van korte film, ik zit ook in het bestuur van Go Short, ik ga binnenkort ook weer een paar dagen kijken, maar ik houd heel erg van lange films ook dus het bestaat naast elkaar.</i>	NTR
<i>Ik hoor van mijn omgeving wel, maar iedereen heeft dan weer iets met film of is artistiek –ik vind de kortjes bijvoorbeeld heel leuk, ik heb zelf ook de boxen in huis.</i>	Family Affair

Zij zijn er mede verantwoordelijk voor zijn dat professionele korte films gemaakt kunnen worden, er wordt expertise van korte films van hen verwacht. In zo'n positie kom je niet als je geen liefde voor korte films hebt. De werkgevers stellen ook dat het medium moeilijk is om te maken en vraagt om specifieke expertise:

Tabel 2: De overtuiging van werkgevers dat de korte film een expertise is.

<i>Die uitspraak heb ik nog wel eens gebruikt, van Blaise Pascal: 'ik schrijf je een lange brief, want een korte kost me te veel tijd.' Het vereist gewoon enorme concentratie en focus en het is echt heel moeilijk om al die shots op de goede plek te krijgen.</i>	NTR
<i>Ik vind het ook een apart genre, je hebt ook een aantal regisseurs die heel erg goed zijn in het maken van korte films, en misschien wat minder goed in het vertellen van een langer verhaal.</i>	BALDR
<i>De korte film is eigenlijk een filmgenre op zich. Vaak wordt onderschat hoe moeilijk het is om een goed verhaal in júst een kort tijdsbestek te vertellen.</i>	Ijswater
<i>Ik kijk eigenlijk altijd met heel veel plezier naar korte films, ik vind ook: je hebt goede en je hebt slechte, maar uiteindelijk kun je een verhaal vertellen in 5 [...] of in 90 minuten. Dus in die zin is het niet zo dat een korte film minder is. Je kan juist een juweeltje maken, vind ik.</i>	Filmfonds

De makers zeggen hierover niets. Ik heb aan regisseur Mark de Cloe gevraagd of hij het met de medewerkers van fondsen en productiehuizen eens is dat het maken van een korte film moeilijker is, en zijn reactie was: *'Hoe bedoelen ze dat?'* Hij herkende het in eerste instantie niet, maar kon zich wel voorstellen wat ze bedoelen. Bij een korte film moet immers elk shot goed zijn. Een goede speelfilm kan nog een slechte scène hebben, een korte film is dan meteen al in het geheel niet goed. Hij ervoer dit echter niet zo tijdens het regisseren.

De werkgevers spreken hier allemaal in dezelfde termen, ze uiten de betekenis die ze aan de korte film geven: het is een mooi medium en een expertise. Hierdoor stellen ze het project Kort! open voor de ervaren makers. Het duidt op een gezamenlijke professionele identiteit zoals Caldwell die beschrijft, waar de definitie van het medium deel van is.<sup>61</sup> Ze impliceren dat het bestaan van de korte film noodzakelijk is, omdat het niet makkelijker is, zoals de denkbeeldige ander denkt, maar juist moeilijker. Daarmee geven ze als het ware een 'excuus' waarom er geld wordt uitgegeven aan de professionele korte film. Met deze notie legitimeren ze hun bezigheden als groep tegenover een andere groep, namelijk werkgevers die zich niet met korte films bezig houden.

### 3.3 Een korte film realiseren zonder de grote fondsen

Afgezien van Kort! en het afwerkingbudget zijn er projecten waarbij de inhoud van de korte film minder vrij is. Tot 2011 was er Kind&Kleur, sinds 2012 is er het gelijksoortige traject Nu of Nooit!, waar multiculturele kinderfilms worden geproduceerd.<sup>62</sup> De regisseur, scenarist en producent moeten alle drie al een film op hun

<sup>61</sup> Caldwell 2008, p. 4

<sup>62</sup> Het Mediafonds, 'Nu of Nooit! Krijgt een derde editie', accessed 07-04-214, <http://www.mediafonds.nl/nieuws/95123/nu-of-nooit-krijgt-derde-editie>

naam hebben staan. Ook is er Point Taken, waar een korte dansfilm kan worden geproduceerd.

Dan zijn er nog de kleine en locale fondsen, waarbij vaak voor kleinere bedragen aanvraag kan worden gedaan. Bijvoorbeeld bij de gemeente waar de film is opgenomen of een fonds dat aansluit op het onderwerp van de korte film.



Afbeelding 5: Het logo van Cinecrowd

Via Cinecrowd kunnen bedragen worden verworven met crowdfunding. Cinecrowd is een platform waarop allemaal films staan, waar donaties aan kunnen worden gedaan. De makers stellen een doelbedrag in om het project te financieren, en stellen een pagina op met een uitgebreide beschrijving van de

film. Vaak zetten de filmmakers foto's en beelden op om over te brengen wat hun visie is. Via de sociale media worden dan donateurs geworven, die in praktijk meestal vrienden en familie van de makers zijn.

Dit betekent dus dat een ervaren regisseur die een narratieve korte film wil maken met vrijheid van onderwerpskeuze, via het Filmfonds alleen budget kan krijgen voor het afwerken van de korte film, en een budget voor de hele film via Cinecrowd of via de regeling van Kort!. Als dit allemaal niet lukt, blijft er geen andere optie over dan zelf geld te investeren. Ik sprak met Director of Photography Martijn Cousijn, die zelf een paar duizend euro had geïnvesteerd samen met de regisseur, omdat ze graag een korte film wilden maken. Hij legt zijn motivatie als volgt uit:

*'dan heb je een bepaalde stijl voor ogen en je hebt een bepaald budget. En het voordeel als je als cameraman mee investeert, dan kun je [...] zeggen 'ik wil die speciale lens', of lamp of camera. [...] en als dat ervoor zorgt dat de film uniek is dan is dat ook de moeite om dat te doen. Het heeft geen zin om gratis een productie te draaien die er middelmatig uitziet. Want dan heb je er niks aan: dan heb je hem én gratis gedraaid, én kijkt niemand er naar om.'*

De reden die hij geeft om te investeren, is de artistieke eigenheid van het product. Hij koopt als het ware een creatief eigendom in, want door mee te investeren heeft hij inspraak in het uiterlijk. Het feit dat hij daar geld voor over heeft, en dat hij zegt dat het nutteloos is als er niemand naar zou kijken, betekent dat het doel is dat het door veel mensen wordt gezien en de hoop is dat het als reclame functioneert, het door werkgevers wordt gezien en zo betaald werk oplevert. Dit gaat over een film die relatief vroeg in zijn carrière is gemaakt, en daar is de film dan nog nodig om een maker op de kaart te zetten. Hij zegt later dan ook:

*'Ik word dan gevraagd voor een productie die wel betaald wordt door mensen die [die korte film] gezien hebben, en zo indirect komt er geld.'*  
[...]

*'de eerste 4 korte films moet je toch echt zelf doen en dan krijg je kans dat het Filmfonds zegt, hij heeft die korte film gemaakt, kreeg daar een prijs, hij krijgt 74.500 euro voor NTR Kort.'*

Maar hij zegt uiteindelijk ook:

*'Waarom, waarom, je doet het gewoon omdat het te gek is om film te maken en als het niet linksom kan, dan gaat het dus rechtsom.'*

Later in zijn carrière zegt hij ook nog korte films te zullen maken. De reden die een werknemer heeft om in een korte film te financieren is dus vooral het visitekaartje, waardoor het een investering is die zich indirect zal terugverdienen in betaald werk. Toch zal hij later nog korte films maken, de redenen die hij hiervoor geeft in het interview vallen onder het plezier in het werk en onder de culturele betekenis die de korte film draagt als experimenteel medium. Deze komen in de volgende hoofdstukken uitvoerig aan bod.

Het is duidelijk dat de economische en culturele redenen hecht met elkaar verbonden zijn. Ik heb een kunstmatige scheiding gemaakt, om zo overzichtelijk mogelijk de verschillende soorten redenen in kaart te brengen. In dit hoofdstuk is gebleken dat de korte film door instanties wordt gestimuleerd omdat het een medium is waarin jong talent zich kan ontwikkelen. Ze investeren dus ten behoeve van de industrie en zien het als visitekaartje voor Nederland. De persoonlijke redenen liggen anders, de werkgevers houden van het medium, zien het als expertise. Om die reden laten ze ook de bewezen talenten toe in het project; ze vinden dat de korte films kwaliteit en de prestige van grote namen verdienen. Een medewerker investeert omdat hij het als visitekaartje gebruikt, waardoor hij betaald werk krijgt. Hij geeft ook al iets weg over het plezier dat hij in zijn werk heeft, waarover het volgende hoofdstuk zal gaan.

## 4. Plezier

---

*Over de betekenis die actoren in de productiecultuur van de korte film geven aan hun professie, en wat de veronderstelde machtsrelaties zijn.*

In dit hoofdstuk onderzoek ik welke betekenissen het productieproces van de korte film heeft voor de makers. Hier combineer ik twee deelvragen; de vraag welke betekenis de professie heeft, hangt namelijk nauw samen met de vraag met wie er samengewerkt wordt, en hoe die samenwerking verloopt. Het is een belangrijke reden om aan een korte film mee te werken, zo niet de belangrijkste. De respondenten hebben allemaal hun redenen gegeven om mee te werken, die na het labelen in te delen waren in categorieën. Ik heb hieronder een tabel gemaakt met een overzicht van alle soorten redenen, voorwaarden en mooie bijkomstigheden van het meewerken aan een korte film die respondenten gegeven hebben. De categorieën staan min of meer geordend op belangrijkheid –hoewel per persoon en per beroep natuurlijk verschilt wat zwaarder weegt.

Tabel 3: Verschillende soorten redenen, voorwaarden en bijkomstigheden om mee te werken aan een korte film.

<b>Redenen</b>	<b>Voorwaarden</b>	<b>Bijkomstigheden</b>
Investering in samenwerking	Geloof in de maker en/of het project	Geld
Visitekaartje	Korte tijd	Prijzen
Artistieke vrijheid	Artistieke vrijheid	
Bezig blijven	Publiek	
	Lunch	

In de eerste paragraaf behandel ik deze redenen, voorwaarden en bijkomstigheden. Ze vormen het praktisch nut volgens de respondenten. Ik behandel hier niet alle soorten redenen die in de tabel staan, omdat onder ‘redenen’ zowel ‘nuttige’ als ‘plezierige’ staan. De plezierige factoren die meetellen in de overweging om mee te werken aan een korte filmproductie, komen in de tweede paragraaf aan bod. Ik heb twee hoofdoorzaken voor werkgenot gevonden: enerzijds samenwerking en anderzijds het vrijblijvende karakter van het medium, dat voor artistieke vrijheid zorgt.

Samenwerking is zowel een praktische investering, zoals ik hieronder zal uitleggen, als een fijne bezigheid. Daarom komt het in zowel de eerste als de tweede paragraaf aan bod. Het visitekaartje is een reden die te maken heeft met de culturele betekenis van het medium zelf, en minder met het productieproces. Daarom behandel ik die in hoofdstuk 5. Ter afsluiting van dit hoofdstuk zal ik onderzoeken waarom de respondenten als deel van een subcultuur plezier beleven aan het maken van korte films, en tegenover welke groep ze zich legitimeren.

## 4.1 Het nuttige...

### 4.1.1 Om werkrelaties op te doen, op te bouwen en te onderhouden

*[Bij de korte film] kun je achter de schermen weer crewsamenstellingen uitproberen. Dus bijvoorbeeld als je als cameraman en regisseur wil samenwerken bij een speelfilm, kun je in een kleine film al je samenwerking testen'*

Door samen te werken wordt een vertrouwensband opgebouwd, en weten de crewleden wat ze van elkaar kunnen verwachten bij toekomstige producties. Frank Hoeve legt dit hier in het citaat uit het interview met mij uit, maar legt hier ook in een interview met het Nederlands Film Fonds (een openbaar artefact) de nadruk op.<sup>63</sup> Hij zegt dat hij het belangrijk vindt dat er eerst een sterke relatie en vertrouwensband is met een regisseur. Dat heeft te maken met zijn financiële belangen; als de samenwerking in de productieperiode van een lange film niet vruchtbaar blijkt, kan dit namelijk gevolgen hebben voor de opbrengsten. Daarom voelt het veilig om degene met wie een samenwerking wordt aangegaan eerst te leren kennen en te vertrouwen, zodat de uitkomst van het project ook minder onzeker is.

Aan de andere kant is het ook een investering als er niet al een speelfilm op de planning staat. Bij een vruchtbare samenwerking kan het resultaat namelijk zijn dat er nieuwe klussen mee worden verkregen. Zo heeft de set van de korte film ook een sterke netwerkfunctie.

Elke respondent heeft het nut van samenwerking wel genoemd. Het is een niet te onderschatten reden, die op zijn beurt mogelijk wordt gemaakt door het vrijblijvende karakter van de korte film. Als de korte film niet relatief goedkoop was, kon er niet een nieuwe (en mogelijk risicovolle) samenwerking worden geprobeerd.

Tabel 4: Op de set van een korte film kunnen contacten worden opgedaan en onderhouden worden.

<i>Je bent toch afhankelijk van je netwerk en via-via leer je weer mensen kennen en je weet nooit hoe een balletje rolt. Als je thuis blijft zitten gebeurt er zeker niks.</i>	Geluid
<i>Vaak zijn het ook jonge teams die hebben ook met elkaar op de filmacademie gezeten en die kennen elkaar en die vinden het gewoon heel erg leuk om elkaar te helpen, dus dat is wel ook een soort loyaliteit, en ze vinden het fun om aan zo'n film mee te werken. Dus ik denk dat het toch meestal enthousiasme is. En dat die mensen dan ook weer hopen dat als diegene dan een lange film gaat maken, dat ze dan ook dat crewlid kiezen.</i>	Filmfonds

---

<sup>63</sup> Het Nederlands Film Festival, "Frank Talk: interview with producer Frank Hoeve", accessed 08-04-2014, [http://www.filmfestival.nl/profs\\_en/news/interviews/frank-talk/](http://www.filmfestival.nl/profs_en/news/interviews/frank-talk/)

In de opmerking van Van de Pas van het Filmfonds blijkt ook dat de samenwerking een voorwaarde kan zijn: als er al een band is, wordt die onderhouden door elkaar te helpen. Die hulp gaat gepaard met hoop op een toekomstige werkrelatie waar wel of ook geld mee wordt verdiend.

Op de set van een speelfilm worden waarschijnlijk ook nieuwe contacten opgedaan, maar daar zal het niet als reden worden gezien. De reden om aan een speelfilm te werken is immers dat er betaald wordt en, zo zeggen de respondenten, omdat het bijzonder is om aan een speelfilm mee te werken. Het onbetaald meewerken aan een korte film krijgt dus een functie toebedeeld (netwerken) die niet uniek is voor een medium, maar wel als belangrijk geldt bij dit medium. Zo is netwerken dus een belangrijk onderdeel van de productiecultuur van de korte film, zeker voor de medewerkers lager in de hiërarchie, die geen creatief eigendom hebben en de korte film niet als visitekaartje kunnen gebruiken.

#### 4.1.2 Mits er verbondenheid is

Er zijn bepaalde voorwaarden verbonden aan het pro Deo werken aan een korte film. Er moet een band zijn met de makers en/of het moet inhoudelijk een interessant project zijn.

Tabel 5: Er zijn bepaalde voorwaarden voor het (vrijwillig) meewerken aan een korte film.

<i>Ik zie ook allemaal dingen voorbij komen wat kansloos is, daar begin ik niet aan. Maar ik werk ook wel mee aan dingen die kansloos zijn, maar ik vind de mensen leuk.</i>	Geluid
<i>Maar dan moet het wel leuk zijn. En het moet kunnen. Als jij in die periode gewoon een maandsalaris aan klussen misloopt, dan wordt het een beetje zuur. Dus ik ga nooit klussen aannemen van 5, 6 dagen.</i>	Geluid
<i>Videoclip, korte filmpjes, artistieke dingen, die een mens wel de kans geven om zich te ontwikkelen. Dus ik vind het leuk om af en toe ook wat voor niks te doen.</i>	Licht

Er moet in ieder geval geen verlies worden gemaakt: er moet geen salaris misgelopen worden, het moeten geen vervelende mensen zijn en het moet niet een ongeïnspireerd of commercieel project zijn.

Er is een verbondenheid nodig met de film, die gaat via de makers en/of via de inhoud. Verbondenheid met de makers kan aanwezig zijn door een lange werkgeschiedenis samen, of omdat men elkaar kent van de filmacademie.

Met het product is verbondenheid door de inhoud. Verbondenheid is er als medewerkers het gevoel hebben op één of andere manier aan het eindproduct bij te dragen, en dus niet vervreemd zijn. Verbondenheid is, volgens de theorie van Mayer, het tegenovergestelde van vervreemding, waar het product een veelvoud waard is dan de som van de arbeid en materialen die erin is gestopt.<sup>64</sup> Bij de korte film is de arbeid juist de waarde, dat blijkt uit de functie die het draagt als visitekaartje, waarin juist arbeid tentoongesteld wordt. De commerciële waarde van de korte film is negatief; er wordt

<sup>64</sup> Mayer 2009, p. 16



geld in gestopt en die betaalt zich terug in nieuwe klussen en in een voldaan gevoel, waar ik in de volgende paragraaf op terug zal komen. Vervreemding kan in de commerciële productiecultuur nog geaccepteerd worden door de werknemers, het mag bij vrijwilligerswerk per definitie niet aanwezig zijn. Bij een betaalde korte film geldt dit niet, omdat het dan gewoon werk is en verbondenheid niet noodzakelijk is.

Verder wordt er door een aantal mensen de catering genoemd: het is niet sociaal geaccepteerd om een crew die gratis werkt, ook nog eens geen eten te geven. Het eten is dan een teken van waardering, en als die niet wordt gegeven kan er een negatieve sfeer ontstaan. De werknemer verwacht een bedankje, omdat hij niet voor zichzelf op de set staat, maar voor de regie/productie. In dat opzicht is de werknemer dus niet geheel verbonden, hij heeft het bewustzijn dat hij iemand helpt, en dat het niet zijn eigen product is.

#### 4.1.3 Geld maakt niet gelukkig

Tabel 6: Geld en publiek zijn niet het hoofddoel van een korte film.

<i>Je leven hangt er niet vanaf maar het is wel heel leuk als je film wordt opgepikt.</i>	NTR
<i>Een van die andere films heeft op 30 festivals gedraaid over de hele wereld. En daar krijgen we nog steeds iedere dag mailtjes van, 'wauw wat te gek en mag hij hier draaien en daar draaien', en dat is natuurlijk wel een super fijne bijkomstigheid</i>	Camera
<i>Natuurlijk zou het het allermooist zijn als je het betaald kan doen</i>	Regie
<i>Onze eindexamenfilm heeft 15.000 dollar gewonnen in Korea, dus [...] je kunt er wel mee winnen. Maar goed, dat had ook niemand verwacht. Ik denk ook niet dat je daar een film voor moet gaan maken</i>	Productie

De respondenten doen het niet voor de rijkdom, zelfs Mark de Cloe, die niet meer vrijwillig hoeft te werken, vindt *'dat niet zo belangrijk'*. Voor de visueel verantwoordelijke filmmakers is het aspect visitekaartje belangrijker dan het grote publiek. Het is namelijk maar afwachten hoe de korte film zich verspreidt. De korte film heeft vooral een festivalleven, en is afhankelijk van selectiecommissies. Een groot publiek is dus niet iets waar van te voren op gerekend kan worden, net als prijzen. Het is wel mooi meegenomen, want het zal de functie die het draagt als visitekaartje alleen maar versterken doordat meer mensen het zien, en doordat het prestige geeft als de korte film op veel festivals wordt gedraaid.

De functie van het visitekaartje is ondanks de onzekerheid van het publiek evengoed aanwezig, omdat de verspreiding via internet in eigen handen is. *'Er hoeft maar één regisseur je film te zien'*, stelt de DOP. De film kan voor nieuwe contacten zorgen, doordat de film circuleert in het eigen netwerk, en zo ook in aangrenzende netwerken. Daardoor kan het ook na het productieproces voor nieuwe werkrelaties zorgen.

## 4.2 ...met het aangename verenigen

*Het plezier dat het maken van een korte film de medewerkers geeft.*

### 4.2.1 Samenwerking

Ik heb net het nut besproken dat uit samenwerking wordt gehaald, hieronder zal ik verder uitweiden over het plezier dat eruit wordt gehaald. In hoofdstuk 1 heb ik uiteengezet dat mijn verwachting was dat werknemers bij een kleinere productie meer taken op zich nemen, meer samenwerken en daardoor meer verbondenheid voelen met het product en vrijheid ervaren. In de interviews is bijna letterlijk gebleken dat een kleine crew als prettiger wordt ervaren, en dat samenwerking als creativiteit wordt ervaren.

Tabel 7: Samenwerking wordt als positief gezien door werknemers en werkgevers

<i>Ik heb een idee en al die andere mensen kunnen dat dan als het goed is alleen maar beter maken. Er iets aan toevoegen waardoor het mooier en beter wordt.</i>	Regie
<i>Ik vind het heel leuk om met heel veel [verschillende] mensen samen te werken. En het leuke van films is dat je iedere keer met een heel nieuw team samenwerkt. Dus dat vind ik op zich ook een bepaalde vorm van creativiteit.</i>	Productie
<i>Waar ik het beste in ben is toch wel drama-achtige dingen maar wel met een klein team. [...] Het team moet ook leuk zijn, met elkaar leuk werken en ik vind het leuk om iets te doen waar je wel een beetje met zijn allen een ding doet.</i>	Geluid

In de tekst van Mayer stelt ze dat samenwerking als vrijheid wordt ervaren, en dat het soms geruild wordt voor creatief eigendom. Door samenwerking hebben werknemers een gevoel van zelfrealisering.<sup>65</sup> De respondenten in het tabel hierboven onderschrijven deze stelling letterlijk, hoewel de regisseur een uitzondering is op de regel waarin de werknemers hoger in de hiërarchie liever eigendom dan samenwerking hebben. Vermoedelijk vanwege de grote culturele verschillen tussen het grootse en competitieve Hollywood en het kleinschaliger Hillywood, waar samenwerkingen tussen studio's soms juist noodzaak zijn vanwege financiën.

De regisseurs die ik sprak omschreven zichzelf als 'teamleader' en 'kapitein'. Eén regisseur stelde dat elke set een dictatuur is, maar dat hij wel milder was dan andere regisseurs. Hij legde het uit dat de regie moet weten wat hij doet, en niet zoekende moet zijn. Hij is immers de leider, als hij niet weet wat hij wil, weet niemand wat er moet gebeuren. Ook hij duldde inspraak.

De taal is anders, maar bij alle regisseurs komt het op hetzelfde neer: ze erkennen wel de gezamenlijke inspanning die het filmmaken is, accepteren of verwelkomen zelfs samenwerking. Maar, 'je wordt er ook op afgerekend als het niet goed is en je krijgt lof als het wel goed is'. Zonder kapitein weet niemand wat hij moet doen:

---

<sup>65</sup> Mayer 2009, pp. 17-18

zonder regisseur is er chaos en geen eenheid in stijl. De film is dus het product van de regisseur, aldus de regisseur.

Volgens de cameraman is het ook het product van de cameraman. De website van DOP Martijn Cousijn heb ik bekeken als openbaar artefact. Het is zorgvuldig opgebouwd en toont al zijn werk.<sup>66</sup> Elk werk heeft een eigen pagina, waar het project, het cinematografische idee en de uitvoering daarvan worden behandeld. Zo neemt hij verantwoordelijkheid voor het uiterlijk van elk van zijn projecten (ook commerciële). Traditiegetrouw wordt de DOP/camera als een 'vertalende' kracht gezien. Zo omschreef hij het zelf, maar toch ziet hij niet de regie, maar zichzelf als verantwoordelijke voor het uiterlijk:

*'Dan heb je als DOP je gaffer en je focus puller, en je grip, ook heel belangrijk. En daarmee overleg je inderdaad hoe je het gaat doen. Dat is het verschil met het begrip cameraman, is dat je als DOP er veel meer verantwoordelijk voor bent hoe de film eruit komt te zien en echt een vertaalslag maakt voor de regisseur'*

Enerzijds spreekt hij over 'overleggen', anderzijds impliceert hij dat hij verantwoordelijk is, en dus niet de gaffer, focus puller of de grip. In de laatste zin zegt hij dat hij dienend is aan de regie. De medewerkers weten zelf ook niet precies waar de invloed van de DOP eindigt, en waar die van de gaffer, focus puller en grip eindigen, en waar de visie van de regisseur begint. Het is een kunstmatige scheiding, aangezien een film vaak het product van een samenwerking is.



Afbeelding 6: Op de set van DE MEISJES VAN THIJS is Joris van den Berg regisseur en geluidsman, en is David Lucieer acteur en lichtman. Copyright Blackframe

Doordat er een kleinere crew is, is de set democratischer, zeggen verschillende respondenten. Volgens hen is een strakke hiërarchie op grote sets alleen om chaos tegen te gaan. Bij een 'democratie' is er meer samenwerking en zijn de machtsverhoudingen vlakker, en worden meerdere taken per persoon verricht. De lichtman die ik spreek zegt dat op zo'n set de gaffer, regisseur, camera en de art

director zelfs op gelijke voet staan. Deze situatieschets vindt geen weerklank bij camera en regie, hoewel ze het wel eens zijn dat die vier inderdaad samen voor het visuele uiterlijk zorgen. De regie zegt dat het zijn film is. De DOP zegt dat het zijn vertaling is van de regievisie.

---

<sup>66</sup> 'Martijn Cousijn', accessed 14-04-2014, <http://martijncousijn.nl/#home-01-video>

Zoals voorzien is de machtsverdeling een subjectief en oncontroleerbaar fenomeen. De lagere functies hebben het idee dat hun inspraak ver reikt, terwijl hun input valt of staat met de goedkeuring van de regisseur. Zo werkt de regisseur wel samen met zijn crew, maar heeft hij uiteindelijk nog steeds de macht en dus de claim op het creatieve eigendom. Caldwell stelt dat er veel ingestudeerde praatjes worden verkocht in de industrie, die de werkelijkheid mooier laten lijken.<sup>67</sup> De lagere functies zeggen dat ze op gelijke voet staan, terwijl de hogere functies van zichzelf zeggen dat zij de verantwoordelijkheid dragen. Het is waarschijnlijk wel waar dat de lagere functies bij korte films meer ruimte hebben om input te geven, zich meer te bemoeien met andere functies. De geluidsman zegt bijvoorbeeld wel eens de lichtafdeling en de art direction te helpen op een kleinschalige set.

Een ander aspect van plezier in samenwerking is de sfeer die op een set hangt. Bij een onbetaalde korte film werken alleen mensen mee die het heel erg leuk vinden om te doen. Iedereen die meedoet is via vrienden of kennissen bij de productie betrokken geraakt, en/of heeft een grote liefde voor filmmaken. Hierdoor hangt er een positieve sfeer en is samenwerking prettiger.

Bovendien is het doel overzichtelijk, iedereen is betrokken bij het hele proces van het filmen. Doordat het team klein is, en iedereen een creatieve input kan of mag hebben, voelen de crewleden dat ze een unieke medewerker zijn. Ze hebben het gevoel iets toe te voegen aan het eindproduct, waarvan ze ook de distributie in de hand hebben via internet. Volgens Mayer is hierdoor verbondenheid met het product, en door samenwerking hebben medewerkers volgens haar het gevoel van vrijheid en zelfrealisatie.<sup>68</sup> Daarom is bij een kleine crew een saamhorigheid en een drive om het zo goed mogelijk te doen, wat door velen als een 'intensieve' samenwerking wordt omschreven, en door een regisseur treffend samengevat als *'zowel die positieve optimistische sfeer als dat mensen gewoon keihard werken'*.

#### **4.2.2 Voorwaarde voor plezier: Vrijblijvendheid**

Van een korte film hangt weinig af. Als een het geen groot publiek bereikt of niet briljant is, is het niet erg. De filmmakers worden er niet op afgerekend, want het is maar een korte film, dus de druk is niet zo hoog bij het produceren. Korte films zijn ook bedoeld om nieuwe dingen te proberen en soms mislukt dat. Het vrijblijvende karakter van de korte film zit enerzijds in de financiën, en anderzijds in de tijdsduur.

#### ***Goedkoop***

De korte film is relatief goedkoop in vergelijking met speelfilms, bij Kort! krijgt de producent een budget van 73.500 euro, waarvan in principe alles betaald kan worden (hoewel het soms krap kan zijn). Zoals een respondent zei, *'zodra die miljoenen om de hoek komen, is niets meer vrijblijvend. Dat is allemaal contracten, belangen,*

---

<sup>67</sup> Caldwell 2008, p. 3

<sup>68</sup> Mayer 2009, pp. 17-18

*sponsors, dat is echt hardcore werk.* Het is veel extra werk, en bovendien is er minder ruimte om dingen uit te proberen. De producenten worden namelijk zenuwachtiger naarmate ze grotere financiële risico's lopen. Dan is experimenteren taboe, en worden er alleen ervaren professionals ingehuurd. Bij Kort! gaat het om 'slechts' 73.500 euro, maar wordt er al risico uit de weg gegaan en krijgt een onervaren editor een coach. Ook is de stijl minder extreem, zoals Blok stelde in hoofdstuk 3, zodat het op tv en in de bioscoop kan worden uitgebracht en een breder publiek aanspreekt.

Het is veel aangenamer om zonder geld van derden een film te maken, omdat er dan niets op het spel staat behalve je eigen geld. Dan kun je ook geheel vrij zijn in onderwerp, stijl en manier van werken. En filmen hoeft tegenwoordig weinig te kosten, want een digitale (spiegelreflex) camera met HD-kwaliteit en een opzetmicrofoon zijn in elke prijsklasse te koop. Het risico van het maken is daardoor te overzien; het bedrag dat wordt geïnvesteerd is relatief klein, het kan uit eigen zak komen of via Cinecrowd.

### **Kort**

Bij een speelfilm kan het jaren duren voor de financiering rond is, terwijl het bij een korte film in een paar maanden kan.

**Tabel 8: De korte film is een snel te realiseren medium**

<i>Je krijgt het geld en je kan het gaan maken en er is een fantastische première aan het eind en iedereen is blij. En het hele budgetgetouwtrek met fondsen als het gaat om langere films is heel vermoeiend soms en heel ingewikkeld. Dus er komt heel veel energie vrij bij dit genre.</i>	NTR
<i>Ik heb heel vaak wel het idee dat mensen het wel echt leuk en fijn vinden dat ze het werk doen dat ze doen en dat merk je ook wel op zo'n draaidag. Dat er een bepaald soort positieve sfeer vanuit gaat ook. en met korte films misschien nog meer omdat het zo'n overzichtelijke tijd is. Je weet dat mensen nooit op het punt komen dat ze denken '**** wat een ***sfeer' want dan is het al voorbij.</i>	Regie

Voor crewleden is het een voorwaarde dat het kort duurt, omdat anders een zuur gevoel kan ontstaan vanwege misgelopen salaris of door vermoeidheid. Dan kan de '\*\*\*sfeer' ontstaan waar de regisseur het over heeft. Dit geldt alleen als de korte film een onbetaalde is. Bij betaalde korte films maakt het natuurlijk niet uit dat ze moe zijn of dat het lang duurt, omdat er toch wordt betaald.

Doordat de periode waarin film gemaakt wordt, kort is, houden de producent en regisseur, en wellicht de cameraman (als die vanaf het begin betrokken is), hun enthousiasme. Omdat het relatief weinig geld kost, en het geld is uitgegeven met het doel een korte film te maken en niet met het doel een commercieel succes te zijn, is er ruimte voor experiment, wat de makers een gevoel van vrijheid en plezier geeft. Als er helemaal geen subsidie bij komt kijken, is de prestatiedruk minder en vrijheid om te experimenteren groter. Er staat niets op het spel behalve het plezier in het maken.

Het gevolg hiervan geeft Van der Pas aan; zij stelt dat er bij de selectieronde van Kort! vaak gemeenschappelijke thema's naar voren komen. De korte films kunnen namelijk door de korte (pre)productietijd snel reageren op actualiteiten en hoeven niet tijdloos te zijn om een zo groot mogelijk publiek te bereiken.

## 4.3 ‘Omdat we cinefiel zijn’

### *De medewerkers aan korte films zijn deel van een subcultuur in de filmindustrie*

Ik heb net besproken op welke manieren de korte film de makers plezier geeft. Hier zal ik uitleggen waarom dat zo is. Caldwell stelt dat de filmindustrie bestaat uit verschillende professionele groepen en subculturen die een gezamenlijke identiteit scheppen, hun belang ten opzichte van andere groepen legitimeren en op ritualistische wijze communiceren. Ze blijven zichzelf legitimeren zodat ze veranderingen kunnen overleven, en niet overbodig raken door bijvoorbeeld nieuwe technologieën. De leden van een professionele groep hebben een definitie van zichzelf, een cultureel zelfportret waarin ze de definitie van hun beroep en van het product dat ze maken opnemen.<sup>69</sup>

#### 4.3.1 De gezamenlijke identiteit

De respondenten die ik sprak, hadden één ding gemeen: hun liefde voor hun vak. Ze hebben een liefde voor het medium film en vinden het maken ervan leuk. Ze behoren tot de artistieke filmmakers, voor wie rijkdom niet zo belangrijk is. Het maken is belangrijker:

*‘Dat is misschien ook wel inherent aan Nederland, waar alles klein is en er toch niet zo veel gemaakt wordt, dat mensen wel snel bereid zijn om ergens aan mee te werken.’*

Er wordt niet zo vaak een artistieke productie gedraaid, wat een korte film meestal is. De film liefhebbers zien het als toevoeging in het medialandschap, en als dat pro Deo moet, zij het zo. Het is dan niet alleen een investering in de samenwerking of in een visitekaartje, het is zelfs een investering in de Nederlandse filmcultuur. Er is niet een speciale liefde voor kort, maar wel een liefde voor de kwaliteitsproductie. Kort wordt niet als minderwaardig gezien, maar als gelijke van de speelfilm. Deze liefde is de kern van de identiteit van deze subcultuur, waarbinnen verschillende professies bestaan.

#### 4.3.2 De definitie van de ‘ander’

De cinefielen legitimeren zich als groep ten opzichte van de commerciëlen.

*‘Omdat je er geen klap mee verdient kun je wel stellen dat iedereen die aan een korte film werkt heel graag wil filmen en heel graag dat wil maken. Ik ken bijvoorbeeld televisiecameramensen, die doen bijvoorbeeld DWDD, RTL Boulevard, Shownieuws. Die beginnen om ’s ochtends 9 uur en gaan om 5 uur naar huis en die krijgen hun salaris gestort en die vinden het hartstikke leuk maar die gaan echt niet gratis hun nek uitsteken voor een korte film.’*

---

<sup>69</sup> Caldwell 2009, p. 200

Zo werden als voorbeeld ook Tim Oliehoek en Reinout Oerlemans, en USHI THE MOVIE genoemd: *'of Tim Oliehoek echt Spion van Oranje wil vertellen omdat het hem aan het hart gaat dat het publiek dat moet meemaken, ik weet niet of dat aan de hand is.'* Deze makers zouden nooit een korte film maken volgens hen, omdat het geen geld oplevert. Zij hebben geen liefde. Korte filmmakers zetten zich af tegen deze groep, en legitimeren daarmee zichzelf als groep.

In de interviews is vaak naar voren gekomen dat het *'gaat om mooie plaatjes schieten'* en *'om een verhaal te vertellen'*. De korte filmmaker doet het voor de film, en in het citaat hierboven wordt geïmpliceerd dat de Tim Oliehoek geen auteursfilm maakt, en het niet voor de film doet maar voor het geld.

Ze spreken ook over de mensen *'die vinden dat de korte film een ingekorte speelfilm is'*. Daarmee worden de commerciële bedoeld. Korte filmmakers menen de korte film te moeten verdedigen; dit doen ze door te stellen dat het een medium op zichzelf is, waar de maker zijn eigen verhaal kan vertellen zonder compromissen te maken voor bezoekerscijfers, en zo legitimeren ze hun bezigheden en hun belang ten opzichte van de aangrenzende groep.

Samenvattend is een praktische reden om mee te werken aan korte films de samenwerking. Er kunnen namelijk teamverbanden worden getest en relaties worden opgebouwd met toekomstige partners, er kunnen contacten worden opgedaan of onderhouden. De korte film draagt de functie van netwerkplek. Hoewel bij andere sets deze functie ook bestaat, is de netwerkfunctie belangrijker wanneer andere redenen om op een set te zijn afwezig zijn (b.v. loon of prestige).

Samenwerking zorgt ook voor plezier. De medewerkers voelen zich verbonden met de korte film waar ze aan meewerken omdat de crew kleiner is en ze meer taken op zich nemen. Daardoor hebben ze het gevoel invloed te hebben op het eindproduct. In een klein teamverband is meer samenwerking, waardoor vrijheid en zelfrealisatie worden ervaren. Zonder verbondenheid met de andere makers en/of met de productie zal de medewerker niet vrijwillig meewerken. Door verbondenheid en vrijheid haalt hij ook voldoening uit zijn werk en maakt het geld niet zo veel uit.

De makers zijn deel van een artistieke subcultuur binnen de filmindustrie van Nederland, ze hebben een liefde voor het medium film en het maken van films, wat de bereidheid om te investeren verklaart. Hun plezier in het maken komt ook voort uit de mogelijkheid tot experiment, wat mogelijk is doordat er weinig van de korte film af hangt.

Al deze redenen zijn opgemaakt uit gesprekken met de respondenten. Op Cinecrowd, het online platform waar filmprojecten financiering bijeen proberen te krijgen via particuliere donaties, staan een aantal films van respondenten. Ik vond daar geen van bovengenoemde redenen terug. Deze deep tekst is openbaar, en bedoeld om films te 'verkoppen' aan investeerders.

Op de pagina van de korte film Pien, die Joris van den Berg heeft geregisseerd en waar Martijn Cousijn de DOP was, staat een link naar een audiovisueel interview met Van den Berg, waarin hij zegt dat hij, de cast en de crew de film vrijwillig willen maken,

en ze daarom maar weinig geld nodig hebben.<sup>70</sup> Hij geeft geen reden waarom hij het vrijwillig wil maken, ook niet hoe hij zijn cast en crew zover heeft gekregen daarmee in te stemmen. Het is bijna een vanzelfsprekendheid dat mensen voor niets meewerken aan een artistiek project, zeker als de inhoud er toe doet. De film moet nou eenmaal gemaakt worden, zo uiten ze in de video, en als er geen geld is, dan maar geen salaris. De artistieke aspiraties van de makers worden hier uitvergroot en de netwerkfunctie van de film achtergehouden.

In een andere deep text vond ik wel een uiting van de redenen die ook in de interviews zijn gegeven. In de making of van de korte film AAN DE OVERKANT<sup>71</sup>, geproduceerd door Family Affair Films, komt de steadicam operator, Jelle van der Does, aan het woord: *'het is mooi weer, en we maken mooie dingen, dat is ook belangrijk. En het gaat goed.'* De steadicam is niet een hoge functie, terwijl typisch in making of's de hogere, visueel bepalende functies (DOP, regie) aan het woord komen. Dat de steadicam ook een woordje mag spreken, duidt erop dat de makers graag naar buiten brengen dat het een team-effort is, en de hiërarchische lagen minder gelden qua creativiteit. De steadicam heeft waarschijnlijk voor een deel inspraak gehad in het uiterlijk, doordat de hiërarchie minder strak was.

De woorden die hij spreekt zijn ook meteen veelzeggend: hij wijst op het feit dat het leuk is, en op het feit dat 'zij' *mooie dingen* maken. Hij is actief deel van het team, ze maken als geheel een mooie film, en dat is niet alleen het werk van de regisseur. De regisseur zal het hier echter niet mee eens zijn, die zal juist het creatieve eigendom claimen.

In deze uitingen is het onderwerp van de korte film belangrijker dan alle redenen die in de interviews gegeven zijn; het visitekaartje of de investering in werkrelatie door samenwerking worden niet genoemd. Zo wekken ze de indruk dat de korte film enkel voor de inhoud wordt gemaakt, en ze tonen zich de filmliefhebber, die het vak uitoefent omdat er belangrijke verhalen zijn die verteld moeten worden. Dat wekt meer sympathie bij de potentiële donateurs.

In dit hoofdstuk besprak ik de redenen die makers van korte films hebben om een korte film te maken of eraan mee te werken. De redenen waren zowel nuttig als plezierig, en lagen vooral in het productieproces. In het hoofdstuk dat volgt bespreek ik de culturele betekenis die het medium draagt voor de makers, dus de redenen die liggen in het medium in plaats van in het maakproces.

---

<sup>70</sup> Cinecrowd, "Pien", accessed 08-04-2014, <http://www.cinecrowd.nl/pien?language=en> en PIEN DE MAKERS, accessed 27-05-2014, <https://vimeo.com/26013382>

<sup>71</sup> HET MEISJE AAN DE OVERKANT –MAKING OF, accessed 08-04-2014, <https://vimeo.com/63253999>



# 5. Prestige

---

*Over de betekenis die actoren in de productiecultuur van de korte film geven aan het medium korte film.*

We hebben net gezien dat makers plezier en voldoening halen uit het maken van korte films. Uit de interviews blijkt dat de korte film niet wordt gemaakt omdat de makers de korte film zelf zo leuk vinden om naar te kijken; ze houden veel van het medium film en het maken ervan in het algemeen. De culturele betekenis die zij aan de korte film toekennen, heeft, in tegenstelling tot de betekenis die de werkgevers eraan toekennen, meer te maken met het maakproces dan met het kijkproces. In hoofdstuk 3 is al gebleken dat zij juist wel graag naar korte films kijken, en het als een expertise beschouwen om een goede korte film te kunnen maken.

## 5.1 Opstapje maar geen tussenstation

De korte film heeft verschillende betekenissen afhankelijk van het moment dat het wordt gemaakt. Bijna elke filmcarrière begint met een korte film. Het is een opstapje waardoor een speelfilm mogelijk kan worden gemaakt voor de regisseur, producent en camera.

Tabel 9: De korte film wordt wel gezien als opstapje maar niet als tussenstation

<i>..in een korte film je identiteit als maker kan laten zien en in die zin is het dan wel een [...] opstapje naar iets groters.</i>	Regie 1
<i>[als het een tussenstation was] zou ik nu geen korte films meer doen. Maar ik kan me wel voorstellen dat een regisseur eerst een aanbieding krijgt voor een korte film, en dat wel gefinancierd krijgt, en als hij laat zien dat hij het kan, een langspeelfilm kan maken. Maar kortjes worden ook gedaan door regisseurs die al gearriveerd zijn.</i>	Licht
<i>Ik wil wel mijn hele leven korte films blijven maken. Ik vind het niet een soort opstap naar een lange film, wat veel mensen wel zien, eerst een korte film maken, dan een lange film, ik vind het veel meer een eigen medium.</i>	Regie 2

Het is geen tussenstation waar makers nooit meer naar terugkeren, alhoewel dat voor sommigen wel zal gelden (de commerciële ‘ander’, zoals aangeduid in het vorige hoofdstuk). Alle respondenten zeggen nog eens een korte film te zullen maken, juist omdat erin geëxperimenteerd kan worden en het een visitekaartje is. Experiment ervaren de makers als uitdaging en afwisseling in werk. Veel respondenten geven aan afwisseling in verschillende soorten klussen prettig te vinden aan hun werk. De korte film heeft zo de betekenis als ‘tussendoortje’- een leuk project tussen het ‘echte’ werk door.

In het vorige hoofdstuk is al gebleken dat experiment in de productie een van de redenen is voor de productie van korte films. De korte film als medium draagt ook die betekenis. Het onderwerp van vrijblijvendheid in het medium kwam al eerder aan bod; de korte film hoeft maar kort te boeien, en dus kunnen er extremen worden opgezocht.

*'Soms dan kan je een korte film in een hele uitgesproken stijl draaien die te extreem is voor een speelfilm. [...] een vrij extreme look [...] is goed voor die 8 minuten, maar voor 90 gaat het echt te ver. En daarom is korte film zo leuk om te blijven doen.'*

De korte film kan een extreem uiterlijk of inhoud hebben, omdat het publiek bijna altijd film liefhebber is. De korte film wordt niet groots in de markt gezet, zoals bijvoorbeeld een film als TOSCAANSE BRUILOFT. De kijker moet actief op zoek gaan naar korte films, hetzij op internet, hetzij op festivals. Daardoor, en doordat de korte film geen druk heeft om veel geld te verdienen, hoeft er niet gecompromitteerd te worden aan esthetische en artistieke ideeën. De korte film draagt daardoor heel sterk de betekenis van auteursfilm, waarin de regisseur en deels de DOP 'zijn eigen verhaal' vertelt. De regisseurs hebben het er daarbij vaak over dat de film 'echt uit henzelf' komt, omdat er geen rekening gehouden hoeft te worden met verkoopcijfers. Het geeft de korte film een authentiek aura, en als het opgepikt wordt of op festivals vertoond, geeft dat de maker prestige.

Voor werkgevers geldt deze betekenis ook. Dorien van de Pas stelt de korte film te gebruiken als graadmeter van iemands kunnen, waarop ze beoordeelt of iemand de subsidie van Kort! krijgt:

*'Aan een korte film kun je toch vaak het talent van een maker of een visie zien. En zeker als ik een project moet beoordelen met nieuwe makers een speelfilm willen maken vind ik het heel fijn als ik een aantal korte films kan zien, ook al zijn ze heel verschillend, ook al zijn ze niet allemaal briljant, maar wel dat je een kan zien: wat kan iemand.'*

Hier blijkt, net als in de vorige hoofdstukken, dat de korte film als visitekaartje dient. Juist omdat er weinig anderen dan de maker zelf belang hebben bij de film, en er niets op het spel staat, kan hij uitpakken om zichzelf in de markt te zetten. Omdat een korte film relatief snel en relatief goedkoop gemaakt kan worden, is de functie van visitekaartje mogelijk.

De korte film heeft dus enerzijds de betekenis van de auteursfilm, en anderzijds de betekenis van het visitekaartje, twee betekenissen die hand in hand gaan. Want wat is een beter visitekaartje dan iets wat helemaal van je eigen hand is en wat niet bezoedeld is met commerciële belangen? Deze betekenis is paradoxaal, want tegelijkertijd is de korte film het democratische medium waarin medewerkers (het gevoel hebben) input hebben in de productie. Toch heeft de regisseur de claim op het eigendom. Hoewel er input is van medewerkers, heeft hij al die input in goede banen geleid, en er naar zijn hand een samenhangend geheel van gemaakt.

## 5.2 Medium maar geen doel

De respondenten noemen de korte film een 'genre' of een 'medium', maar ze zijn het er over eens dat de korte film anders is dan een speelfilm. Toch is het niet een doel in hun carrière. De betekenis die het medium draagt als visitekaartje wijst hier al op: visitekaartjes zijn er immers om ander werk te krijgen.

Frank Hoeve zegt in een interview met het Nederlands Film Festival<sup>72</sup> één speelfilm en één documentaire per jaar te willen maken. Hij noemt hier geen korte films, terwijl hij in het interview met mij zegt dat hij de korte film niet als tussenstation ziet. De korte film is voor hem niet een doel op zich, maar hij zal in de komende jaren nog wel korte films blijven produceren, hij zegt immers dat het uittesten en vormen van een band met makers belangrijk is.

Dat hij dit niet noemt in het interview met het NFF is op zich niet opvallend, omdat het interview niet over korte films gaat maar over zijn hele carrière. Het is wel veelzeggend, omdat hij de korte films wel in relatie tot zijn verleden noemt, maar niet in relatie met zijn toekomst. De korte films zijn dus niet een doel op zich, en waarschijnlijk zal hij ze nog wel produceren, maar naast zijn hoofdproducties: speelfilms en documentaires.

Er is maar één respondent (regisseur Mark de Cloe) die de korte film als hoofddoel ziet (zie tabel 10). Tijdens mijn interview met hem kreeg ik zijn DVD's, en voordat we aan het gesprek begonnen stuurde hij een link waar ik zijn werk kon bekijken. Hoewel de andere respondenten vast ook trots op hun werk zijn, hebben ze me niet gevraagd hun korte films te bekijken, of me een DVD gegeven. Het verschil zit hem in dat de korte film het werk van Mark de Cloe is, en voor de andere respondenten 'iets erbij' is. Het is niet hun doel, maar hun visitekaartje. Ik ben echter niet de doelgroep voor wie hun visitekaartje bedoeld is; ik zal ze geen subsidie voor een speelfilm verlenen of een samenwerking met ze aangaan. Ik ben wel de doelgroep van Mark de Cloe; ik ben (korte) filmliefhebber en dus zijn publiek.

Hij is ook de enige die een salaris uit de korte film haalt (en alle drie de P's heeft verzameld), en daar zit meteen de verklaring. De markt van de korte film is te klein om veel makers van een salaris te voorzien. Per jaar worden er 10 in Kort! geproduceerd, dat zijn 10 regisseurs en mogelijk minder dan 10 producenten die een salaris krijgen voor ongeveer 3 maanden. Verder is er natuurlijk de Nu of Nooit en de Point Taken. Het feit dat er jaarlijks meer dan 100 aanmeldingen zijn voor Kort!, terwijl er maar tien plaatsen zijn, toont al aan dat veel filmmakers toch graag een betaalde korte film willen maken, en er weinig die kans krijgen.

Het afwerkingbudget van het Filmfonds is niet bedoeld om als salaris voor de maker te besteden, maar om de postproductie te betalen. Dan is het nog mogelijk en betaalde korte film in opdracht te maken voor bijvoorbeeld omroepen, zoals Mark de Cloe doet met zijn serie korte films LIFE IS BEAUTIFUL (2011). Hier is echter ook niet

---

<sup>72</sup> Het Nederlands Film Festival, "Frank Talk: interview with producer Frank Hoeve", accessed 08-04-2014, [http://www.filmfestival.nl/profs\\_en/news/interviews/frank-talk/](http://www.filmfestival.nl/profs_en/news/interviews/frank-talk/)

genoeg budget om alle korte filmmakers van een boterham te voorzien. De filmmakers moeten zich wel richten op andere (soorten) producties.

Daarbij is de culturele opvatting dat de speelfilm nog prestigieuzer is, omdat je er 'meer in kwijt' kan, en misschien ook wel omdat het zo moeilijk is om de financiën rond te krijgen. Als dat dan is gelukt, heeft het filmfonds vertrouwen in je gehad. Pas na een speelfilm heb je jezelf bewezen en tel je echt mee in de filmwereld.

De makers zien wel veel potentie in de korte film. Het internet wordt als onbenutte mogelijkheid gezien, waar een groot publiek bereikt kan worden en potentieel ook geld mee kan worden verdiend. Ook dit helpt niet om de korte film een hoofddoel te laten zijn.

De respondenten stellen bijna allemaal dat de korte film leuk is voor erbij, en voor de respondenten lager in de hiërarchie is ook later in de carrière nog een bereidheid om vrijwillig mee te werken aan korte films. Voor hen is het helemaal geen doel op zich: in de CV's is een grote verscheidenheid te vinden aan soorten klussen. Met alleen korte films kan de hypotheek niet betaald worden, maar dat zouden de freelancers ook maar saai vinden. Vaak is namelijk de afwisseling tussen commercieel en artistiek als prettig beschreven, ook door Mark 'koning van de korte film' de Cloe.

Toch werken professionals nog vrijwillig mee aan korte films, omdat het ook later in de carrière nog moeilijk kan zijn aan werk te komen. De netwerkfunctie bij het maken is dan nog steeds nodig. Dit, en de andere redenen die in het vorige hoofdstuk zijn besproken gelden voor de makers, en zijn door de respondenten meer benadrukt dan de culturele betekenissen die de korte film heeft. De culturele betekenis als visitekaartje en als auteursfilm hebben natuurlijk ook meer te maken met het maakproces van de film dan met de eigenschappen die het medium onderscheiden van de speelfilm (kort).

Samenvattend is de korte film geen tussenstation voor de meeste makers, omdat het als auteursfilm wordt gezien en een succesvolle korte film prestige geeft. Het is geen doel, omdat er niet genoeg afzetmarkt is voor professionele korte films en juist afwisseling gewenst is. De betekenissen die het draagt als het visitekaartje en de auteursfilm, zijn als het ware de etalering van het maakproces. Dit bevestigt dat de makers van de korte film niet vervreemd zijn van het eindproduct, in tegendeel: de culturele waarde van de korte film is de kwaliteit van de arbeid.

In dit hoofdstuk ontbreekt de koppeling met de literatuur. Dit komt doordat in productiestudies weinig onderscheid wordt gemaakt in media en er weinig theorieën zijn met betrekking tot de betekenis die aan de geproduceerde media wordt toegekend.

# Conclusie

---

De korte film is een veelzijdig medium dat verschillende functies heeft. Ik onderzocht de productiecultuur van de korte film, om die te achterhalen. De onderzoeksvraag van deze scriptie was de volgende:

*Welke overwegingen van actoren in de productiecultuur van korte films leiden tot culturele en financiële investeringen in de Nederlandse professionele korte fictiefilm?*

Redenen om financieel te investeren voor instanties zijn om enerzijds een impuls te geven aan de Nederlandse filmcultuur, omdat het een doorstroom van filmmakers genereert. Anderzijds is het een prestigieus exportproduct naar festivals, wat de filmcultuur in Nederland aanzien geeft. De persoonlijke redenen van werkgevers om gelegenheid te scheppen voor de korte filmproductie, is de liefde voor het medium, en de overtuiging dat de korte film een expertise is, waardoor de selecteurs van Kort! ook gearriveerde regisseurs toelaten tot het project.

Voor beginnende en gearriveerde regisseurs is de korte film prettig om te maken, omdat er weinig geld mee is gemoeid, waardoor er ook geen commerciële belangen zijn, en er geen of weinig compromissen aan het idee hoeven te worden gedaan. De korte film heeft de betekenis van 'auteursfilm'. Dat het medium de betekenis van een auteursfilm draagt, maakt het geschikt als visitekaartje, wat vooral belangrijk is voor de beginnende regisseur die nog naam moet maken in de industrie.

De netwerkfunctie van de set van de korte film is een belangrijke reden om cultureel te investeren voor medewerkers die geen visuele verantwoordelijkheid hebben. Voor medewerkers die wel een creatief eigendom kunnen claimen, gebeurt netwerken op een andere manier: dan is de korte film een visitekaartje dat voor contacten zorgt bij distributie. Hoe minder eigenaarschap, hoe belangrijker de netwerkfunctie en hoe minder belangrijk de visitekaart-functie.

Samenwerking wordt inderdaad, zoals Mayer stelt,<sup>73</sup> ervaren als vrijheid. Bovendien heeft de korte film voor makers de functie om te experimenteren in samenwerking of met nieuwe stijlen en technieken, wat de makers voldoening geeft. Dit wordt echter niet vaak als reden opgegeven om een korte film te maken. Het plezier dat samenwerken, vrijheid en experiment opleveren is eerder een voorwaarde dan een reden om mee te werken. Samenwerking is op een andere manier belangrijk; het is een manier om nieuwe relaties op te doen of oude te onderhouden.

Geld en publiek zijn bijzaak en dat kan alleen omdat het medium een vrijblijvendheid kent. Het is relatief goedkoop en kost weinig tijd, het is niet gemaakt

---

<sup>73</sup> Mayer 2009, pp. 17-18

met het doel om veel geld te verdienen en er zit geen druk op van verkoopcijfers. Het is meer een visitekaartje dan een verkoopbaar product, en dus is de functie van een korte film eerder het gemaakt worden dan het verkocht worden.

Op deze manier gebruiken de makers de korte film als semi-openbaar artefact, waarin ze hun identiteit als maker uiten, en ze hun persoonlijke definitie van het medium communiceren met mogelijke subsidiegevers of andere filmmakers met wie samengewerkt wordt of samengewerkt kan worden. Door te experimenteren wordt de definitie van het medium film uitgedaagd, bediscussieerd en soms veranderd.

De definitie die Caldwell geeft van de semi-openbare tekstuele uitingen, is dat het een communicatie is tussen mediaprofessionals om relaties tussen groepen te bevorderen, terwijl ze tegelijkertijd bedoeld zijn om bewustzijn in het publiek te creëren: *'The deep texts in this second category succeed only if they are persuasive in maintaining or forging new relationships between the makers of content and [...] affiliates, clients and buyers and new personell.'*<sup>74</sup> De definitie past niet helemaal, Caldwell stelt ook dat de semi-embedded tekst bedoeld is om een productie te verkopen, voorbeelden zijn perskits, stages of handelsbeurzen. In het geval van de korte film is te zeggen dat de maker (in plaats van de productie) verkocht wordt aan aangrenzende professionele groepen, namelijk aan het Filmfonds, producenten, of regisseurs. Ze kunnen wel ook bewustzijn in het publiek creëren, maar die is niet zoals bij een perskit het geval is, bedoeld om een andere uiting te promoten. Het kan wel naamsbekendheid geven bij het publiek, waardoor een mogelijke speelfilm van de makers later meer publiek krijgt.

Het past de definitie van een semi-openbaar artefact dus op een nieuwe manier: niet een andere productie wordt verkocht met de korte film, maar de maker zelf. De makers zijn zich hier ook van bewust, en omschrijven de korte film steevast als 'visitekaartje'. In dit artefact wordt veel bewuster dan in bijvoorbeeld een perskit de mediadefinitie en identiteit van de maker gecommuniceerd. Het doel van een perskit is primair om informatie over een film te geven, het doel van een korte film is een bijzonder verhaal te vertellen. Dat bijzondere verhaal zegt al veel over de identiteit van de maker, respondenten gaven ook aan extremere onderwerpen op te zoeken in korte films. Het uiterlijk van de film kan ook de identiteit uitdragen, door een extreme stijl te hanteren. Beide dagen de definitie van het medium uit, en bediscussiëren die met de kijkers. De kijkers zijn voornamelijk mensen in de industrie en film liefhebbers.

Daarom beschouwen de meeste makers de korte film ook niet als doel, maar wel als belangrijk onderdeel van de productiecultuur. Het is belangrijk omdat het ze werk oplevert, en omdat ze hun identiteit als maker erin kunnen discussiëren en aanpassen door te experimenteren.

---

<sup>74</sup> Caldwell 2009, p. 204

# Reflectie

Ik vroeg me af waarom een professional in een korte film investeert, en het antwoord was verrassend. Ik verwachtte naar aanleiding van de literatuur dat de hoofdreden van culturele investering het plezier in het werk en verbondenheid met de productie zou zijn, maar dit is in het empirische onderzoek eerder een voorwaarde gebleken voor vrijwilligerswerk, en de hoofdreden blijkt eerder het netwerken.

Mijn definitie van een 'ervaren maker' was niet hetzelfde als die van het Filmfonds, en zo is het voor een regisseur of producent of DOP veel langer noodzakelijk aan korte films te werken om een portfolio op te bouwen dan ik had gedacht. Zelfs als de regisseur of producent een aantal telefilms en een enkele speelfilm op zijn naam heeft staan kan het nodig zijn korte films te maken om aan te tonen dat een bepaalde samenwerking werkt, of om aan te tonen dat hij ook een ander genre kan maken, en zo kans te maken op subsidie voor een speelfilm. Zo is de korte film een essentiële onderdeel van de Nederlandse filmcultuur dan ik had voorzien: zonder de korte film zou het bijna onmogelijk zijn om in de eerste instantie aan betaald werk te komen, in de tweede instantie zou het veel moeilijker zijn voor crewleden om werk te blijven vinden. Ook zou het minder aantrekkelijk zijn om in de industrie te werken, omdat er alleen 'veilige' dingen geproduceerd zouden worden en er geen vernieuwing (verandering van de definitie van het medium) zou zijn. Dit zijn ook de redenen dat korte films ook worden gemaakt zonder steun van fondsen: ze zijn noodzakelijk. De verdienste van Kort! en het afwerkingbudget van het Filmfonds is dat de korte film een kwalitatief hoog niveau heeft in Nederland en als exportproduct van cultuur dient.

Door mijn aanname dat filmmakers die al een aantal jaar aan het werk waren ervaren zijn, waren enkele van mijn respondenten onervaren in termen van de filmindustrie. Het was moeilijk om mijn ideale respondent, die al jaren speelfilms maakte en daarnaast korte films, te vinden. Vermoedelijk zijn die erg schaars. In tegenstelling tot mijn verwachting, is er maar een enkeling die korte films maakt omdat hij in het medium gelooft, en af en toe ook een speelfilm of commercial maakt. Deze persoon verdient ook als enige geld met het maken van korte films. Toch zeiden al mijn respondenten ook later in hun carrière nog korte films te zullen maken, ook als dat vrijwillig was. Of ze dit ook daadwerkelijk gaan doen is natuurlijk afwachten, maar de intentie duidt wel op het plezier en de noodzaak die ze erin zien.

Ik heb in mijn selectie van respondenten erop gelet dat ik medewerkers van verschillende films had, maar toch bleek een aantal van de respondenten wel eens met elkaar te hebben gewerkt. De filmwereld is erg klein, dus de kans is relatief groot dat mensen elkaar kennen, maar het kan zijn dat deze makers een vertekend beeld hebben gegeven. De andere respondenten die niet met hen hadden gewerkt, vertelden echter wel hetzelfde verhaal.

De literatuur heeft me houvast gegeven voor- en tijdens de interviews, en de methode die ik heb gevolgd heeft me open gesteld voor een onverwachte conclusie. De deep texts gaven niet zo veel informatie als gehoopt, maar konden soms toch het beeld uit de interviews nuanceren, aanvullen of tegenspreken. Door productiestudies als

invalshoek te nemen, kon ik in het maakproces de verschillende redenen en voorwaarden ontwaren die de makers van korte films hebben om te investeren. Dit zegt ook iets over de productiecultuur in Nederland in het algemeen: het zegt namelijk dat er een soort tweedeling is tussen artistieke en commerciële makers. De artistieke makers hebben behoefte om te experimenteren en zich vrij van risico's te uiten. Bovendien blijkt de arbeidsmarkt moeilijk, en zijn goede korte films onontbeerlijk om een carrière op gang te helpen en te houden.

Door productiestudies als invalshoek te nemen, is het publiek buiten beschouwing gebleven. Het is nog interessant om te onderzoeken waarom de korte film in de festivalhoek zit, waarom de voorfilm nauwelijks meer wordt vertoont, en waarom het grote publiek nauwelijks geïnteresseerd lijkt in de korte film. In een studie naar de eigenschappen van de korte film kunnen ook de mogelijkheden worden bekeken voor een lucratieve distributie op het internet.

In hoofdstuk 5 bleek dat bij productiestudies weinig onderscheid wordt gemaakt in de verschillende media, omdat het vanzelfsprekend over de grote filmproducties gaat. Caldwell kijkt wel naar medewerkers van film- en televisie, maar maakt vervolgens geen onderscheid en kijkt niet naar de betekenis die de medewerkers aan het specifieke product dat ze maken geven. Mayer stelt dat de medewerkers vervreemd zijn van het medium, maar dat houdt niet in dat medewerkers geen betekenis hechten aan het eindproduct. De betekenis die het medium draagt voor de makers zegt mijns inziens veel over de productiecultuur en juist wat over de mate van vervreemding. Daarom is het wel relevant om in toekomstig onderzoek in het veld van productiestudies onderscheid te maken en te kijken naar de verschillen tussen de geproduceerde media.

Mijn methode heeft niet in beeld kunnen brengen hoe de machtsverhoudingen liggen op een set van een korte film en op de set van een speelfilm. Ik beveel aan om het onderzoek verder uit te breiden en de context van de korte film in beeld te krijgen, met bestudering van de rituele uitingen die op de set plaatsvinden, om zo ook de machtsverhoudingen beter in kaart te kunnen brengen. Ik vraag me ook af in hoeverre de input van crewleden werkelijk gewaardeerd en gebruikt wordt. Ook is het interessant om te kijken naar wat de motivatie is van de distributeur van Nederland, SND Films, en de organisatoren van het podium van de korte film, Go Short!.



# Literatuur

---

Baarda, De Goede and Teunnissen, *Basisboek Kwalitatief Onderzoek; Handleiding voor het opzetten en uitvoeren van kwalitatief onderzoek*, Houten: Noordhoff, 2009.

Barker, Chris, "Chapter 7: Issues of Subjectivity and Identity" in Barker, Chris, *Cultural Studies: Theory and Practice*, London: Sage, 2008, pp.215-245

Caldwell, John, *Production Culture; Industrial Reflexivity and Cultural Practice in Film and Television*, Durham: Duke University Press, 2008.

Caldwell, John, "Chapter 15: Cultures of Production: Studying Industry's Deep Texts, Reflexive Rituals and Managed Self-Disclosures," in *Media Industries: history, theory and method*, edited by: Jennifer Holt en Alisa Perren, Oxford: Blackwell Publishing, 2009.

Hesmondhalgh, David, 'Chapter 8: Media Industry studies, media production studies', in *Media and Society*, edited by James Curran, Londen: Bloomsbury Publishing, 2010.

Hesmondhalgh, David, *Media Production*, Maidenhead: McGraw-Hill, 2006.

Kellner, Douglas, 'Chapter 7: Political Economy and Cultural Studies: Media Industries and Media/Cultural Studies: An Articulation', in *Media Industries: history, theory and method*, edited by Jennifer Holt en Alisa Perren, Oxford: Blackwell Publishing, 2009.

Keyser, Gawie 'Eenheid van effect: Shorts! Internationaal festival van de korte film', *De Groene Amsterdammer*, vol. 125, iss. 45 (nov 2001), pp. 29-30.

Mayer, Vicki, Banks, Miranda, and Caldwell, John, *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries*, Londen: Routledge, 2009.

Mayer, Vicki, "Bringing the Social Back In; Studies of Production Cultures and Social Theory", in Mayer, Vicki, Banks, Miranda, and Caldwell, John, *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries*, Londen: Routledge, 2009.

McLaughlin, Noel, 'SHORT SIGHTED: Short Filmmaking in Britain', *Cineaste*, vol. 26, iss. 4, (2001) pp. 62-63.

Stahl, Matt, "Privilege and Distinction in Production Worlds; Copyright, Collective Bargaining, and Working Conditions in Media Making" in Mayer, Vicki, Banks, Miranda,

and Caldwell, John, *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries*, Londen: Routledge, 2009.

Sullivan, John, "Leo C. Rosten's Hollywood; Power Status and the Primacy of Economic and Social Networks in Cultural Production", in Mayer, Vicki, Banks, Miranda, and Caldwell, John, *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries*, Londen: Routledge, 2009.

Waardenburg, André, "Lukraak Festival Korte Films", *de NRC*, 12-03-2003, accessed 17-11-2013, <http://vorige.nrc.nl/kunst/article1610949.ece>

### ***Audiovisueel materiaal***

THE MAKING OF 'MAKING A SCENE', directed by Catherine Sprangler, 2013, *New York Times*, accessed 27-11-2013, <http://www.nytimes.com/video/magazine/10000002564385/the-making-of-making-a-scene.html>

MAKING A SCENE, directed by Janusz Kaminski, 2013, *The New York Times*, accessed 11-12-2013, <http://www.nytimes.com/video/making-a-scene/>

PIEN DE MAKERS, accessed 27-05-2014, <https://vimeo.com/26013382>

HET MEISJE AAN DE OVERKANT -MAKING OF, accessed 08-04-2014, <https://vimeo.com/63253999>

### ***Andere bronnen***

Cinecrowd, "Pien", accessed 08-04-2014, <http://www.cinecrowd.nl/pien?language=en>

Cowgill, Linda J., *Writing Short Films: structure and content for screenwriters*, Los Angeles: Lone Eagle Publishing, 2005.

Elsy, Eileen and Kelley, Andrew, *In Short: A Guide to Short Film-Making in the Digital Age*, London: BFI Publishing, 2002.

Go Short!, "Jaarverslag 2012-2013", accessed 27-05-2014, <http://www.goshort.nl/jaarverslag/>

Graham Scott, Gini, *The Complete Guide to Writing, Producing and Directing a Low-Budget Short Film*, Milwaukee: Limelight Editions, 2011.

Het Filmfonds, “Aanvragen filmproducties”, accessed 12-03-2014, <http://www.filmfonds.nl/film-producties/new-screen-nl/realisering>

Het Filmfonds, “Algemeen Reglement van de Stichting Nederlands Fonds voor de Film”, last modified 01-01-2013, accessed 17-11-2013, <http://www.filmfonds.nl/film-producties>

Het Filmfonds, “Beleidsplan 2013-2016, innovatie en perspectief”, 2012, accessed 27-05-2014, <http://www.filmfonds.nl/over-het-nederlands-filmfonds/missie-beleid>

Het Filmfonds, “Deelreglement Realisering” last modified 01-01-2013, accessed 17-11-2013, <http://www.filmfonds.nl/film-producties>

Het Filmfonds, “Financieel en Productioneel Protocol” last modified 01-01-2013, accessed 17-11-2013, <http://www.filmfonds.nl/film-producties>

Het Filmfonds, “Missie en beleid”, accessed 01-03-2014, <http://www.filmfonds.nl/over-het-nederlands-filmfonds/missie-beleid>

Het Filmfonds, “Oproep KORT! 2014”, accessed 21-01-2014, <http://www.filmfonds.nl/nieuws/artikel/oproep-kort-2014>

Het Mediafonds, “Nu of Nooit! Krijgt derde editie”, accessed 10-02-2014, <http://www.nbf.nl/2014/01/20/nu-of-nooit-krijgt-derde-editie/>

Het Mediafonds, “Oproep: Kort! 2014”, accessed 11-03-2014, <http://www.mediafonds.nl/nieuws/92347/oproep-kort-2014>

Het Mediafonds, “Oproep: Kort! 2013”, accessed 12-03-2014, <http://www.mediafonds.nl/kort>

Het Mediafonds, “KORT! 2014: 10 scenario’s geselecteerd”, accessed 16-01-2014, <http://www.mediafonds.nl/nieuws/95176/kort-10-scenario-s-geselecteerd>

Irving, David and Rea, Peter, *Producing & Directing the Short Film & Video*, Burlington: Focal Press, 2006.

Kurzfilmtage Oberhausen, accessed 07-01-2014, <http://www.kurzfilmtage.de/nc/en/60th-international-short-film-festival-oberhausen-01-06052014.html>

Kortfilmfestival Leuven, “Catalogus International Short Film Festival Leuven 2010”, Accessed 27-05-2014, [http://issuu.com/fonkvzw/docs/catalogus\\_ikl\\_2010\\_lowres](http://issuu.com/fonkvzw/docs/catalogus_ikl_2010_lowres)

“Martijn Cousijn”, accessed 14-04-2014, <http://martijncousijn.nl/#home-01-video>

Nederlands Film Festival, “Frank Talk: interview with producer Frank Hoeve”, accessed 08-04-2014, [http://www.filmfestival.nl/profs\\_en/news/interviews/frank-talk/](http://www.filmfestival.nl/profs_en/news/interviews/frank-talk/)

Raskin, Richard, *The Art of the Short Fiction Film: a shot by shot study of Nine Modern Classics*, Jefferson: McFarland, 2002.

The 48 Hour Film Project, “48HFP Officiële Regels”, accessed 06-01-2014, <http://www.48hourfilm.com/nl/filmmakers/rules-filmmaking.php>

The 48 Hour Film Project, “Welke rollen zijn er bij het filmmaken en wat doet ieder van hen?”, accessed 11-02-2014, <http://www.48hourfilmproject.nl/faq-items/welke-rollen-zijn-er-bij-het-filmmaken-en-wat-doen-ze/>

### Lijst met afbeeldingen

Afbeelding 1: Go Short, “Persberichten”, accessed 27-05-2014, <http://goshort.nl/Persberichten/>

Afbeelding 2: MAKING A SCENE: 'This year's best big-screen performers in 11 original (very) short films.' New York Times 2013, found on Momentum, accessed 27-05-2014, <http://www.alexandrosmaragos.com/2013/11/the-new-york-times-making-scene.html>

Afbeelding 3: Het Filmfonds, “Logo”, accessed 27-05-2014, <http://www.filmfonds.nl/over-het-nederlands-filmfonds/logo-titels>

Afbeelding 4: Het Nederlands Film Festival, “Kort! – Vingers”, accessed 27-05-2014, <http://www.filmfestival.nl/publiek/films/kort-vingers>

Afbeelding 5: Cinecrowd, “Contact”, accessed 27-05-2014, <http://www.cinecrowd.nl/contact>

Afbeelding 6: Setfoto DE MEISJES VAN THIJS, Copyright Blackframe.

# Bijlagen

---

## Biografieën van de respondenten

### **Frank Hoeve – producent**

Frank Hoeve is producent. Hij begon bij IJswater Films, waar hij veel korte films en een aantal lange films co-produceerde. Na een aantal jaar richtte hij in 2012 BALDR film op, waar hij onder andere andere Kort! - SEVILLA en Kort! - HET PAARD EN DE NACHTEGAAL produceerde. Zijn eerste speelfilm met BALDR moet nog komen. Zijn CV die online staat bevat alleen bedrijven waar hij voor heeft gewerkt, in tegenstelling tot veel andere producenten, die een lijst van films online hebben, bij LinkedIn of op andere websites. Ik sprak Frank telefonisch.

### **Family Affair Films – productiehuis**

Rianne Poodt sprak met mij namens Family Affair Films. Family Affair is een productiemaatschappij die zich richt op arthouse films. Het is opgericht in 2002. Family Affair heeft de afgelopen 5 jaar 5 korte films voortgebracht, en daarnaast een aantal andere projecten, zoals korte dansfilms en een Turks gecoproduceerde speelfilm. Rianne zelf is net afgestudeerd aan de filmacademie in de richting van productie.

### **IJswater Films – productiehuis**

Eline van Hagen van IJswater Films heeft schriftelijk enkele vragen beantwoord. IJswater heeft al 15 keer meegedaan aan Kort! en daarnaast nog via Nu of Nooit en Kind en Kleur korte films geproduceerd.

### **Dorien van de Pas – filmconsulent**

Dorien is filmconsulent Talentontwikkeling en het hoofd van afdeling New Screen bij het Filmfonds. Onder New Screen NL valt nieuw talent, filmisch experiment en de korte (animatie) film. Ook Kort! valt hieronder. Ze neemt deel in de selectieprocedure van Kort!.

### **Marina Blok – eindredactrice**

Marina is eindredactrice van de afdeling drama bij de NTR. Ze stond aan de wieg van Kort!, waar ze ook in de selectiegroep zit. Naast Kort! is ze ook verantwoordelijk voor de One Night Stands, de Oversteek en films als THIRZA en series als DE GEHEIMEN VAN BARSLET.

**Joris van den Berg – regisseur**

Joris regisseerde televisieseries zoals *Onderweg naar Morgen* en *Spangas*. In zijn eigen tijd besloot hij *De Meisjes van Thijs* te maken, een webserie van korte films over Thijs die meisjes probeert te versieren. Ook maakte hij een Kort!: *KANSLOOS*, en in de Green Filmmaking Competition de korte film *HOOGTEPUNT*, en via Cinecrowd de korte film *PIEN*, met Martijn Cousijn.

**Martijn Cousijn – Director of Photography**

Martijn is Director of Photography en werkt in zowel de narratieve, documentaire als commerciële hoek. Hij heeft o.a. *KOEFNOEN*, *VPRO TEGENLICHT* en de korte films *PIEN*, *DANIËL* en *STAINED* op zijn CV staan. Met al grote en ook veelzijdige ervaring staat een speelfilm nog op de to-do-lijst.

**Mark de Cloe – regisseur**

Mark de Cloe heeft al meer dan 60 korte films op zijn naam staan. In serie maakte hij korte films, de meest recente 'Life is Beautiful', met 30 korte films rond de adagia van Erasmus. Ook maakte hij speelfilms zoals *MANNENHARTEN* en *HET LEVEN UIT EEN DAG*.

**Zen Bloot – lichtman**

Zen is gaffer en soms best boy. Hij werkte mee aan films als *OESTERS VAN NAM KEE*, *MY LIFE ON PLANET B* en met de korte film *AAN DE OVERKANT*. Van Zen zijn online niet veel meer credits te vinden.

**Ruud Bouma – geluidsman**

Ruud werkte als geluidsman aan veel producties mee, zowel film als tv als commercial als kort. Ook deed hij twee keer mee met 48 Hour Film Project. Geluidsmannen staan wel apart van de rest van de crew, omdat ze in feite eigen baas zijn. Ook is 'geluid geluid', en is er weinig mogelijkheid om uit te blinken. Ruud vindt het prettigste om mee te werken aan drama, het liefst in een klein team.

*De controlerespondenten:***Aline Bruijns – geluidsontwerp**

Aline doet de audio postproductie en ook sounddesign voor films. Ze heeft op het conservatorium en op de HKU gezeten. Ze werkt mee aan onder andere speelfilms, korte films en games. Ik sprak haar telefonisch.

**Ivo van Aart – regisseur**

Ivo is beginnend regisseur en maakte een afstudeerfilm van 55 minuten. Nu maakt hij korte films voor de VPRO en werkt hij (vrijwillig) met kansarme kinderen aan een korte film. Ik sprak hem via de telefoon.

# Topiclijst

Vertel eens wat over jezelf, stel je je altijd op deze manier voor?

## **Beroep**

Waarom heb je voor dit beroep gekozen?

Wat doe je vooral, film, tv, korte films of opdrachten?

Wat vind je leuker om te doen, lang of kort of zit daar geen verschil in?

Welke afwegingen maak je bij het accepteren of afwijzen van een klus?

Waarom hielp je mee bij specifiek die korte film?

Wat is het leukste aan je werk?

Wat is het vervelendste aan je werk?

Vind je dat je genoeg verdient?

## **Set**

Hoe gaat het er aan toe op een set? Wat voor sfeer is er bij een commerciële productie?

Is dat hetzelfde bij een korte film?

## **Vrijwilligerswerk**

Heb je wel eens op vrijwillige basis gewerkt aan een mediaproject en kun je daar iets meer over vertellen?

Zou je een andere klus ook vrijwillig doen?

Heb je wel eens meegewerkt aan het 48HFP? Waarom? Hoe was dat?

## **De korte film**

Men heeft het bij korte films altijd over experiment en vernieuwing, waar komt dat vandaan?

Zie jij de korte film ook als tussenstation?

Welke waarde hecht je aan de korte film?

Kort of lang? Waarom?

Hoe verbonden voel je je met de films waaraan je hebt meegewerkt?

Kijk je vaak korte films?

Waarom maak jij korte films?

## **Verhoudingen**

Wanneer raak je meestal betrokken bij een project?

Ik vermoed dat het bij een korte filmproductie allemaal kleinschaliger is en er minder mensen aan meewerken, klopt dat? Zijn de rollen daardoor ook anders verdeeld bij een korte film?

Wat is jouw positie in het team? (wie mag jij commanderen?)

Hoe is de hiërarchie op de set?

## **Subcultuur**

Wat voor soort mensen werken mee aan korte films?

### **Eigendom**

Is de korte film van de producent of van de regisseur?

Hoe staat jouw creatieve werk ten opzichte van de regisseur?

Werk je liever samen of alleen?

### **Economisch**

Een van de vragen die ik me in mijn onderzoek stel, is dat de korte film meer lijkt te kosten dan het oplevert. Waarom denk jij dat er korte films worden gemaakt?

Waarom bestaan korte films?

Hoe kwam de financiering rond van de korte film waaraan je meewerkte?

Heb je gebruik gemaakt van Cinecrowd? Is dat een aanvulling op het budget of het hele budget geweest?

Hoe komen de crews tot stand?

Heb je zelf nog iets wat ik echt moet weten?



## Lijst met professionele korte fictiefilms uit de periode 2009-2014

Anvers	2009	Martijn Maria Smits	IJswater Films
Bottled	2009	Michiel ten Horn	Cake TV
Broken English Spoken Here	2009	Ton Kas, Peter Paul Muller	Stetz Film
Dauw	2009	Joost Meijer	ZiLtd.
Elvenland	2009	Karel Doing	Doing Film
Exit	2009	Corinne Bot	Corinne Bot
Geboren en Getogen	2009	Eelko Ferwerda	Waanzee
Gewichtig Wachten	2009	Michael du Sewandono, Floris Schönfeld	FLMI film
Hammada	2009	Nathalie Alonso Casale	SNG Film
Heist	2009	Brian de Vore, Jeffrey de Vore	De Vore Films
Het boekje van Ellen	2009	Paula van der Oest	Zee
Kermis	2009	Annette Otto	Annette Otto
Kort Rotterdams - Circus	2009	Ruben Broekhuis	Riverpark Film, Doenk
Kort Rotterdams - Lucide	2009	Ferry van Schijndel	Studiorev
Kort Rotterdams - Njebeshnoje mwuilo	2009	Laura Beijin	Airrebels
Kort Rotterdams - Opening Night	2009	Tim Leyendekkers	Studio Barbara Pella
Kort Rotterdams - Sommige dingen zijn heel eenvoudig	2009	Hester Overmars	Szutkowski AV
Kort! -Arie	2009	Michiel ten Horn	Habbekrats
Kort! -Caresse	2009	Jim Taihutu	Habbekrats
Kort! -Juli	2009	Tim Klaasse	Corrino Entertainment
Kort! -Kus	2009	Joost van Ginkel	Column Film
Kort! -Met je mooie haren	2009	Rutger Veenstra	JensenFrisbee
Kort! -Sunset on a rooftop	2009	Marinus Groothof	LEV Pictures
Kort! -Vaderdag	2009	Froukje Tan	IJswater Films
Kort! -Val dood!	2009	Arne Toonen	Hazazah
Kort! -Zwemparadijs	2009	Lodewijk Crijns	BosBros
Liefs	2009	Beri Shalmashi	FPS Film, Cynax
Losing My Self Control	2009	Corinne Bot	Corinne Bot
Mama Superfreak	2009	Bea de Visser	Anotherfilm
Mean mister mustard	2009	Raimond Kangeveld	Spacemonkey
Missen	2009	Jochem de Vries	Truetworks
Nagelaten	2009	Aniëlle Webster	Webster & Moeskops
Onderweg	2009	Paul Rigter	PLUGGIN' Creative lab
Only You	2009	Willem Baptist	Kaliber Film

Punishment	2009	Ramon Swaab	MacGyver-Amsterdam
RE-constructions	2009	Martijn Veldhoen	
Schattebout	2009	Hanro Smitsman	Corrino Media corporation
She loves me, she loves me not	2009	Corinne Bot	Corinne Bot
Stille waters	2009	Jochem de Vries	Jochem de Vries
Strike	2009	Jonas Klinkenbijl	Calling the Shots
Uitgeleefd	2009	Dries Meinema	Louter film
Uittocht	2009	Cengiz Caglar	Third Space Films
Vlokken	2009	Jonathan Smit	Wanah Media
Wicked	2009	Carolina Feix	Stark Film
Witte Hond	2009	Natasja André de la Porte	bAMbOefilm
Behind the Wall	2010	Elbe Stevens	Il Luster
De 54	2010	Philip Hering	Liesbeth Wieggers Productions
De boule be boule	2010	Fedde Hoekstra	Hector BV
De grote stad	2010	Nova van Dijk	LEV Pictures
Droomkind	2010	Erik de Goederen	Blikvanger Producties
Even	2010	Aniëlle Webster	Vandertastic productions
Kort Rotterdams - 4000 stappen	2010	Tim Snijders	Dehne Film
Kort Rotterdams - Fata Morgana	2010	Joanna Wesseling	Look ahead productions
Kort Rotterdams - Het beloofde Pand	2010	Shariff Nasr	Edge Creative Media
Kort Rotterdams - Manitoba	2010	Nina Spiering / Mirka Duijn	De Blaay Productions
Kort Rotterdams - Spaanse Draf	2010	Ruben Bults	Active Studios
Kort! -Bukowski	2010	Daan Bakker	Lemming Film
Kort! -De maan is kapot	2010	Arno Dierickx	Caramel Pictures
Kort! -Dominique	2010	Jim Taihutu	Habbekrats
Kort! -Heen en weer dag	2010	Mirjam de With	Family Affair Films
Kort! -Het rijke verdriet	2010	Erwin Olaf	Mulholland Pictures BV & Erwin Olaf BV
Kort! -Kattenkwaad	2010	Nova van Dijk	Keren Cogan Films & Phanta Vision Intl.
Kort! -Mowgli en Fidel	2010	Janneke van Heesch	Family Affair Films
Kort! -Suiker	2010	Jeroen Annokkee	LEV Pictures
Kort! -The Palace	2010	Ruud Satijn	Corrino Entertainment
Kort! -Vanaf Hier	2010	Margot Schaap	Talent United film& TV
Laxmi Calling Ling	2010	Rishi Chamman	Cinemasia
Licht	2010	André Schreuders	AS film
Luwte	2010	Naäma Palfrey	Pakezel Producties
Manitoba	2010	Nina Spiering / Mirka Duijn	De Blaay Productions

Misschien Later	2010	Moon Blaisse	Stichting Pain Perdu
Rennen	2010	Anna van der Heide	European Broadcasting Union / n Trade
Restlucht	2010	Genja Ferschtman	Rollywood Productions
Schemering	2010	Simon Claassen	Lost Woods Films
Scroll Lock	2010	Willem Bosch	Louter film
Today's Existence	2010	Cengiz özgök	Orphic Film
Vlotter	2010	Allard Westenbrink	Stetz Film
Voor Lief	2010	Loes Timmermans	Trizzidore, Pellicola
Walzer	2010	Rob Lücker	Hazazah Pictures
Wolken #2	2010	Jim Taihutu	Habbekrats
48 Hour -Uitgeklokt	2011	Maarten Boer en Henk van Straaten	Minimal Video
Als alles bijzonder wordt	2011	Marieke Helmus	Trent, NFI Pictures
Anatole	2011	Elbe Stevens	Lake Productions
Audiotour	2011	Stephane Kaas	Stichting Hard/Hoofd
Biscuits	2011	Gabriel Bauer	Blue Dolphin Entertainment Group
Brand	2011	Maarten Koopman	Musch & Tinbergen
Corps Accords	2011	Feike Santbergen	Filos Film
Een oefening in sterven	2011	Lotte van den berg	OMSK, Keyman Film
Eenzaam en alleen	2011	Ismael ten Heuvel	Pink Rabbit, Blue Dolphin Entertainment
Emma en Eva	2011	Vincent Fitz-Jim	Popcorn Media
Ex mime	2011	Mathijs Geijskes	Il Luster
Geen weg terug	2011	Shariff Korver	Some Shorts
Ken van der Sar - The Art of Flying	2011	Johan Kramer	328 Stories
Kort Rotterdams - Daklopers	2011	Ramaz Melashvilli	Studio één
Kort Rotterdams - Donnie	2011	Willem Baptist	Kaliber Film
Kort Rotterdams - Je komt toch?	2011	Gerard Meuldijk. Willemijn Schellekens	Barra Prodcutions
Kort Rotterdams - Valdrift	2011	Jasper Wessels	CCCP
Kort Rotterdams - Vestiaire	2011	Martijn Kramp	Blue Dolphin Entertainment Group
Kort! -All Inclusive	2011	Billy Pols	Hazazah Pictures & Orange Film
Kort! -Broeders	2011	Bobby Boermans	Kemna & Zonen, ALP Media
Kort! -Broer	2011	Sacha Polak	Lemming Film
Kort! -Broken Promise	2011	Wiam Al-Zarabi	Corrino Media Group
Kort! -Dag	2011	Tamar van den Dorp	IJswater Films
Kort! -De eerste snee	2011	Tallulah Hazekamp Schwab	Shooting Star Filmcompany BV
Kort! -Klein	2011	Sanne Vogel	IDTV Film
Kort! -Stilte na de Storm	2011	Harrie Verbeek	Armadillo Film

Kort! -Ter observatie	2011	Eche Janga	IJswater Films
Kort! -Titten	2011	Eddy Terstall	The Filmers
Life is Beautiful	2011	Mark de Cloe, Jeroen Berkvens	Submarine
Locus Pocus	2011	Anna Lange	Anna Lange
Mina Moes	2011	Mirjam de With	Family Affair Films
Na u	2011	Danyael Sugawara	Talent United film& TV
Olifantenvoeten	2011	Dan Geesin	Rots Filmwerk
Oma is gek!	2011	Simone van Dusseldorp	Talent United film& TV
Onderstroom	2011	Diede in t Veld	Smarthouse films
Orbit	2011	Dije Han Thung	MacGyver-Amsterdam
Papa's tango	2011	Michiel van Jaarsveld	IJswater Films
Pien	2011	Joris van den Berg	Blackframe
Prosopagnosia	2011	Hugo Keijzer	Alphabet pictures, Amazingfilmcompany
Rumoer	2011	Jan Doense	Film events
Theta Rhythm	2011	Bojan Fajfric	
Tijger	2011	Martijn Hullegie	MacGyver-Amsterdam
Tussendoor	2011	Aniëlle Webster	Vandertastic productions
Tussenstop	2011	Jan van Gorkum	Zuiderlicht Film
Vol van leven	2011	Joren Molter	De Filmproductiegroep
Waar is Shirly?	2011	Hilt Lochten	IJswater Films
Woensdagen	2011	Aaron Rookus	Venfilm
7 Minutes in Heaven	2012	Michiel ten Horn	Habbekrats
48 Hour -Rauwtafel	2012	Aaron Rookus	Tutti Crew
Balance	2012	Mark Ram	Act3act & Deepei film
Closing Time	2012	Brian de Vore	De Vore Films
Code A1	2012	Rolf van Eijk	Revolver Film
Daniël	2012	Vincent Fitz-Jim	Popcorn Media
De Datsja	2012	Nina Spiering / Mirka Duijn	Revolver Media
Dode duiven	2012	Joren Molter	De Filmproductiegroep
Duivelse Dilemma's -Drone	2012	Jaap van Heusden	Talent United film& TV
En op n goede dag	2012	Heddy Honingmann	VARA, de productie
Faith	2012	Danyael Sugawara	
Flirt	2012	Gabriel Bauer	Blue Dolphin Entertainment Group
Geslaagd!	2012	Titia Rieter	Armadillo Film
Hoogtepunt	2012	Joris van den Berg	Flinck Film
Kort! -Amstel	2012	Jaap van Eyck	Volt!
Kort! -Arash	2012	Michael du Sewandono	CEM Lev Pictures
Kort! -Kansloos	2012	Joris van den Berg	Stetz Film
Kort! -Man in Pak	2012	Anna van der Heide	Eyeworks Film&Tv Drama
Kort! -No Vacancy	2012	Michiel van Jaarsveld	Waterland Film

Kort! -Roken als een Turk	2012	Remy van Heugden	IJswater Films
Kort! -Sevilla	2012	Bram Schouw	BALDR film
Kort! -Show me Love	2012	Peter Hoogendoorn	Keren Cogan Films & Phanta Vision Intl.
Kort! -Wil	2012	Sander Burger	Popov Film
Leven	2012	Aniëlle Webster	NFI Productions
Lief Konijn0	2012	Camiel Schouwenaar	Smit&Jansen
Maak je eigen Kerst	2012	Wisse Stolk	KlaasFilm
Meneer braker	2012	Boris Paval Conen	IJswater Films
Morgen is alles beter	2012	Floris Parlevliet	In motion pictures
Motor	2012	Simone Bennett	Anotherfilm
Proeftijd	2012	Gerd Kuijpers	
SEC	2012	Tom Titulaer	Think Fish Media
Sila de slagersdochter	2012	Tim Klaasse	Corrino Entertainment
Sweet Love	2012	Albert Jan van Rees	Family Affair Films
The Rocketeer	2012	Richard Raaphorst	Riverpark Films
Ulrich	2012	Vanessa Abajo Pérez	Espresso Media
When things stop being spontaneous that's when they start to go wrong	2012	Wouter van Couwelaar	Trent, NFI Pictures
97%	2013	Ben Brandt	Caviar Amsterdam
Aan de overkant	2013	Wouter Stoter	CTM LEV pictures
Alles mag	2013	Steven Wouterlood	Stetz Film
Bijan - Nederland voor Nederlanders	2013	Miles Roston	Key Docs
Bounty	2013	Finbarr Wilbrink	Bijker Producties B.V., Unacceptable Productions
De Maan van Anouar	2013	Michiel van Jaarsveld	IJswater Films
Het meisje aan de overkant	2013	Steven Wouterlood	Family Affair Films
Hoge nood	2013	Thomas Lazeroms	Wanderlust
Kort! -Chauffeur	2013	Guido van Driel	Viking Film
Kort! -Greiffensee	2013	Sonja Wyss	KeyFilm
Balance	2013	Aaron Rookus	Venfilm
Kort! –Het paard en de nachtegaal	2013	Nazli Elif Durlu	BALDR film
Kort! -Kort	2013	Sanne Vogel	Topkapi film
Kort! –Pony Palace	2013	Joost Reijmers	Topkapi Film
Kort! –Stand-by me	2013	Martijn de Jong	ALP
Kort! -Sync	2013	Mari Sanders	IJswater Films
Kort! -Vingers	2013	Michiel ten Horn	Habbekrats
Kroost	2013	Willem de Beukelaer	
Mimoun	2013	Tallulah Hazekamp Schwab	Stetz Film, BIND & Willink
Paardenkracht	2013	Kevin Boitelle	Opslaan Als

Restart	2013	Ismael Lotz	De Filmmakerij
Robotics	2013	Jasper Bazuijn	De Filmwinkel, Alphabet Pictures
Rode gordijnen	2013	Richard Valk	Freek Films
Salam	2013	Johan Timmers	IJswater Films
Sky high	2013	Shady El Hamus	Fonk Films
Soigneur	2013	Rik van der Linden	Firma Films
Stained	2013	Ellen Blom	Studio Oudegracht, Popcorn Films
Uitgesproken	2013	Lazlo Tonk en Dylan Tonk	Dyzlo Film
Voorbij	2013	Elbe Stevens	Bijker Film en TV
Winter	2013	Jochem de Vet	JDV
Zonder	2013	Klaas Arie Westland	Dutch Independent Pictures
Daan durft	2014	Mari Sanders	IJswater Films
Kort! -Spotters	2014	Wim van der Aar	IJswater Films
De Meisjes van Thijs	2010- 2013	Joris van den Berg	Blackframe

## Cd met transcripten