



Curatorschap in het filmfestivaldiscours

Een onderzoek naar de betekenissen van het begrip curator op het
Internationale Filmfestival van Rotterdam

Master-thesis Film & Televisiewetenschap
Universiteit Utrecht, faculteit Geesteswetenschappen
Sarah Dienaar, 3885313
Begeleider: Kathleen Lotze



Universiteit Utrecht

Abstract

Het begrip curator komt oorspronkelijk uit de museumwereld, maar wordt ook buiten de museumindustrie gebruikt. Bijvoorbeeld in het discours over filmfestivals. In dit onderzoek wordt beschreven hoe er wordt gesproken over curatorschap in het filmfestivaldiscours.

In de museumwereld verschoof tussen de jaren zestig en negentig de perceptie van de curator van iemand die enkel kunst presenteert, zoals bepaald door institutionele mechanismes, naar iemand die actief bijdraagt in de betekenis van kunst. Hierdoor werd zichtbaar hoe de curator mogelijke nieuwe ideeën over kunst genereert. Het cureren, als proces waarbij betekenissen van kunst mede worden vormgegeven, wordt in het museumdiscours beschreven als een interpreterende praktijk. Een curator biedt het publiek handvatten om kunst te begrijpen. Deze handvatten worden geplaatst in een grotere context, waardoor een gevoel van homogeniteit en samenhang wordt gecreëerd. Het interpreterende discours, dat werd vormgegeven in de loop van de jaren negentig, kenmerkte zich als een vorm van zelfpresentatie en legitimatie van de curator. In recentere discussies wordt de voorkeur gegeven aan cureren als een reflectieve praktijk, waarin op een open en bevrugende wijze wordt gereageerd op de verschillende contexten van kunst. Dit zou meer ruimte geven aan bezoekers om op eigen wijze kunst te interpreteren.

In het discours over filmfestival wordt er gesproken over soortgelijke functies voor de curator als geoperationaliseerd in het discours over de curator in het museum. Voor filmfestivals wordt de curator beschreven als iemand die actief bijdraagt in de totstandkoming van betekenissen van films, waardoor verandering mogelijk is van heersende percepties over wat film is. Medewerkers van het filmfestival beschrijven een curatorschap dat zich vertaalt als een open en bevrugende praktijk, waarbij inzicht wordt gegeven in de betekenissen van film door deze in een grotere context te plaatsen. Verandering komt voort in samenspraak met verschillende medewerkers uit de industrie en publiek en wordt niet door de curator gestuurd. Wanneer filmcritici spreken over dergelijke functies van cureren, spreken zij eerder over een vorm van zelfpresentatie van de curator. Curatorschap wordt door hen beschreven als een praktijk waarbij inzicht wordt gegeven in het standpunt van het betreffende filmfestival. Door dit standpunt in een grotere context te plaatsen wordt eenheid gecreëerd in de films die op het festival worden getoond. Door films te selecteren en te presenteren vanuit een eigen onafhankelijke visie, wordt deze visie mogelijk onderdeel van heersende ideeën over film.

Surround yourself with
the dreamers and the
doers, the believers and
thinkers, but most of all,
surround yourself with
those who see greatness
within you, even when you
don't see it yourself.

VOORWOORD

Het schrijven van deze scriptie en het daarmee afronden van mijn master Film- en Televisiewetenschap begon ooit als een droom, uit een passie voor films en een *drive* om mijzelf te ontwikkelen. Het feit dat ik nu eindelijk op dit punt ben beland, heeft niet alleen te maken met dromen, maar nog meer met geloven in deze droom. Heel hard werken, vallen en weer opstaan. Makkelijk was het niet. Maar als het makkelijk zou zijn geweest, dan zou ik nooit zo ver zijn gekomen.

De droom begon toen ik met mijn studiegenoten Journalistiek tijdens een uitwisseling in New York een scène uit *THE GRADUATE* moest analyseren. De vraag die werd gesteld was: wat betekent het dat het gordijn dicht is en wat zou er veranderen als het gordijn open zou zijn? Voor velen misschien een nutteloze vraag, maar voor mij uiterst fascinerend. Een paar maanden liep ik voor het eerst de Universiteit Utrecht binnen. De wereld lag aan mijn voeten. Al snel merkte ik dat ik diep moest graven, wilde ik überhaupt begrijpen waar ik mee bezig was. Tegelijkertijd merkte ik hoe ontzettend ik genoot van het leren en dat ik grote stappen vooruit maakte. Ik had vaak moeite met het aannemen van een kritische houding tegenover alles wat ik voorgeschoteld kreeg, wat juist zo belangrijk is voor een academisch denkniveau. Als positief persoon nam ik altijd aan dat er geen reden toe is om twijfelen aan wat iemand mij vertelt. Gaandeweg ging ik langzaamaan begrijpen wat dat ‘academisch denkniveau’ inhield. Tijdens de laatste maanden van mijn studie merkte ik, op mijn stage, hoe ik was veranderd van een student in een professional. Ik dacht dieper en kritischer na over alles wat ik deed. Doordat ik geforceerd was om alles te geven tijdens het studeren, heb ik ook ontdekt hoe hard ik kan werken met een doel voor ogen. Het studietraject heeft mij gevormd tot een rijkere en zelfstandige werknemer. Deze master en de scriptie in het bijzonder hebben mij niet alleen veel geleerd over de industrie van filmfestivals, maar mij ook gevormd tot wie ik nu ben. Men zegt: ‘een studie doe je niet om iets te worden, maar om iemand te worden’. Ik kan dat alleen maar beamen. Soms heb ik het gevoel dat ik een deel van mijn jeugdige onschuld ben verloren. Maar veranderen en groeien is ook een beetje afscheid nemen. Positief, dat wel.

Duidelijk is wel geworden dat ik dit niet alleen heb gedaan, maar met een grote kring aan mensen die in mij geloofden en mij inspireerden. Het openlucht-

filmfestival Pluk de Nacht heeft mij voor het eerst laten proeven van de fantastische wereld van het filmfestival. Ik werd met open armen ontvangen. Hier is de liefde voor het filmfestival aangewakkerd. Ik wil iedereen van CineCrowd bedanken, waar ik tussen het afronden van mijn laatste vakken en het schrijven van mijn scriptie heb stagegelopen. Ik kreeg hier alle vertrouwen en vrijheid van de wereld, waardoor ik met een enorme *boost* en veel zelfvertrouwen aan mijn scriptie begon. Dat is van onschatbare waarde geweest.

Mijn docente Hanna Surma valt voor de volle honderd procent in de categorie “those see greatness within you, even when you dont see it yourself”. Toen ik haar tegenkwam was ik op een punt van mijn studieloopbaan waar alles leek te mislukken. Dank je wel dat je met jouw positiviteit en onvoorwaardelijke vertrouwen mij hebt geholpen mijn studie weer op de rails te krijgen. Je manier van lesgeven was voor mij een grote inspiratie. Mijn vrienden, die ik niet één voor één kan noemen. Dank jullie wel dat jullie naar mijn gepieker geluisterd hebben, mij hebben gesteund en geknuffeld. Mij een duwtje in de rug gaven als ik tot ‘s nachts door moest en mij op tijd afremden als ik daar weer eens een keer in doorsloeg. De broedplaats A Lab en in bijzonder iedereen van Lab 1.07, waar ik het meeste tijd heb doorgebracht tijdens het schrijven van mijn scriptie, vaak tot diep in de nacht. Dank dat ik gebruik heb mogen maken van de ruimte. Julie zijn allemaal stuk voor stuk ‘doers, believers and dreamers’. Jullie houden de inspiratie levend. Dit maakte het schrijven van een scriptie niet alleen een zware, maar ook een hele mooie ervaring.

De steun van mijn moeder en zus is van onschatbare waarde. Jullie hebben altijd in mij geloofd en mij gemotiveerd om grote dingen te doen. Jullie zijn er altijd om mij op te vangen als dat nodig is, maar geven mij ook de vrijheid om alles zelf uit vogelen. De balans daartussen geeft mij veel steun. Tot slot wil in het bijzonder bedanken mijn scriptiebegeleider dr. André van der Velden, die meteen enthousiast was over mijn scriptieonderwerp, en mijn scriptiebegeleider Kathleen Lotze, die overzicht bood wanneer ik alleen nog maar chaos zag en mij altijd vol positiviteit geruststelde dat ik goed op weg was. Bedankt ook dat je de tijd nam om op zondagavond mijn stukken na te kijken.



INHOUDSOPGAVE

VOORWOORD	4
INTRODUCTIE.....	7
CASUS: HET INTERNATIONALE FILMFESTIVAL VAN ROTTERDAM.....	8
HET FILMFESTIVAL EN DE CURATOR IN HET THEORETISCHE DEBAT	9
METHODE: THE WRITTEN FESTIVAL.....	13
1. DE CURATOR IN HET MUSEUM	
<i>Van uitvoerder tot vormgever</i>	17
DE CURATOR ALS <i>CARER</i>	17
DE CURATOR ALS <i>AGENT</i>	18
<i>HET CONTEXTUALISERENDE ASPECT VAN CUREREN ALS AGENT</i>	19
<i>DE CURATOR ALS AUTEUR & DE REFLECTIEVE CURATOR</i>	20
2. HET BREDERE CINEFIEL PERSPECTIEF	
<i>Het perspectief van het IFFR op curatorschap</i>	25
INNOVEREN	25
DE WERELD INZICHTELIJK MAKEN.....	27
GEMEENSCHAPPELIJKHEID.....	28
HET FESTIVAL ALS KATALYSATOR	29
3. DE CINEFIELE VISIE	
<i>Het perspectief van de filmcritici op curatorschap</i>	32
SELECTIE EN HET ONTDEKKEN VAN NIEUW TALENT.....	33
HET PROGRAMMA EN HET CREËREN VAN EEN EIGEN VERHAAL	35
DE CINEFIELE VISIE EN DE IDENTITEITSKWESTIE	39
CONCLUSIE	44
CURATORSCHAP EN HET IFFR.....	45
REFLECTIE OP HET ONDERZOEK	48
BIBLIOGRAFIE	50
SECUNDAIRE LITERATUUR.....	50
PRIMAIRE LITERATUUR.....	52

INTRODUCTIE

Filmcriticus Dana Linssen schreef in 2015 in *De Filmkrant* over het Internationale Filmfestival Rotterdam (IFFR) dat alleen de filmfestivals die zich middels ‘curatorschap’ onderscheiden daadwerkelijk trendsettend zijn. Zij betoogt dat het bij het IFFR aan curatorschap ontbreekt.¹ In de museumwereld en het discours daarover zijn curatoren de personen die verantwoordelijk zijn voor de organisatie van een tentoonstelling. Het begrip (en alles wat daar vanaf stamt) is de laatste jaren ook in opmars in het discours over filmfestivals. Curatorschap lijkt overgewaaid te zijn uit de museumwereld en niet alleen toegepast te worden in relatie tot het filmfestivals, maar ook tot film en cultuur in het algemeen.² Maar wat betekent curatorschap precies in de context van een filmfestival? Opvallend is dat het begrip door filmprofessionals al wordt gebruikt, zonder dat dit deze daadwerkelijk is geïnstitutionaliseerd binnen de wereld van filmfestivals. Dit in tegenstelling tot de museumwereld, waaraan het begrip lijkt te worden ontleend. Men zou kunnen stellen dat er nog geen duidelijke invulling van het begrip aanwezig is in relatie tot het filmfestival. Met dit onderzoek wordt inzicht gegeven in de operationalisering van het begrip ‘curator’ in de context van het filmfestival. Daarom wordt antwoord gegeven op de hoofdvraag: Hoe krijgt het begrip curator betekenis in het filmfestivaldiscours en hoe verhoudt zich dat tot benaderingen uit de museumstudies?

Om antwoord te geven op de hoofdvraag wordt eerst gezocht naar de betekenis van het begrip curator met de volgende deelvragen:

- Welke betekenis heeft het begrip curator binnen museumstudies?
- Welke betekenis heeft het begrip curator als dat wordt ingezet door filmcritici in de context van het filmfestival?
- Welke betekenis heeft het begrip curator als het wordt gebruikt door filmfestivalmedewerkers in de context van het filmfestival?

Het Internationale Filmfestival van Rotterdam wordt in dit onderzoek als casus gebruikt. Middels dit onderzoek hoop ik niet alleen specifiek inzicht te krijgen in de operationalisering van het begrip in relatie tot het filmfestival, maar poog ik ook

¹ Linssen, Dana. “IFFR op zoek naar iemand die directeur kan spelen,” *De Filmkrant* (3 februari 2015), geraadpleegd op 16 maart 2015, http://www.filmkrant.nl/nieuws_2015/11725.

² Gaskill, Karen. “Curatorial Cultures: Considering Dynamic Curatorial Practice,” *Haslam University Research Archive* (2011): 3.

een bijdrage te leveren aan de conceptualisering van het begrip in een breder perspectief.

CASUS: HET INTERNATIONALE FILMFESTIVAL VAN ROTTERDAM

Het twaalfdaagse Internationale Filmfestival van Rotterdam (IFFR) werd in 1972 opgericht door Hubert Bals, die met een controversiële filmkeuze een plek creëerde waar arthouse- en experimentele films, films uit zuidelijke ontwikkelingslanden en nieuw talent konden floreren.³ Vandaag de dag is dat in grote lijnen nog steeds de missie van het festival, zoals deze door de organisatie zelf wordt gedefinieerd.⁴ Het festival vindt zijn oorsprong in een tijd waarin men geloofde dat filmfestivals hun verantwoordelijkheid moesten nemen om zelfstandig en onafhankelijk te programmeren uit een passie voor film. Hierbij moest worden gelet op het bewaken van de kwaliteit van de getoonde films. Deze tijd wordt door de filmwetenschapper Marijke de Valck ook wel de ‘tijd van de programmeurs’ genoemd.⁵

Het festival is uitgegroeid tot een van de grootste wereldwijd en trok in 2015 302.000 bezoekers en ruim tweeduizend filmprofessionals.⁶ Naast het vertonen van films steunt het festival middels het Hubert Bals Fonds twee keer per jaar filmmakers uit ontwikkelingslanden middels het toekennen van een beurs. Met de coproductiemarkt CineMart worden tijdens het festival filmmakers die op zoek zijn naar financiering gekoppeld aan mogelijke co-financiers.⁷

In de huidige ‘tijd van de festivaldirecteuren’, zoals De Valck het noemt, ligt bij de organisatie van het Rotterdamse festival meer nadruk op de samenwerking van de festivaldirecteur met de programmeurs, de verschillende festivals wereldwijd, andere culturele instituten en mogelijke partijen voor partnerschappen en sponsoring.⁸ Daarnaast ligt er de laatste jaren meer nadruk op het publiek dan voorheen.⁹ Het huidige festival stelt bijvoorbeeld tot doel een divers programma te presenteren: “Zo biedt het iedereen, van jongeren tot senioren en van kunstliefhebbers tot trendy

³ De Valck, Marijke. *Film Festivals* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007), 163.

⁴ “Organisatie,” *IFFR*, geraadpleegd op 8 april 2015, <https://www.iffro.com/nl/Organisatie/profiel/>.

⁵ De Valck, 165.

⁶ *IFFR*.

⁷ *Ibid.*

⁸ De Valck, 194.

⁹ *Ibid.*, 201.

uitgaanspubliek, een gevarieerd en boeiend programma.”¹⁰ Het lijkt zich dus, naast de missie om film en filmmakers te steunen, ook te profileren als publieksfestival, met als doel het bereiken van een veelvuldig en divers publiek. Het festival zou de afgelopen jaren zelfs een commerciëlere koers varen onder invloed van de ervaringseconomie en publiekscultuur en de druk om de financiering rond te krijgen middels sponsoring en kaartverkoop.¹¹ Dit zorgde ervoor dat de discussie over het filmfestival de afgelopen jaren vooral ging over kunst versus commercie.¹² Daarnaast wordt gesteld dat het festival, in tegenstelling tot wat oprichter Hubert Bals beoogde, een meer politieke koers vaart in plaats van de focus te leggen op de kwaliteit van films.¹³

Vanaf de editie van 2008 tot en met die van 2015 was Rutger Wolfson artistiek directeur van het IFFR. Hij komt uit de museumwereld vóór zijn aantreden bij het IFFR was hij werkzaam als directeur van museum De Vleeshal in Middelburg.¹⁴ De ontwikkeling van het IFFR en het debatteren daarover worden mede gevormd door de kennis en achtergronden van de verschillende medewerkers van het Rotterdamse filmfestival. Dit betekent dat Wolfson zijn directeurschap waarschijnlijk deels vormgeeft vanuit zijn opgedane kennis in de museumwereld. Zo kunnen karakteristieke begrippen uit de museumwereld, zoals curatorschap, hun weg vinden naar het filmfestival. Hoe Wolfsons achtergrond en de discussie over curatorschap in de context van het filmfestival zich met elkaar verhouden wordt in dit onderzoek later besproken.

HET FILMFESTIVAL EN DE CURATOR IN HET THEORETISCHE DEBAT

Onderzoek naar het fenomeen ‘filmfestival’ is de afgelopen jaren in opmars geweest. Marijke de Valck is een pionier op dit gebied. De Valck maakt bij het filmfestival onderscheid tussen drie functies, gekoppeld aan specifieke historische fases¹⁵: Tussen de jaren dertig en zestig fungeerde het festival als de etalage van de nationale cinema,

¹⁰ IFFR.

¹¹ De Valck, 200-201.

¹² Ibid.

¹³ Waardenburg, André. “Propaganda onder de loep op het IFFR,” *NRC Handelsblad* (24 januari 2015).

¹⁴ “Rutger Wolfson benoemd tot directeur IFFR”, *IFFR*, geraadpleegd op 8 april 2015,

https://www.iffir.com/nl/nieuws-archief/nieuwsoverzicht/rutger_wolfson_benoemd_tot_directeur_iffir/

¹⁵ De Valck, 41-43.

wat positief was voor de nationale identiteit.¹⁶ In de jaren zeventig en tachtig kenmerkt het filmfestival zich door de programmering van onafhankelijke, esthetische of maatschappijkritische bijdragen.¹⁷ Door een toename van het aantal festivals in de loop van de jaren tachtig nam de concurrentie enorm toe. Hierdoor waren de festivals genoodzaakt zich te onderscheiden, wat leidde tot thematische filmfestivals. Deze derde fase zou in 2007 nog steeds lopen.¹⁸ In recente studies waar De Valck deze fase karakteriseert, schrijft zij veelal over de tweestrijd tussen het vertonen van kunstcinema en het commercieel opereren.¹⁹

In geen van haar studies noemt De Valck letterlijk het begrip curator.²⁰ Er zijn echter wel twee wetenschappelijke artikelen die het begrip behandelen in relatie tot het filmfestival. Mark Haslam doet in het artikel “Vision, Authority and Context: Cornerstones of Curating and Programming” een aanbeveling over hoe filmfestivals relevanter zouden kunnen zijn voor het dagelijks leven. Het begrip ‘*curating*’ verwijst hier naar vier bepaalde curatorische waarden, die volgens Haslam gehanteerd zouden moeten worden.²¹ Het festival moet allereerst ruimte geven aan de context, waarin de films tot stand zijn gekomen en het publiek hier actief bij betrekken door middel van debatten en discussies.²² Ten tweede moet het festival de mogelijkheid bieden om in het verleden onderbelichte genres, onderwerpen en filmmakers te vertonen.²³ Ten derde stelt Haslam dat in het selectieproces getoetst moet worden of de filmmaker voldoende kennis van zaken heeft over de mensen, die zich in een specifieke cultuur begeven. Het heeft de voorkeur als de filmmaker zelf onderdeel is van de cultuur, die hij in beeld brengt of de mensen uit deze cultuur voldoende aan het woord laat.²⁴ Tot

¹⁶ Ibid., 51.

¹⁷ Ibid, 93.

¹⁸ Ibid, 179.

¹⁹ In haar boek *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinema* behandelt De Valck bijvoorbeeld de dualiteit van kunst en commercie in een casestudie van het IFFR en in de artikelen: “Filmfestivals, coproductiemarkten en de internationale kunstcinema,” *Tijdschrift voor mediageschiedenis* 13, nr. 2 (2010): 144-156 en “Supporting Art Cinema at a Time of Commercialization: Principles and Practices, the Case of the International Film Festival Rotterdam.” *Poetics*, nr. 42 (2014): 40-59.

²⁰ Er is via *Google Scholar* gezocht naar de woorden ‘curator’, ‘cureren’ en ‘curatorschap’ in combinatie met ‘De Valck’. Hieruit bleek dat De Valck deze letterlijke begrippen niet bespreekt. Wanneer De Valck in haar wetenschappelijk bijdrages spreekt over ‘visie’, ‘directeurs’ en ‘programmeurs’ lijken hier echter wel raakvlakken te zijn met de verschillende functies van het begrip curator zoals omschreven in museumstudies.

²¹ Haslam, Mark. “Vision, Authority, Context: Cornerstones of Curation and Programming,” *The Moving Image* 4.1 (2004): 48-59.

²² Ibid, 50-51.

²³ Haslam, 51-53.

²⁴ Haslam, 53-56.

slot moeten programmeurs openstaan voor diverse esthetische benaderingen en niet alleen ruimte geven aan de heersende westerse esthetiek en persoonlijke smaken, waarbij de esthetische keuzes en smaken die een selectieproces beïnvloeden moeten worden uitgelegd aan het publiek.²⁵

In “Different Aesthetics and the Curatorial Crisis of Film Festivals” lijkt Roya Rastegar de curator te definiëren als gatekeeper en/of *community builder*, zonder dat zij dit daadwerkelijk expliciet benoemt.²⁶ Curatorschap is volgens deze auteur een subjectieve praktijk waarbij vanuit een specifieke visie films worden geselecteerd en gepresenteerd aan het publiek, waardoor filmcultuur en cultuur in het algemeen worden gedefinieerd.²⁷ Rastegar stelt dat in het filmfestivalcircuit een vorm van curatorschap voorkomt, waarbij de artistieke waarde van film afgebakend is. Dit heeft als reden dat de films enkel beoordeeld worden op hun cinefiele ofwel commerciële bijdrage, wat nauw samenhangt met ras- en genderspecifieke contexten.²⁸ Rastegar gaat niet specifiek in op ras en gender, maar impliceert dat cinefiele of commerciële beoordelingen gebonden zijn aan dominante westerse denkbeelden, die in het bijzonder weer afhankelijk zijn van een nationale context. Daarmee lijkt zij te zeggen dat op nationaal niveau alleen ruimte is voor de bestaande denkbeelden en niet voor nieuwe of alternatieve.²⁹ Rastegar pleit voor meer diversiteit. De expertise en smaakbeoordeling van de programmeur moeten opzij worden geschoven. Zo krijgen verhalen en esthetiek de ruimte, die anders ongezien zouden blijven in de filmcultuur en ontstaat diversiteit binnen een filmcultuur en het publiek. Samen onthullen deze films iets over de wereld eromheen. Het is de taak van het festival om het publiek inzicht te geven in de wereld vertoond in film.³⁰

In beide artikelen wordt het begrip curator niet duidelijk geoperationaliseerd. Op het ene moment wordt er over de curator gesproken als programmeur, terwijl de curator later synoniem is aan de organisatie van een festival in het algemeen. Op andere momenten wordt de curator, middels het woordje ‘en’, in samenwerking met de programmeurs of de festivalorganisatie genoemd. Hieruit blijkt dat er nog veel onduidelijkheid heerst over dit begrip in relatie tot het filmfestival. Daarnaast ogen

²⁵ Ibid. 56-58.

²⁶ Rastegar, Roya. “Difference, Aesthetics and the Curatorial Crisis of Film Festivals,” *Screen* 53.3 (2012): 310-312.

²⁷ Ibid., 311.

²⁸ Ibid., 313.

²⁹ Ibid., 310.

³⁰ Ibid., 314-417.

beide teksten subjectief, doordat ze reflecteren op het begrip curator aan de hand van eigen werkzaamheden van de auteurs in de wereld van het filmfestival. In een poging deze onduidelijkheden en beperkingen te verhelpen, wordt het begrip curator in dit onderzoek benaderd aan de hand van specifieke publicaties binnen de museumstudies, waaraan het begrip deels lijkt te zijn ontleend.³¹

Paul O'Neill beschrijft hoe tot de jaren zestig de rol van de curator rondom kunst in het museum onbesproken bleef. Dit veranderde vanaf de jaren zestig, toen de heersende perceptie van de curator in de praktijk en in het discours voor het eerst werd geëxpliciteerd als die van een *carer* voor kunst.³² Dat wil zeggen dat de curator werd gezien als iemand die enkel zorgt dat kunst wordt tentoongesteld aan het publiek, maar daar geen eigen visie over heeft. De curator articuleert slechts de al heersende institutionele mechanismen en denkwijzen en speelt daardoor zelf geen rol in de totstandkoming van de betekenissen van kunst en kunstenaars.³³

O'Neill stelt echter dat vanaf het begin van de jaren negentig het werkveld van de curator en het discours rondom het begrip veranderden, waarbij de curator een actievere rol kreeg.³⁴ Pierre Bourdieu stelde eind jaren tachtig al in het artikel "The Historical Genesis of a Pure Aesthetic" dat de betekenis van een kunstwerk wordt gevormd door de mensen die betrokken zijn bij kunst. De curator als *agent*, samen met andere medewerkers, neemt middels zijn eigen wereldbeeld en visies over de kunstwereld deel aan de betekenisvorming over kunst en kunstenaars.³⁵ Mieke Bal stelt op soortgelijke wijze als Bourdieu en O'Neill dat zij als curator middels een specifieke visie en achtergrondkennis nieuwe betekenissen van kunst in het museum creëert. Dit proces van selecteren en presenteren noemt zij *framing*.³⁶ O'Neill geeft daarnaast aan dat door het uitdragen van een specifieke visie niet alleen betekenissen van kunst in het museum worden vormgegeven. De curator zet als *agent* mogelijk ook

³¹ Bart Hofstede beschrijft hoe begrippen zich tussen verschillende kunstwerelden bewegen. Hofstede, Bart, *In het wereldfilmstelsel: Identiteit en organisatie van de Nederlandse film sedert 1945* (Rotterdam: Eburon, 2000), 42-44.

³² O'Neill, Paul. "The Curatorial Turn: From Practice to Discourse," in *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, geredigeerd door Judith Rugg en Michele Sedgwick, 13-28 (Bristol: Intellect Books, 2007), 13.

³³ Ibid.

³⁴ Ibid.

³⁵ Bourdieu, Pierre. "The Historical Genesis of a Pure Aesthetic," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 46 (1987): 204-205; Soortgelijke stellingen over betekenissen van kunst verschenen al in artikelen van Bourdieu in de jaren zeventig en vroege jaren tachtig. In dit onderzoek wordt echter gefocust op de uitspraken uit het artikel van 1987 om zo specifiek de discussies over de rol van de curator begin jaren negentig in kaart te brengen

³⁶ Bal, Mieke. "Framing," in *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide* (Toronto: University of Toronto Press, 2002): 141.

nieuwe ideeën over kunst in het algemeen in gang, wat meewerkt aan de totstandkoming van de kunst zelf.³⁷

In dit onderzoek worden de twee functies van de curator in het museum als *carer* en *agent* gebruikt als startpunt om de betekenis van het curatorschap in de filmfestivalwereld te ontdekken. Dit gebeurt aan de hand van wetenschappelijke publicaties. In het volgende hoofdstuk ga ik op zoek naar aanvullende informatie over deze twee functies van de curator. Hiervoor onderzoek ik hoe deze twee functies mogelijk op eigen wijze worden gearticuleerd in het filmfestivaldiscours, waarbij eventueel wel een beroep wordt gedaan op de betekenissen die in de wereld van de museumstudies ook aanwezig zijn.

METHODE: THE WRITTEN FESTIVAL

De begripsleer geeft mij bruikbare handvatten om de betekenissen die aan het woord ‘curator’ worden toebedeeld in het filmfestivaldiscours in kaart te brengen. In dit onderzoek worden de betekenissen van begrippen benaderd vanuit het historisch perspectief middels Birger Hjørlands theorie van concepten. Dit betekent dat wordt aangenomen dat betekenissen, die door Hjørland worden beschreven als concepten, veranderlijk zijn en gecontextualiseerd dienen te worden aan de hand van de cultuur waarin zij geconstrueerd worden.³⁸ Op die manier poog ik de betekenissen van het begrip ‘curator’ specifiek binnen de filmfestivalcultuur te duiden. Behalve dat door deze stroming erkend wordt dat een begrip discursief is en afhankelijk van de culturele context waarin het geconstrueerd is, wordt ook erkend dat sommige connotaties hun oorsprong vinden in een verder verleden of in een ander cultureel veld.³⁹

De betekenis van het begrip curator in relatie tot het fenomeen filmfestival wordt in kaart gebracht met hulp van het door Daniel Dylan ontwikkelde model *The Written Festival*. Volgens dit model wordt geschreven content over het festival geraadpleegd door de onderzoeker om zo beter te begrijpen hoe

³⁷ O’Neill, “The Curatorial Turn: From Practice to Discourse,” 15.

³⁸ Hjørland, Birger. “Concept Theory.” *Journal of the American Society for Information Science and Technology* 60.8 (2009): 1525.

³⁹ Hofstede, 42-44.

festivalkarakteristieken worden geconstrueerd en bekritiseerd.⁴⁰ Met behulp van dit model wordt in dit onderzoek het geschreven discours over de betekenissen van ‘curator’ in de context van het Rotterdamse filmfestival geanalyseerd om beter te begrijpen hoe karakteristieken van het festival worden geconstrueerd en bekritiseerd.

Filmwetenschapper en criticus Peter Bosma veronderstelt dat het geschreven filmfestivaldiscours tot voor kort veelal werd vormgegeven in de landelijke dagbladen en gespecialiseerde tijdschriften.⁴¹ In dit onderzoek wordt echter onderscheid gemaakt tussen het discours van de schrijver van een artikel en de uitspraken van medewerkers van het festival die in het artikel geciteerd of geparafraseerd worden. De ideeën en visies van beleidsbepalende medewerkers van een festival hebben direct invloed op de vormgeving van het festival en kunnen daardoor bruikbare aanwijzingen geven over hoe het begrip curator in de praktijk werkt. Uitspraken van medewerkers van het festival zullen mogelijk subjectief zijn, omdat ze hun oordeel mede baseren op hun eigen kennis en zelf geformuleerde waarheden. Het discours van filmcritici kan hier mogelijk een aanvulling op leveren. Indirect hebben hun visies ook invloed op hoe een filmfestival wordt vormgegeven.⁴² Filmcritici zijn ook deels subjectief, maar zij kijken met een andere bril naar de programmering. Zij zullen wellicht dingen constateren die de organisatie van het festival zelf niet ziet, omdat festivalmedewerkers te maken hebben met een jarenlange ‘common practice’, die ze wellicht ook impliciet zullen verdedigen. Filmcritici hebben wellicht dus een wat bredere visie op de filmwereld. Door het in kaart brengen van het discours van beide groepen hoop ik een vollediger beeld te kunnen schetsen van de betekenissen van het begrip curator in het filmfestivaldiscours en zo beter te begrijpen hoe zich dat verhoudt tot betekenissen van dat begrip uit het museumdiscours.

Specifiek zoek ik naar betekenissen van het begrip curator zoals beschreven in *De Filmkrant*, *Trouw*, *De Volkskrant*, *NRC Handelsblad* en *De Telegraaf*. Van *De Filmkrant* worden de papieren en de online edities meegenomen, maar ook de externe artikelen waar online naar verwijzen wordt. De 43^e editie (2014) en 44^e editie (2015) van het IFFR worden daarbij specifiek als casus gebruikt⁴³, omdat in Nederland de

⁴⁰ Rust, Stephen, Salma Monani en Sean Cubitt. *Ecocinema Theory and Practice* (New York: Routledge, 2013), 258.

⁴¹ Bosma, Peter. “Het verschijnsel van internationale filmfestivals,” *Peter Bosma* februari 2009, geraadpleegd op 25 februari 2015, <http://www.peterbosma.info/?p=artikel&artikel=25/>.

⁴² Hofstede, 180-183.

⁴³ Deze zijn geraadpleegd middels het krantenarchief LexisNexis over de periode november 2013 tot en met maart 2015.

discussie rondom het curatorschap in relatie tot het Rotterdamse filmfestival de laatste twee jaar op gang lijkt te komen. Zo gebruikt Dana Linssen waarschijnlijk vlak na de editie in 2014 voor het eerst het woord curatorschap in de evaluatie van de 43^e editie.⁴⁴

Het is belangrijk om te melden dat *De Volkskrant* een officiële partner is van het filmfestival, waardoor het discours over het IFFR in die krant mogelijk gekleurd is.⁴⁵ Niet alleen de *De Volkskrant* is gekleurd, ook de overige kranten en tijdschriften zijn niet geheel objectief. De Valck stelt dat het filmfestival in de kranten over het algemeen linkspolitek neergezet wordt.⁴⁶ Uitspraken van filmcritici zijn daardoor niet onafhankelijk, maar inherent verbonden met de bedrijfscultuur van krant en tijdschrift, welke in dit onderzoek niet meegenomen worden. Omdat het woord curator zelden letterlijk wordt genoemd, heb ik in deze bronnen gescand op de beschreven functies zoals benoemd in de literatuuranalyse van het begrip in het academische museumdiscours. Middels de zoekwoorden “IFFR”, “International Film Festival Rotterdam” en “Internationaal filmfestival van Rotterdam” bleken twintig krantenartikelen relevant en vijftien artikelen uit *De Filmkrant*. Hiervan waren vier artikelen afkomstig van een externe bron, die middels een doorverwijslink werd gepresenteerd op de website van *De Filmkrant*. Van de vijfendertig artikelen waren er dertig geschikt om de mening van filmcritici in kaart te brengen en twaalf waardevol als bron voor ideeën van de medewerkers van het filmfestival. Het merendeel van deze twaalf artikelen zijn interviews en het overgrote deel was betogend. Eén artikel was een opiniestuk van een onbekende schrijver. De medewerkers die aan het woord komen in de artikelen zijn persvoorlichters, zakelijk directeur Janneke Staarink en bovenal artistiek directeur Rutger Wolfson. In het filmkritische discours spelen de volgende personen een sleutelrol: Dana Linssen voor *De Filmkrant*, Bor Beekman voor *De Volkskrant*, Belinda van de Graaf voor *Trouw* en Peter de Bruijn en Coen van Zwol voor het *NRC*.

Vervolgens zijn artikelen gezocht op relevante passages, die zijn opgesplitst in uitspraken van filmcritici en uitspraken van medewerkers van het IFFR. Door het aanbrengen van labels zijn de mogelijke betekenissen van curatorschap in kaart

⁴⁴ Linssen, Dana. “Dreig het IFFR zichzelf te ruïneren?,” *De Filmkrant* (7 februari 2014), geraadpleegd op 16 maart 2015, http://www.filmkrant.nl/nieuws_2015/11725; Er is in het online archief van *De Filmkrant* gezocht naar eerdere vermelding van de woorden curator, cureren, curatorschap in relatie tot het IFFR. De eerste vermelding was dit artikel uit 2014.

⁴⁵ De Valck, 188.

⁴⁶ De Valck, 157-159.

gebracht. De betekenissen van het begrip curator als *carer* en *agent*, waarvan deze laatste zich weer onderscheidt in een auteurspraktijk en een reflectieve praktijk, zijn daarvoor het startpunt geweest. Ten eerste zijn fragmenten gelabeld die de functie van het zichtbaar maken van films beschrijven, bijvoorbeeld begrippen als selectie, presentatie, ordening, programmering en duiding van film. Daarna is onderscheid gemaakt tussen fragmenten die een passieve en uitvoerende functie van curatorschap beschrijven (denk aan begrippen als marktwerking en bevestiging van dominante culturen) en fragmenten die een actieve en creërende rol van curatorschap beschrijven (begrippen als contextualiseren en nieuwe ideeën genereren). Bij deze laatste fragmenten is tot slot onderscheid gemaakt tussen het contextualiseren als een vorm van zelfpresentatie, waarbij op sturende wijze een eenduidige creatieve visie op film wordt gepresenteerd en een reflecterende praktijk: open, bevragend en reagerend op verschillende contexten van de film. Aan de hand hiervan is een analyse gemaakt van betekenissen van het begrip curator in relatie tot het filmfestival.

In dit onderzoek wordt de curator ten eerste benaderd vanuit de museumstudies, waarbij het begrip gepositioneerd wordt als curator als *carer* en als *agent*. Hier wordt antwoord gegeven op de vraag welke betekenissen het begrip curator heeft in museumstudies. Ten tweede is beschreven welke betekenis(sen) het begrip curator heeft wanneer het wordt ingezet door medewerkers van het IFFR. Daarna geef ik aan welke betekenis(sen) het begrip curator heeft wanneer filmcritici over het IFFR spreken. Dit alles zal in vergelijkend perspectief geplaatst worden, waarbij gekeken wordt naar eventuele dwarsverbanden tussen het discours van de museumstudies, van filmfestivalmedewerkers en van filmcritici. Tot slot worden in een concluderend hoofdstuk de belangrijkste conclusies weergegeven en wordt ook gereflecteerd op het onderzoek. Door de verschillende definities en invullingen van het begrip curator in deze onderzoekscasus in kaart te brengen worden de verschillende betekenissen van het begrip in de wereld van het filmfestival duidelijk.

1. DE CURATOR IN HET MUSEUM

Van uitvoerder tot vormgever

Zoals eerder beschreven stelt Paul O'Neill dat tot de jaren zestig nauwelijks aandacht werd besteed aan de wijze waarop kunst in het museum werd gepresenteerd.⁴⁷ Discussies over kunst in het museum gingen vooral over “kunst als autonoom object”. De manier van tentoonstelling begon vanaf de jaren zestig langzaam overwicht te krijgen in het museumdiscours. Met dit overwicht groeide in deze periode de rol van de curator als tentoonstellingsmaker.⁴⁸ Dit hoofdstuk beschrijft hoe er geschreven werd over deze curator als *carer* en hoe dit eind jaren tachtig en begin jaren negentig verschoof naar de curator die functioneert als *agent*.

DE CURATOR ALS *CARER*

O'Neill beschrijft hoe tot begin jaren negentig de curator in het museum vooral de rol van *carer* toebedeeld kreeg, iemand die de zorg draagt voor het zichtbaar en inzichtelijk maken van kunst.⁴⁹ Zo stelt Beatrice von Bismarck:

Of the tasks originally associated with the fixed institutional post, curating takes only that of presentation. With the aim of creating an audience for artistic and cultural materials and techniques, of making them visible.⁵⁰

Het enkel presenteren van kunst krijgt hier een passieve functie. De curator als *carer* heeft een uitvoerende taak, die bestaat uit het presenteren en daarmee bevestigen van bestaande geïnstitutionaliseerde structuren. Daarover worden in het museum dus geen nieuwe ideeën gegenereerd. De curator heeft een basale taak, die enkel bestaat uit het ophangen van schilderijen, zonder toevoegingen zoals begeleidende teksten.

⁴⁷ O'Neill, “The Curatorial Turn: From Practice to Discourse,” 13.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Ibid, 20-21.

⁵⁰ Von Bismarck, Beatrice. “Curating,” in *MIB – Men in Black: Handbook of Curatorial Practice*, geredigeerd door C. Tannert en U. Tischler (Berlin & Frankfurt am Main: Künstlerhaus Bethanien & Revolver, 2004), 99.

DE CURATOR ALS *AGENT*

Zoals eerder beschreven vond er rond de jaren negentig een verschuiving plaats in het werk van de curator, maar ook in de articulatie van de functie van dit werk⁵¹ In Pierre Bourdieus conceptualisering krijgt de curator een actievere rol in de gehele keten van kunst, van object tot tentoonstelling en consumptie. Hij schreef in 1987:

The subject of the production of the artwork – of its value but also of its meaning – is not the producer who actually creates the object in its materiality, but rather the entire set of agents engaged in the field. Among these are the producers of works, classified as artists...critics of all persuasions...collectors, middlemen, curators, etc.; in short, all those who have ties with art, who live for art and, to varying degrees, from it, and who confront each other in struggles where the imposition of not only a world view but also a vision of the art world is at stake, and who, through these struggles, participate in the production of the value of the artist and of art.⁵²

Hier stelt Bourdieu dat het kunstwerk zoals wij dat ervaren en de betekenis die wij eraan geven niet alleen tot stand komt door het object, maar door verschillende partijen die betrokken zijn bij kunst. Een curator als *agent* geeft, samen met andere partijen, betekenis aan het kunstwerk en geeft daarmee het kunstdiscours mede vorm. Ook O'Neill stelt dat: "Indicative of a shift in the primary role of curator is the changing perception of the curator as carer to a curator who has a more creative and active part to play within the production of art itself." Anders dan Bourdieu vindt O'Neill dat de curator niet alleen bijdraagt aan het vormgeven van betekenissen van kunst, maar daarmee ook daadwerkelijk een rol speelt in de totstandkoming van kunst zelf.⁵³

Mieke Bal reflecteert in het boek *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide* op haar gastcuratorschap in museum Boijmans Van Beuningen. Dit doet zij in het hoofdstuk "Framing". Zij gebruikt het begrip '*framing*' om op een soortgelijke wijze als Bourdieu de curator een actievere rol te geven. Zij stelt dat objecten van zichzelf al een bepaalde betekenis uitdragen, die weer effect heeft op de betekenis die een persoon eraan geeft. Bovendien worden deze betekenissen in het

⁵¹ O'Neill, "The Curatorial Turn: From Practice to Discourse," 13.

⁵² Bourdieu, Pierre, 204-205.

⁵³ O'Neill, "The Curatorial Turn: From Practice to Discourse," 15.

museum verveelvoudigd door allerlei verschillende oorzaken, zoals materiële beperkingen, financiële zaken, de eigen intuïtie en kennis van een curator, de bedrijfscultuur enzovoort. Bal zegt hierover: “Dit betekent dat het object onontkomelijk ‘geframed’ zou worden.”⁵⁴

HET CONTEXTUALISERENDE ASPECT VAN CUREREN ALS AGENT

Door het werk van de curator worden er dus nieuwe subjectieve betekenissen gegeven aan kunst. Discussies rondom de curator als *agent* gaan over het creëren van nieuwe contexten van kunst. Daardoor worden in het museum mogelijk nieuwe ideeën over de heersende kunstcultuur in gang gezet stelt Karen Gaskill.⁵⁵ Het selecteren van specifieke kunstenaars maakt nieuwe contexten zichtbaar, bijvoorbeeld als een curator kiest voor specifieke objecten van een kunstenaar en andere achterwege laat. Bal stelt dat nieuwe contexten vormgegeven en ervaringen zo beïnvloed worden.⁵⁶

In de discussie over het contextualiseren van kunst in het museum lijkt vooral de presentatiemethode van de selectie belangrijk. De begeleidende teksten en wijze van plaatsing in de ruimte zijn het uitgangspunt en minder de samenstelling en combinatie van kunst binnen een tentoonstelling. Zygmunt Bauman stelt bijvoorbeeld dat het contextualiseren een element van interpreteren in zich heeft: “Het geven van een soort van alfabet voor het lezen van wat we zien, maar niet over kunnen beslissen.”⁵⁷ Het publiek heeft een soort bijsluiter nodig om te begrijpen waar het naar kijkt, omdat het anders in het ongewisse blijft. Het is de taak van de curator om het publiek de betekenis van kunst te laten lezen, in wat voor vorm dan ook. Niet alleen vindt duiding plaats over de manier waarop individuele complexe kunstwerken kunnen worden gelezen, maar ook over hoe deze kunstwerken zich tot elkaar verhouden. Er vindt dus ordening plaats.⁵⁸ Discussies rondom het contextualiseren gaan niet alleen over het duiden van de individuele kunstwerken, maar ook over zichtbaar maken aan het publiek hoe dit alles zich verhoudt tot een groter geheel. Het curatorische werk wordt gestuurd door de wens van de curator om eenheid en gemeenschappelijkheid te creëren. Jessica Bradley stelt daarover:

⁵⁴ Bal, 141.

⁵⁵ Gaskill, 2.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Bauman, Z. “On Art, Death and Postmodernity – and what They Do to Each Other,” in *Stopping the Process: Contemporary Views on Art and Exhibitions*, geredigeerd door M. Hannula, 21-34 (Helsinki: NIFCA, 1998), 31.

⁵⁸ Gaskill, 3.

While curatorial aspirations are frequently concerned with addressing cultures in flux and eschew cultural nationalism, the motives for establishing these events may nevertheless reside in a desire to promote and validate local, culturally specific production within a global network.⁵⁹

Hier wordt het curatoriale werk gekenmerkt als het benaderen van verschillende culturen die op zichzelf staan en deze presenteren als een cultureel geheel. Hier lijken dus tegenstrijdige idealen aan het werk te zijn omdat de curator kunst enerzijds wil benaderen als een opzichzelfstaand uniek object en anderzijds als onderdeel van een geheel. Ook Mieke Bal schrijft over een tegenstrijdigheid tussen de veelvoudigheid aan betekenissen van kunst in het museum en het willen creëren van een eenduidig discours. Zoals eerder beschreven stelt zij dat kunst in het museum zeer belast is met verschillende betekenissen. Zij betoogt echter dat zij als curator ook de noodzaak voelt om een samenhangend product te presenteren dat bezoekers kunnen herkennen en lezen als een eenheid.⁶⁰

Door het contextualiseren van kunst geeft een curator aan hoe hij zich positioneert in het kunstdiscours, kan hij zich onderscheiden en daarmee een eigen discours creëren. Er zou gezegd kunnen worden dat een curator middels een eenduidige duiding van kunst, die als rode draad door de contextualisering loopt, een eigen kunsttaal creëert, stelt Gaskill.⁶¹

DE CURATOR ALS AUTEUR & DE REFLECTIEVE CURATOR

Wanneer wordt gesproken over selectie, spreekt O'Neill over de curator als *agent* die aspiraties heeft om gemarginaliseerde kunstenaars *exposure* en bekendheid te bieden en onafhankelijk is van bestaande institutionele structuren.⁶² Gaskill vult aan dat het museum is veranderd van een plek van “order and stability to a place of flux and instability: the unpredictable”.⁶³ In plaats van heersende kunstzinnige praktijken te handhaven, worden er constant nieuwe en onverwachte kunstwerken zichtbaar

⁵⁹ Bradley, Jessica. “International Exhibitions: A Distribution System for a New Art World Orde,” in *Beyond the Box: Diverging Curatorial Practices*, geredigeerd door M Townsend, 87-94 (Banff, Canada: Banff Centre Press, 2003), 89.

⁶⁰ Bal, 145.

⁶¹ Gaskill, 2.

⁶² O'Neill, O'Neill, Paul. *Curating Subjects* (London: Open Editions, 2007), 13.

⁶³ Gaskill, 3.

gemaakt. O'Neill toont hoe een curator nieuwe kunstpraktijken een moment van *exposure* en mogelijk bekendheid biedt door deze kunst in het museum te tonen. In ruil daarvoor krijgt de kunstenaar bekendheid.⁶⁴ Succesvol selecteren vertaalt zich hier in het presenteren van nieuwe kunstobjecten en kunstenaars, waarmee een curator mogelijk teweeg brengt in heersende kunstculturen.

O'Neill kenmerkt de huidige curator als iemand die niet alleen kunst selecteert vanuit een eigen onafhankelijke visie, maar deze middels de presentatie ook in het discours articuleert als een persoonlijke visie op kunst.⁶⁵ Dit zou de curator een ongekende mate van vrijheid en prestige geven, vergelijkbaar met die van de kunstenaar zelf, stelt Von Bismarck.⁶⁶ Door het zichtbaar maken van het werk van de curator krijgt deze meer autoriteit, waardoor de visie van de curator op kunst een plek krijgt in de dominerende kunstculturen. Vanaf de jaren negentig speelt de individuele artistieke visie van de curator een bepalende rol door de selectie- en presentatiemethoden.⁶⁷ Volgens John Miller betekent dit dat een illusie verkocht wordt door op tentoonstellingen de creatieve visie van de curator op de voorgrond te plaatsen. De curator presenteert zichzelf als een auteur, die in volledige creativiteit en onafhankelijkheid kunst uitlegt aan het publiek. Hierbij wordt voorbij gegaan aan de andere, niet-creatieve overwegingen waar de curator zijn selectie, ordening of interpretatie op baseert, wat van deze volledige creatieve onafhankelijke visie van de curator slechts een illusie maakt.⁶⁸ Mieke Bal lijkt met soortgelijke problemen over 'waarheden' te worstelen. Zij stelt dat kunst een veelvuldigheid aan betekenissen heeft en dat er door interpretatie een eenduidige betekenis op het kunstwerk wordt 'geplakt'. Andere mogelijke betekenissen worden daarbij genegeerd.⁶⁹ Ook Gaskill is ervan overtuigd dat de curator een soort dictator wordt door hem als expert te zien en het curatoriale discours op een voetstuk te zetten. Hierdoor wordt er geen gehoor gegeven aan andere geluiden.⁷⁰ Ten slotte schrijft ook O'Neill dat het curatoriale discours zich vaak kenmerkt als gesloten. Er is geen ruimte voor andere interpretaties

⁶⁴ O'Neill, "The Curatorial Turn: From Practice to Discourse," 21.

⁶⁵ Ibid., 26.

⁶⁶ Von Bismarck, 99.

⁶⁷ O'Neill, *Curating Subjects*, 13-14.

⁶⁸ Miller, John. "The Show you Love to Hate: A Psychology of the Mega-exhibition," in *Thinking about Exhibitions*, geredigeerd door B. Ferguson, R. Greenberg en S. Nairne, 269-274 (London & New York: Routledge, 1996), 272.

⁶⁹ Bal, 145.

⁷⁰ Gaskill, 2-4.

dan die van de curator.⁷¹

Gaskill spreekt zijn voorkeur uit voor een zelfreferentieve curator. Dit wordt door hem gedefinieerd als open, bevragend en daarmee in essentie reflectief. Hij stelt dat cureren voor hem niet alleen gaat over het creëren van een eigen discours, “maar nog meer over reageren op de context van het kunstwerk dat ik tracht te cureren en een discours te openen.”⁷² Hier tegenover staat de curator als auteur met een individuele sturende visie en afgebakende nieuwe contexten. Dit zou volgens Gaskill de mogelijkheid geven om door middel van een tentoonstelling vragen te stellen over het kunstwerk en de omgeving ervan, de context.⁷³ Deze manier van cureren vertoont overeenkomsten met Mieke Bals beschrijving van het opengooien van het *framing*-mechanisme. Bal heeft geprobeerd in de opzet van haar tentoonstelling in het museum Boijmans van Beuningen meerdere contexten van de objecten naar voren te brengen en deze in veelvoudigheid te laten zien. Hiermee worden de kunstwerken als het ware ‘*de-framed*’, oftewel gedecentraliseerd. Vervolgens heeft ze deze weer hercentraliseerd door een gevoel van samenhang te creëren tussen verschillende kunstwerken, door deze in een grotere eenduidige context te plaatsen.⁷⁴ Het publiek krijgt zo meer de kans de kunstwerken op hun eigen manier te interpreteren.

In zowel Bals als Gaskills beschrijving lijkt vooral nadruk te liggen op het ruimte geven aan en reflecteren op de verschillende contexten waarin een kunstwerk tot stand is gekomen. Op deze wijze biedt de curator een platform waar nieuwe contexten mogelijk tot leven komen, die niet voortkomen uit een individuele visie, maar in samenspraak met het publiek en andere medewerkers uit de industrie. Het belang daarvan is groot, stelt Gaskill. Cureren gaat volgens hem niet alleen over reflecteren op kunst, maar ook over het in samenspraak creëren van bredere sociale, culturele en politieke contexten. Een curator zou daarom niet alleen moeten reflecteren op de artistieke aspecten van kunst, maar ook op alledaagse sociale praktijken van film.⁷⁵ Er is in deze rol meer ruimte voor verschillende geluiden. Er wordt gereageerd op de verschillende contexten van kunst; de curator articuleert niet één unieke visie op de verschillende kunstwerken. Op deze wijze biedt de curator handvatten aan het publiek om op eigen wijze betekenis te geven aan het kunstwerk,

⁷¹ O’Neill, *Curating Subjects*, 13-14.

⁷² Gaskill, 2-4.

⁷³ *Ibid.*, 7.

⁷⁴ Bal, 145.

⁷⁵ Gaskill, 7.

waarover het zelfstandig niet kan beslissen. Zo wordt een platform geboden waar niet alleen nieuwe ideeën over kunst kunnen ontstaan, maar ook over sociale en politieke praktijken, zonder dat de curator deze stuurt.

In enkele recente discussies over deze meer ‘open’ reflectieve vorm van cureren krijgt het publiek meer zeggenschap. Hier ligt de nadruk op het uitvoeren van en inspelen op de ideeën van het publiek om een zo groot mogelijk publiek te bereiken⁷⁶. Een voorbeeld hiervan is kunstwerken niet te labelen, maar het publiek zelf labels te laten toevoegen. Ook kan de curator kunst ‘tot leven laten komen’ door het organiseren van programma’s waarin het publiek actief kan participeren, stelt George E. Hein in “Museum Education”.⁷⁷ De autoriteit en individuele inbreng van de curator, en daarmee de curator in het algemeen, wordt hierdoor weer meer op de achtergrond geplaatst; hij is een uitvoerder van de wensen van het publiek en geeft daaraan gehoor. Zoals echter in deze voorbeelden beschreven is zou dit vooral zichtbaar worden in manier waarop kunst wordt gepresenteerd. Het begrip ‘selectie’ is niet dominant in discussies over de groeiende invloed van het publiek, waardoor de autoriteit van de curator op het gebied van selectie behouden blijft. Al krijgt de curator in deze open, reflectieve vorm minder autoriteit, toch wordt erkend dat het museum als geheel mogelijk heersende percepties over kunst vormgeeft en niet alleen bevestigt, zo stelt McPherson.⁷⁸ Daarnaast zijn er wel zorgen over de commercialisering van het museum Het publiek is een instrument voor financieel succes en het museum is omgevormd tot een plaats van vermaak in plaats van esthetiek.⁷⁹

De curator in het museum is in dit hoofdstuk als eerste beschreven als *carer* met enkel een uitvoerende functie. Deze curator geeft inzicht in kunst door selectie en presentatie, uitgaand van bestaande institutionele mechanismes. De curator als *agent* biedt nieuwe inzichten in de betekenissen van kunst, die hij/zij vertaalt naar het tentoonstellen. Op deze wijze worden nieuwe contexten gecreëerd. In deze beschrijving is ruimte voor verandering van institutionele structuren. In museumstudies wordt de curator als *agent* onder andere beschreven als een auteur die

⁷⁶ Hein, George E. “Museum Education,” in *A Companion to Museum Studies*, geredigeerd door Sharon MacDonald, 340-352 (Oxford: Blackwell Publishing, 2006), 344; McPherson, Gayle. “Public Memories and Private Tastes: The Shifting Definitions of Museums and their Visitors in the UK,” *Museum Management and Curatorship* 21:1 (2006): 54-55.

⁷⁷ Hein, 344.

⁷⁸ McPherson, 54-55.

⁷⁹ Ibid.

een individuele creatieve visie op kunst presenteert en zo op aanstuurt dat deze visie wordt opgenomen in heersende ideeën over kunst. Recenter wordt een voorkeur uitgesproken voor een reflecterende *agent*, die open en bevragend reageert op de bredere sociale, culturele en politieke contexten van kunst. De rol van de curator wordt beperkter en de rol van het publiek wordt groter: er is meer ruimte voor eigen interpretaties van kunst en veranderingen ontstaan door gehoor te geven aan diverse geluiden van het publiek.

In volgende twee hoofdstukken wordt, aan de hand van casusbesprekingen van de 43^e en 44^e editie van het Internationale Filmfestival van Rotterdam, beschreven hoe het curatorschap eerst wordt ingevuld door (beleids)medewerkers van het festival en vervolgens door filmcritici.

2. HET BREDERE CINEFIEL PERSPECTIEF

Het perspectief van het IFFR op curatorschap

In een kritisch artikel in *De Filmkrant* over de 43ste editie van het IFFR wordt gesteld dat de artistiek-directeur van het Rotterdamse festival, Rutger Wolfson, een vorm van richtinggevend curatorschap niet meer van deze tijd vindt: “Het is niet aan het festival om te zeggen wat mensen mooi moeten vinden. [...] Mensen kunnen dat heel goed zelf uitmaken.”⁸⁰ Met deze uitspraak lijkt Wolfson zich specifiek af te zetten tegen een sturende vorm van curatorschap waarbij festival een handleiding zou geven voor het lezen van een film of filmprogramma. In dit hoofdstuk wordt in kaart gebracht welke vorm van curatorschap Wolfson en andere (beleids)medewerkers van het festival wél van deze tijd vinden en welke betekenissen zij daaraan geven.

Naast Wolfson komen zakelijk leider Janneke Staarink en de persvoorlichters aan het woord. Zij beschreven een vorm van curatorschap die raakvlakken vertoont met de reflecterende *agent*, zoals beschreven in museumstudies. Specifiek wordt door (beleids)medewerkers gesproken over het begrip curatorschap als een praktijk waarbij het festival handvatten geeft aan het publiek om op eigen wijze de alledaagse realiteiten in film te herkennen. Zo kan het publiek betekenis te geven aan de wereld. Verder komt aan bod hoe het festival op deze wijze functioneert als katalysator, waardoor mogelijk positieve veranderingen in de samenleving gegenereerd worden. Ongebondenheid van eventueel nationale en politieke contexten is daarbij een dominant thema.

INNOVEREN

Financieel directeur Janneke Staarink stelt dat het IFFR een herkenbaar profiel heeft, dat heel duidelijk een unieke ambitie uitstraalt.⁸¹ Het profiel waar Staarink over spreekt lijkt zich te vertalen in een specifiek curatorieel discours, waarin het festival als *agent* inzicht geeft in unieke praktijken ten opzichte van concurrerende

⁸⁰ Linssen, “Dreigt het IFFR zichzelf te ruïneren?,” *De Filmkrant* (7 februari 2015), geraadpleegd op 16 maart 2015, http://www.filmkrant.nl/nieuws_2014/10471.

⁸¹ Van der Wal, Faye. “Janneke Staarink: ‘We zijn geen rodeloperfestival’,” *Vers Beton* (12 februari 2015), geraadpleegd op 16 maart 2015, <http://versbeton.nl/2015/02/janneke-staarink-we-zijn-geen-rodeloperfestival/>.

filmfestivals. Daarmee zou het een eigen nieuwe bijdrage leveren aan de filmcultuur in plaats van de heersende filmculturen kracht bij te zetten. In een interview met *De Telegraaf* van 21 januari 2015 stelt Wolfson dat het IFFR een plek is waar bezoekers nieuwe, verrassende dingen kunnen ontdekken: “Dit is juist zo’n groot en geliefd festival omdat we niet doorsnee zijn. Je kunt hier echt bijzondere, onverwachte dingen zien.”⁸² Zakelijk leider Janneke Staarink stelt ook:

Zolang filmmakers hier heel graag komen, er goede deals worden gemaakt en op de CineMart, we superpositief publiek hebben en films kunnen laten zien, die anders nergens vertoond zouden worden, zijn wij wat we willen zijn. Dat is de kern.⁸³

Hier lijkt te worden gesteld dat het festival films zichtbaar maakt die anders onzichtbaar zouden blijven en nieuwe dingen laat zien die nergens anders te zien zijn. Dit past bij de betekenis van een curator als *agent*, zoals uiteengezet bij de museumstudies. Een curator die kunstpraktijken exposure geeft, waardoor nieuwe ideeën over kunstcultuur kunnen ontstaan. Staarink hamert meerdere malen op het maken van eigen keuzes en de onafhankelijkheid van het IFFR, waardoor het ‘eigenwijs’ kan zijn, als een soort auteur die ongebonden is van invloeden van buitenaf en eigen unieke keuzes maakt: “Juist dat is toonaangevend.”⁸⁴ Hierbij wordt het maken van eigen keuzes vertaald naar een vorm van prestige. Niet alleen het maken van keuzes zou prestige opleveren, maar vooral het maken van innoverende keuzes:

Ergens las ik dat we niet innovatief zijn. Juist het tegendeel is waar en daarin worden we aan alle kanten bevestigd. Een project als Tiger Release is volstrekt nieuw. Een dag na onze opening kwam Sundance met een soortgelijk initiatief.⁸⁵

Volgens Staarink ontleent het festival zijn innoverende succes aan het feit dat een door IFFR opgezet project, zoals een specifiek programmaonderdeel, uiteindelijk een onderdeel wordt van geïnstitutionaliseerde filmfestivalstructuren in het algemeen. Daarnaast wordt innoveren hier niet direct gekoppeld aan de filmkeuze of een

⁸² Melchers, Fabian. “Ontdekkingen in de Maasstad: Directeur Wolfson over 44e Filmfestival van Rotterdam,” *De Telegraaf* (21 januari 2015).

⁸³ Van der Wal.

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ Ibid.

specifiek programmaonderdeel. Wolfson vertaalt innoverend en onderscheidend zijn ook in het zoeken naar andere manieren van filmvertoning in het algemeen en niet in innoveren met filmkeuzes.⁸⁶ Wolfson geeft echter andere betekenissen aan succesvol innoveren dan Staarink. Hij benadrukt vooral dat innoveren voor hem niet altijd gaat over ‘succes’ en dat het niet nodig is dat elk experiment op het IFFR direct nieuwe heersende ideeën over de filmcultuur genereert: “Zie het als start-ups”, zegt Wolfson. “Niet alles lukt.”⁸⁷ Wolfson lijkt zich dus minder te laten leiden door het direct willen vormgeven van nieuwe filmculturen.

DE WERELD INZICHTELIJK MAKEN

Eerder is beschreven hoe de interpretatie van de curator in het museum kunst inzichtelijk maakt. Zo kan het publiek kunst lezen en er betekenis aan geven. Volgens Wolfson zou het filmprogramma van het filmfestival handvatten moeten geven om het publiek ‘helpen te begrijpen’.⁸⁸ “Inderdaad biedt het IFFR een heel groot programma en dan is het een uitdaging om dat programma dusdanig te presenteren, of onderdelen zo kleinschalig te houden, dat iedereen zijn weg vindt.”⁸⁹ Over het kleinere aantal films dat aangeboden werd op het festival in 2015 zegt persvoorlichter Jodie de Groot in *De Filmkrant*: “Toespitsen van het programma, zodat mensen beter hun weg erin kunnen vinden.”⁹⁰ De manier van programmeren waarbij handvatten worden gegeven aan het publiek om films te kunnen lezen, worden door de (beleids)medewerkers hier gekoppeld aan presentatie en ordening van het programma.

Middels het een specifieke wijze van programmeren, zouden er nieuwe contexten worden vormgegeven. “In 2014 is voor het eerst een overkoepelend thema gelanceerd waar verschillende programmaonderdelen op aanhaken”,⁹¹ zegt een woordvoester van het Rotterdamse festival in *De Telegraaf*. Een jaar later stelt Wolfson in *De Volkskrant* over de functie van het maken van gethematiseerde programmaonderdelen: “Juist met dit soort programma’s, die je op een andere manier

⁸⁶ Toma, Kevin. “Wolfson wil nieuw avontuur,” *De Volkskrant* (24 december 2014).

⁸⁷ Van Zwol, Coen. “Internationaal prestige filmfestival R'dam taant,” *NRC Handelsblad* (31 januari 2015).

⁸⁸ Beekman, Bor. “Eerst de bar, dan de roem.”

⁸⁹ Toma.

⁹⁰ Van der Burg, Jos. “Wel of niet minder films op het IFFR?,” *De Filmkrant* (29 aug 2014), geraadpleegd op 16 maart 2015, http://www.filmkrant.nl/nieuws_2014/11116.

⁹¹ “Film Festival gaat vreemd,” *De Telegraaf* (30 oktober 2013).

laten kijken naar films die losstaand ook al goed of bijzonder zijn, onderscheiden we ons als festival.”⁹² Hier lijkt programmeren de specifieke functie te krijgen om nieuwe en unieke contexten van film te creëren, op soortgelijke wijze dat de curator als *agent* in het museum nieuwe contexten creëert. De betekenis die de directeur geeft aan het begrip ‘interpreteren’ gaat niet perse over het interpreteren van film voor het publiek, maar over het publiek te helpen om de wereld te interpreteren, onder andere middels innoverende wijze van vertonen: “Je probeert als festival wel handvatten te geven: hoe kun je naar werkelijkheid kijken, hoe kijken deze filmmakers?”⁹³ Dit perspectief lijkt raakvlakken te hebben met de curator als reflecterende *agent* in het museum. Er worden nieuwe contexten gecreëerd, maar deze zijn niet dwingend.

GEMEENSCHAPPELIJKHEID

Eerder kwam al aan de orde dat de curator als *agent* een gevoel van eenheid creëert door de betekenis van kunst in een context te plaatsen. In een interview in *De Telegraaf* in januari 2014 reageert Wolfson op de vraag of het feit dat de films allemaal in Europa zijn gemaakt het gemeenschappelijke element is van alle films en programmaonderdelen: “Volgens mij is het onzin te zoeken naar gemeenschappelijkheid. Daar gaat het niet om. Als je die al zou vinden, is het resultaat zo verwaterd dat niemand er enthousiast over zal raken.”⁹⁴ Aanvullend daarop zegt Wolfson in *De Volkskrant*: “Ik houd er niet van om films in een tendens te persen, films staan op zichzelf.”⁹⁵ Dit lijkt aan te sluiten bij de eerder genoemde uitspraak van Wolfson in *De Filmkrant*, waarin hij de richtinggevende vorm van curatorschap afwijst en stelt dat het publiek een keuze kan maken.⁹⁶ Volgens hem zou de functie van een verzamelaar moeten zijn om jezelf als kijker in een film te herkennen, in plaats van aan het publiek op te dringen wat een bepaalde film zou moeten zijn.⁹⁷ Dit lijkt aan te sluiten bij eerdere stellingen, waarin hij zich afhoudt van richtinggevend curatorschap. Dit betekent echter niet dat in de discussie over curatorschap het fenomeen samenhang volledig ontbreekt. Er wordt door de directeur

⁹² Beekman, Bor. “Explosieve opening,” *De Volkskrant* (14 januari 2015).

⁹³ Beekman, Bor. “Eerst de bar, dan de roem.”

⁹⁴ Tromp.

⁹⁵ Beekman, Bor. “Eerst de bar, dan de roem,” *De Volkskrant* (21 januari 2015).

⁹⁶ Linssen, “Dreigt het IFFR zichzelf te ruïneren?”

⁹⁷ Ibid.

niet gesproken over eenheid, maar over gemeenschappelijkheid, welke meer in het publiek zelf zou zitten.⁹⁸ Net zoals een reflecterende curator in het museum verschillende contexten van kunst laat zien, waarover het publiek een eigen mening kan vormen. Het gevoel van een eenduidige ervaring wordt door Wolfson wel omschreven, maar deze komt voort uit de unieke persoonlijke ervaring van het individu in relatie tot een grotere context in plaats van een meer opgelegde samenhang die los van de context te zien zou zijn in de films.

HET FESTIVAL ALS KATALYSATOR

De functie van het Rotterdamse festival, waar Wolfson over spreekt in de media, heeft verschillende raakvlakken met de reflecterende curator in het museum. Zo spreekt de directeur specifiek over de katalyserende functie die het festival kan hebben in het genereren van nieuwe ideeën over de samenleving. De kern van het festival zit volgens de (artistieke) directeur niet zozeer in een esthetische cinematografische ervaring van de toeschouwer wanneer hij spreekt over de katalyserende rol.⁹⁹ Dat komt ook naar voren in de overkoepelende thema's van 2014 (Europa) en 2015 (Propaganda). Het festival legt de alledaagse sociale context van film bloot en niet zozeer de esthetische betekenis van film. Hij stelt in zijn eigen betoog in *De Groene Amsterdammer*:

Een breder cinefiel perspectief maakt zichtbaar dat film niet alleen een grote impact op ons persoonlijk kan hebben, maar ook op de samenleving als geheel, door de wereld om ons heen zichtbaar en inzichtelijk te maken. En dat een filmfestival hiervoor een katalysator kan zijn.¹⁰⁰

Hij beschrijft de impact van film op de samenleving. Festivals kunnen een positieve verandering in de samenleving in gang zetten door ook de bredere context van film zichtbaar te maken. Hiermee bedoelt Wolfson een breder cinefiel perspectief: de alledaagse realiteiten verbeeld in de film. Dit kan binnen het festivalprogramma vorm

⁹⁸ Beekman, Bor. "Eerst de bar, dan de roem."

⁹⁹

¹⁰⁰ Wolfson, Rutger. "Film in ons hoofd: International Film Festival Rotterdam - een breder cinefiel perspectief," *De Groene Amsterdammer* (13 januari 2015), geraadpleegd op 16 maart 2015, <https://www.groene.nl/artikel/film-in-ons-hoofd>.

krijgen door, naast het vertonen van films, vragen te stellen en debatten te organiseren.¹⁰¹ Over het overkoepelende thema van 2014 zegt hij bijvoorbeeld: “Kunnen wij door film en debat nieuwe ideeën genereren over Europa? Ik vind het erg de moeite waard dat te proberen.”¹⁰² Hier lijkt over de functie van het festival hetzelfde gedacht te worden als over de reflecterende curator in de museumwereld, namelijk als iemand die inzicht geeft in verschillende sociale en politieke contexten van film en daarmee mogelijk een platform biedt voor het genereren van nieuwe ideeën over kunst en samenleving in het algemeen.

Wanneer hij spreekt over de katalyserende rol spreekt hij bovenal over de vrijblijvende en zoekende reflectieve functie daarvan: een taal creëren zonder te vertalen, zoals de kop van het artikel in *De Telegraaf* het samenvat. “Een plek ver weg van Brussel, voor een uitwisseling van gedachten waaraan iedereen kan deelnemen (...) vrij van politiek getouwtrek of een top-down opgelegde politieke agenda”, aldus Wolfson in *De Volkskrant*.¹⁰³ Dit lijkt zijn oorsprong te vinden in het feit dat Wolfson gelooft dat cultuur in principe ongebonden is van bijvoorbeeld politieke of nationale belangen.¹⁰⁴ Hier wordt beschreven hoe een filmfestival, met het zichtbaar maken van verschillende contexten van film, verandering teweeg kan brengen in een samenleving, maar ook dat deze verandering niet gestuurd is. Door middel van het programma en het wegwijzen maken van het publiek daarin wordt een specifieke taal vormgegeven, die niet belerend is, maar waarin ruimte bestaat voor verschillende interpretaties van het publiek. Het laatste citaat van het door Wolfson zelf geschreven betoog in de *Groene Amsterdammer* lijkt dit helder samen te vatten:

Als de politiek geen weg uit Europa’s crisis weet te bieden, kunnen onze gedeelde cultuur en identiteit dat dan misschien wél? Kan film, kan een filmfestival hieraan een bijdrage leveren? Opnieuw vragen die op het eerste gezicht hopeloos ambitieus lijken. Maar misschien zijn film en filmfestivals hiertoe toch beter in staat dan je in eerste instantie zou denken.¹⁰⁵

¹⁰¹ Tromp, Jan. “Europa in het donker,” *De Volkskrant* (18 januari 2014).

¹⁰² Tromp.

¹⁰³ Bocktin, Berend Jan. “Taal zonder vertaling,” *De Volkskrant* (21 januari 2014).

¹⁰⁴ Tromp.

¹⁰⁵ Wolfson.

Zo wordt er geschreven over het festival als katalyserend mechanisme, waardoor mogelijk nieuwe ideeën gegenereerd kunnen worden, niet alleen over kunst, maar over de samenleving in het algemeen. Wat de uitkomst ook moge zijn, deze is niet aangestuurd door het festival als ‘dictator’, maar enkel ontstaan door handvatten te geven aan het publiek om zelfstandig inzicht te krijgen in de aanwezige contexten van film.

Samenvattend kan gesteld worden dat door de (beleids)medewerkers van het IFFR en met name de festivaldirecteur Wolfson, curatorschap wordt omschreven als het zichtbaar maken van contexten van film, die anders onzichtbaar zouden blijven. Specifiek geeft het festival handvatten aan het publiek om vooral de verschillende aspecten van het alledaagse leven te herkennen in film en daar op eigen wijze betekenis aan te geven. Dit ‘alledaagse’ aspect van film wordt het bredere cinefiele perspectief van film genoemd. Door het zichtbaar maken daarvan, heeft het festival een katalyserende rol in het genereren van (positieve) veranderingen in de samenleving. Dit perspectief op curatorschap komt overeen met de reflecterende vorm van de curator als *agent*, die open en bevragend inzicht geeft in de verschillende sociale, politieke en culturele contexten van kunst. Aanvullend op het discours van museumstudies, benadrukken de (beleids)medewerkers van het IFFR ook de onafhankelijkheid van het festival van eventuele politieke belangen in de samenleving.

In het volgende hoofdstuk wordt besproken welke betekenissen filmcritici geven aan het begrip curatorschap en hoe zich dat verhoudt tot de betekenissen van curatorschap volgens (beleids)medewerkers van het IFFR en tot de curator in het museum zoals omschreven door museumwetenschappers.

3. DE CINEFIELE VISIE

Het perspectief van de filmcritici op curatorschap

Onder de kop “IFFR op zoek naar iemand die directeur kan spelen”, deed Dana Linssen in *De Filmkrant* na afloop van de 44^{ste} editie van het festival een suggestie voor het toekomstige succes van het festival: “Alleen de festivals die zich door hun curatorschap onderscheiden zijn trendsettend.”¹⁰⁶ De vraag is wat het curatorschap volgens Linssen betekent. In dit hoofdstuk wordt het perspectief van filmcritici op de verschillende betekenissen van curatorschap beschreven als zij spreken over het IFFR. Dat wordt vergeleken met de beschrijvingen van het begrip curator in museumstudies en van (beleids)medewerkers. Specifiek wordt gezocht naar de betekenis van het begrip curator, zoals beschreven door filmcritici in *De Filmkrant*, *Trouw*, *De Volkskrant*, *NRC Handelsblad* en *De Telegraaf*. Van *De Filmkrant* worden de papieren en de online edities meegenomen, net als de externe artikelen waar online naar verwijzen wordt.

In het artikel “Dreigt het IFFR zichzelf te ruïneren?” schreef Linssen een jaar eerder na afloop van de 43^{ste} editie van het IFFR hoe films op het festival door de programmering en selectie samenhang en betekenis krijgen.¹⁰⁷ Selectie en programmering worden daarmee gezien als belangrijke functies van een vorm van curatorschap. Deze vorm heeft raakvlakken met de museumcurator als *agent* en staat centraal in dit hoofdstuk.¹⁰⁸ In het perspectief op curatorschap positioneert en presenteert het festival zichzelf door een cinefiele visie uit te dragen. Deze visie is de rode draad voor het vormgeven van een creatieve context op film, die functioneert als handleiding voor het lezen van de film. Hierdoor wordt een gevoel van samenhang opgelegd. Zo stuurt het festival nieuwe filmtrends aan. Specifiek kan gezegd worden dat dit discours van filmcritici raakvlakken vertoont met de *agent* in het museum als auteur.

¹⁰⁶ Linssen, Dana. “IFFR op zoek naar iemand die directeur kan spelen,” *De Filmkrant* (3 februari 2015), geraadpleegd op 16 maart 2015, http://www.filmkrant.nl/nieuws_2015/11725.

¹⁰⁷ Linssen, Dana. “Dreigt het IFFR zichzelf te ruïneren?,” *De Filmkrant* (7 februari 2014), geraadpleegd op 16 maart 2015, http://www.filmkrant.nl/nieuws_2015/11725.

¹⁰⁸ Het begrip ‘programma’ onderscheidt zich hier van het begrip ‘selectie’, omdat programmeren ook gaat over de presentatie en samenstelling van de films in tegenstelling tot selectie, dat enkel gaat over de filmkeuze. De selectie is een proces dat vooraf gaat aan het programmeren.

SELECTIE EN HET ONTDEKKEN VAN NIEUW TALENT

Met het begrip selectie lijkt in eerste instantie door filmcritici een vorm van curatorschap te worden beschreven, waarbij nieuwe filmpraktijken zichtbaar worden gemaakt. Dit geeft een onderscheid weer met de betekenis van de curator in het museum als *carer*, die enkel heersende culturen bevestigt.

In *Cinema Scope* wordt geschreven over een curatorische tegenstrijdigheid die zich lijkt te vertalen in de selectie van het IFFR: “There are too many films yet not enough worth watching,” stelt Calum Marsh.¹⁰⁹ Selecteren lijkt dus een praktijk te zijn waardoor de kwaliteit van de films op het festival bewaakt moet blijven. Hierbij lijkt het niet alleen te gaan over het bewaren van de kwaliteit van het aanbod door het maken van de juiste selectie, maar vooral ook over het tonen van nieuw talent. Coen van Zwol stelt bijvoorbeeld in het *NRC* dat het prestige van het Rotterdamse filmfestival taant omdat het in zijn kerntaak, het scouten van filmtalent, onder druk staat.¹¹⁰ Een soortgelijke mening wordt er in een opiniestuk in het *NRC* geuit: “Het ooit zo trotse Tigerprogramma is niet meer de gouden talentpool die het ooit was.” Ook Marsh lijkt met zijn stelling dat er een gebrek aan kwaliteit heerst in het aanbod te doelen op een gebrek aan talent van vooral nieuwe filmmakers, bijvoorbeeld onder de Tiger Awards, een competitie voor nieuw talent: “Rotterdam seems intent on making its once-respected Tiger Awards slate a veritable wasteland of amateur cinema.”¹¹¹ De mate van succes van selectie en daarmee ook dat van het festival lijken vertaald te worden in het bieden van een moment van *exposure* voor nieuw talen

Het belang van het selecteren van nieuw talent is ook dat op deze manier bezoekers iets nieuws en vooral onverwachts kunnen ontdekken. Peter de Bruin schrijft in het *NRC*: “de 43ste editie van Filmfestival Rotterdam toonde kwaliteit, maar ontbeerde verrassing”.¹¹² Volgens Linssen is het belangrijk dat een festival iets nieuws en unieks brengt, omdat het zich daarmee onderscheidt van andere filmfestivals. Zij stelt dat de gevestigde namen uiteindelijk op bijna ieder festival te zien zijn of later nog in de bioscoop bekeken kunnen worden. Door het selecteren van

¹⁰⁹ Marsh, Calum. “Festivals | Rotterdam: M for Mellow,” *Cinema Scope* 2015, geraadpleegd op 16 maart 2015, <http://cinema-scope.com/spotlight/rotterdam-m-mellow/>.

¹¹⁰ Van Zwol, Coen. “Internationaal prestige filmfestival R’dam taant,” *NRC Handelsblad* (31 januari 2015).

¹¹¹ “Heb ballen, maak échte keuzes,” *NRC Handelsblad* (16 januari 2015).

¹¹² De Bruijn, Peter. “Filmfestival Rotterdam wat braafjes,” *NRC Handelsblad* (1 februari 2014).

nieuw talent kan het publiek, maar bovenal de professionals die alle festivals afreizen, iets nieuws ontdekken, wat ergens anders niet te zien is. Dit is wat volgens Linssen telt in het filmfestivalcircuit en wat mist in Rotterdam.¹¹³ Hierdoor lijkt beschreven te worden dat het tonen van nieuw talent zichtbaarheid van het festival creëert. Hierdoor genereert een filmfestival door middel van het zichtbaar maken van nieuw talent mogelijk nieuwe heersende ideeën over filmcultuur en daarmee prestige voor het festival zelf.

Volgens de critici heerst er in het aanbod ook een gebrek aan specificiteit, een gebrek aan selectie überhaupt. Belinda van de Graaf stelt dat het IFFR scherpere keuzes moet maken.¹¹⁴ Linssen vergelijkt Rotterdam met een supermarkt, “waar iedereen iets van zijn gading kan vinden.”¹¹⁵ Dit sluit aan bij haar stelling in datzelfde artikel dat selectie, onder andere, samenhang en daarmee ook betekenis creëert.¹¹⁶ Michael Pattison stelt in 2014 in *Mubi ook* dat het aanbod te divers is. Pattison beschrijft dat daardoor de betekenis van de selectie verwatert of zelfs onzichtbaar wordt.¹¹⁷ Hier lijkt door de critici te worden beschreven dat door een te breed aanbod er een gebrek aan specificiteit heerst, waardoor de betekenis(sen) van de getoonde films op het festival als geheel ondergesneeuwd raken. Met het begrip selectie wordt een praktijk beschreven, waarin nieuwe betekenissen worden gecreëerd en vooral ook zichtbaar gemaakt door doelgerichte keuzes. Hiermee wordt ruimte gegeven aan nieuwe filmmakers en films, die nu nog afwezig zijn in de heersende filmcultuur. Dit lijkt raakvlakken te hebben met de curator in het museum, die als *agent* nieuwe contexten (mede) vormgeeft.

Het gebrek aan nieuw talent en specificiteit op het IFFR zou volgens Linssen voortkomen uit een angst voor controverses, omdat het festival zich te veel laat leiden door invloeden van buitenaf. Zij stelt dat het festival een speelbal is geworden van de wetten van de ‘markt’ en is geworden tot een plek die talent bevestigt in plaats van ontdekt, omdat deze vermarkting zich niet zou laten verenigen met wat filmkunst is.¹¹⁸

¹¹³ Linssen, “Dreigt het IFFR zichzelf te ruïneren?”

¹¹⁴ Van de Graaf, Belinda. “Bedolven onder de films,” *Trouw* (21 januari 2015).

¹¹⁵ Linssen, “Dreigt het IFFR zichzelf te ruïneren?”

¹¹⁶ Ibid.

¹¹⁷ Pattison, Michael. “Rotterdam 2014. Europa Utopia,” *Mubi* (30 januari 2014), geraadpleegd op 16 maart 2015, <https://mubi.com/notebook/posts/rotterdam-2014-europa-utopia>.

¹¹⁸ Linssen, “Dreigt het IFFR zichzelf te ruïneren?”

Het begrip selectie beschrijft hier een vorm van curatorschap, waarin het festival ten eerste eigenhandig nieuwe filmtalent ontdekt. Daarnaast wordt de selectie een samenhangend filmaanbod gecreëerd, waarmee het festival een eigen verhaal kan presenteren aan het publiek. Zo kan tot slot het festival middels selectie nieuwe ideeën over film bedwingen en het erfgoed van het IFFR in leven houden.¹¹⁹ Het positioneren in de wereld van film zoals hier beschreven, lijkt raakvlakken te hebben met de museumcurator, die als auteur zich zelf presenteert.

HET PROGRAMMA EN HET CREËREN VAN EEN EIGEN VERHAAL

Het curatorschap lijkt zich misschien nog wel het meest te manifesteren in de wijze van programmeren. In deze paragraaf wordt verder beschreven hoe critici een betekenis geven aan ‘programmeren’ dat gaat over het contextualiseren van de getoonde films. Dana Linssen stelt bijvoorbeeld:

Relevantie wordt al snel vertaald in het hebben van toonaangevende films. Maar het festival kan ook zelf bepalen en uitdragen wat het toonaangevend vindt, door de manier waarop het wordt geprogrammeerd.¹²⁰

Hier wordt ten eerste beschreven hoe het programmeren gebruikt kan worden als instrument om nieuwe contexten te creëren en ten tweede hoe dit een methode kan zijn om een eigen visie op wat toonaangevend is, uit te dragen in de vorm van zelfpresentatie.

Er wordt door filmcritici over programmeren geschreven als een interpreterend mechanisme, waarbij een handleiding wordt gegeven hoe films gelezen moeten worden. Het volgens critici gebrekkige programma van het IFFR lijkt zichtbaar te worden in het feit dat het publiek de films niet zou kunnen bevatten.¹²¹ Zoals eerder beschreven stelt Beekman dat in 2015 het aanbod beknopter geworden is, maar misschien nog belangrijker, zo stelt hij, is dat de programma-indeling overzichtelijker en scherper zou zijn. Dit zou volgens Beekman het publiek beter helpen om wegwijs te worden en meer grip te krijgen op het programma.¹²² Marsh

¹¹⁹ Linssen, “Dreigt het IFFR zichzelf te ruïneren?”

¹²⁰ Linssen, “IFFR op zoek naar iemand die directeur kan spelen.”

¹²¹ Linssen, “Dreigt het IFFR zichzelf te ruïneren?”

¹²² Beekman, “Hoog tijd om positie IFFR te verstevigen.”

stelt ook dat het gebrekkige programma niet perse gaat over een te groot aanbod:

This isn't simply a matter of excess. TIFF (Toronto International Film Festival) makes it easy to know both what to see and what to avoid. The IFFR program is considerably more opaque. The IFFR program in their vagueness proves woefully unhelpful.¹²³

Hier lijkt het curatorische probleem van het programma te zijn dat het publiek geen handvatten wordt gegeven om de films te bevatten. Er is een gebrek aan heldere uitleg van de films. Hierdoor is het aannemelijk dat het publiek moeite heeft om een keuze te maken binnen het aanbod. Zoals eerder beschreven, wordt volgens Linssen het programma van het Rotterdamse filmfestival wel eens vergeleken met een supermarkt waar voor ieder wat te halen valt.¹²⁴ Zoals Marsh ook stelt, zou volgens Linssen de diversiteit in selectie niet de enige reden zijn waardoor er een gebrek aan betekenis en samenhangt heerst: “Zelfs al is het een supermarkt, dan nog is het noodzakelijk dat je weet waar je zoeken moet. Het labelen van programmaonderdelen, retrospectieven en focussen zijn daar geëigende methodes voor.”¹²⁵ Middels labelen en daarmee contextualiseren zou het festival dus het publiek kunnen helpen om een weg te vinden in het aanbod van films. Zo functioneert het festival, net als de curator als *agent* en geeft het festival het publiek een handleiding voor het lezen van films.

Daarnaast lijkt het interpreteren in dit discours ook een ordenend aspect in zich te hebben, waardoor bezoekers begrijpen hoe de films zich tot elkaar verhouden. Marsh schrijft dat: “No critic could hope to navigate this mess gracefully.”¹²⁶ Ook Peter de Bruijn stelt dat het festival lastig te navigeren is.¹²⁷ Op soortgelijke wijze zegt Pattison: “It’s been a laborious trudge through a swamp.”¹²⁸ Het programmeren en daarmee helpen bevatten lijken in eerste instantie als doel te hebben om het programma inzichtelijk te maken en te ordenen, overzicht te bieden en wegwijs te maken. Het programma moet een handleiding zijn om de films te kunnen bevatten en er betekenis aan te kunnen geven. Daardoor zijn bezoekers in staat om keuzes te maken tussen de films en zo een betekenisvolle ervaring te creëren.

¹²³ Marsh.

¹²⁴ Linssen, “Dreigt het IFFR zichzelf te ruïneren?”

¹²⁵ Ibid.

¹²⁶ Mash.

¹²⁷ De Bruijn, “Filmfestival Rotterdam wat braafjes.”

¹²⁸ Pattison.

Zoals eerder beschreven zou er een gebrek aan harmonie heersen binnen het programma. De kern van dit gebrek aan harmonie lijkt volgens critici niet zozeer te liggen in het selectieproces, maar meer de duiding van het aanbod. Het perspectief van filmcritici op programmeren is dat hiermee door de het festival geduid wordt hoe de individuele werken zich verhouden tot een grotere specifieke context. Daarmee wordt een gevoel van een harmonieuze eenheid gecreëerd net als de curator dat als *agent* in het museum doet. Linssen stelt bijvoorbeeld in 2014 in *De Filmkrant*: “Maar zelfs als middels labelen het aanbod nog steeds veel is en kwaliteit van de films niet evident, dan wordt context en duiding bepalend om het beeld van willekeurige vergaarbaar van films te ontstijgen.”¹²⁹ Hieraan zou nu een gebrek heersen, waardoor de programmaonderdelen ogen als eilandjes.¹³⁰ Contextualiseren en duiden zoals hier beschreven moeten dus het beeld schetsen voor het publiek dat de individuele films zich op een specifieke wijze verhouden tot een eenduidig groter verhaal. Linssen citeert een jaar later in de *De Filmkrant* filmcriticus en oud-filmfestivaldirecteur Mark Cousin, die in 2012 een voorstel deed voor filmfestivals wereldwijd. Filmfestivals moeten volgens hem “een verhaal zijn, een verhaal vertellen. Als het slechts versnipperd in de films terug te vinden is, moeten ze voor ons reconstrueren, navertellen, of ons uitnodigen op ontdekkingsreis te gaan en samen te ontdekken.”¹³¹ Programmeren als contextualiseren en duiden lijkt op deze wijze te dienen om een specifieke samenhangende betekenis te creëren, als een soort van kapstok waaraan de films worden opgehangen. Het programma in zijn geheel vertelt een verhaal vertelt en de kijker op zoek gaat naar hoe de individuele films passen in dat verhaal. Linssen roemt dat Wolfson in 2015 een poging doet om het festival het narratief terug te geven:

Door vele themaprogramma's van de 44^{ste} editie van het IFFR te presteren als een caleidoscopische blik op de complexe realiteit waarin we leven doet Wolfson voor een deel wat Cousin suggereerde: een plot creëren voor de filmselectie.¹³²

De themaprogramma's lijken hier te dienen om middels specifieke duiding, zoals 'films als een caleidoscopische blik op de complexe realiteit', te verklaren hoe deze

¹²⁹ Linssen, “Dreigt het IFFR zichzelf te ruïneren?”

¹³⁰ Ibid.

¹³¹ Linssen, “IFFR op zoek naar iemand die directeur kan spelen.”

¹³² Ibid.

films zich verhouden tot een verhaal. De individuele films zeggen ieder op eigen wijze iets over de complexe realiteit waarin men leeft. De selectie hoeft zonder deze context echter niet te ogen als een eenduidig verhaal, maar kan op zichzelf zelfs willekeurig ogen. Het harmonieuze verhaal wordt met name gecreëerd door de verhouding van deze in een grotere specifieke context te duiden.

Zoals eerder beschreven werd in 2014 voor het eerst een overkoepelend thema gepresenteerd; in 2014 was dat Europa en in 2015 Propaganda. Deze thema's lijken in het discours van de filmcritici te dienen om een harmonieus geheel te creëren. Berend Jan Bocktin schrijft hierover:

Op afstand oogt het programma wellicht wat lukraak samengesteld, maar van dichtbij zorgt juist die opgelegde overeenkomst ervoor dat de films met een nieuwe bril worden bekeken. Al gauw wordt het méér dan slechts een aantal verhalen uit hetzelfde omvangrijke gebied.¹³³

Hier wordt dus gesproken over een thema dat een overeenkomst creëert, zoals voorgesteld door Cousin. Dit zou ervoor zorgen dat films nieuwe betekenis krijgen, doordat nieuwe contexten worden gecreëerd. Het Europa-programma zou er bijvoorbeeld voor zorgen dat er met andere ogen wordt gekeken naar de films, stelt Bocktin.¹³⁴ Hoewel er wordt gesuggereerd dat deze films passen bij een geheel, wordt niet gesteld dat hierdoor één thema wordt gepresenteerd waar alle films bij zouden passen, als een soort dogma. Hoewel Bocktin het waardeert dat er een geheel wordt gecreëerd, benadrukt hij dat de films op zichzelf staan, met een eigen stijl en visie. Een overkoepelend thema zou volgens hem het publiek de mogelijkheid geven om na te denken over bestaande verbanden.¹³⁵ Een opgelegde overeenkomst, zoals Europa, geeft het publiek de mogelijkheid om niet alleen betekenis te geven aan films, maar ook om nieuwe betekenissen te ontdekken die anders ongemerkt zouden blijven. Op deze wijze worden de filmvertoningen, die bijvoorbeeld wereldwijd op verschillende festivals te zien zijn, onderdeel van een unieke ervaring die specifiek op het IFFR te beleven is.

Er wordt dus ook gesproken over het programmeren als het vertellen van nieuwe verhalen, net als wordt gesteld over selectie. Het verschil lijkt wel te zijn dat

¹³³ Bocktin, Berend Jan. "Taal zonder vertaling," *De Volkskrant* (21 januari 2014).

¹³⁴ Ibid.

¹³⁵ Ibid.

er in het discours over selectie vooral werd gesproken over het vinden en tonen van nieuwe verhalen; wanneer er wordt gesproken over programmeren lijkt zich dat meer te vertalen naar het ‘creëren’ van verhalen. Door het creëren van een nieuw verhaal, waardoor er op een nieuwe specifieke manier naar de films wordt gekeken, kan een festival zich onderscheiden, stelt Van de Graaf.¹³⁶ Hier lijken raakvlakken te zijn met een curator als *agent*, waarbij nieuwe contexten worden vormgegeven door het interpreteren van kunst en het plaatsen in een groter eenduidig verhaal. Het creëren van nieuwe verhalen schetst een beeld waarbij nieuwe contexten worden vormgegeven, die niet perse gaan over de films *an sich*. De films worden eerder gebruikt als instrument om dat eigen verhaal over film te vertellen. Dit doet denken aan de curator als auteur, die zijn eigen unieke verhaal maakt en zichzelf daarmee presenteert. Er wordt echter ook gesproken over het eventueel samen ontdekken van een verhaal, wat eerder doet denken aan de reflecterende curator. Het verschil is echter dat de filmcritici beschrijven hoe met programmering de individuele films in een eenduidige grotere context worden geplaatst, in plaats van dat er wordt gereageerd op verschillende contexten. De hier door filmcritici beschreven manier van contextualiseren oogt wel meer open.

DE CINEFIELE VISIE EN DE IDENTITEITSKWESTIE

Linssen stelt dat Wolfson doet wat Cousin betoogde, een plot creëren. Ze legt echter niet expliciet uit op welke wijze dat wordt gedaan en waar het festival nog tekort schiet. Indirect lijken critici op te merken dat het filmfestival door middel van de overkoepelende thema’s het verhaal in Rotterdam terugvindt, maar wat het festival met het verhaal wil zeggen, de visie achter het verhaal, lijkt volgens de critici nog te ontbreken. De kern van het debat over selectie en programmering lijkt te circuleren rondom de identiteitskwestie van festivals. Belinda van de Graaf schrijft bijvoorbeeld dat het festival niet alleen scherpere keuzes moet maken in het aanbod, maar dat er ook een roep is om een cinefiele visie.¹³⁷ Linssen spreekt ook over een behoefte aan visie. Zij stelt dat het festival zijn hart kwijt is en dat:

¹³⁶ Van de Graaf.

¹³⁷ Ibid.

De moed van het festival om zich via de kunst in het politieke debat te mengen kan niet genoeg geprezen worden. Maar zelfs als je dat wilt doen door een caleidoscopische veelheid te presenteren dan gaat dat nog niet zonder visie.¹³⁸

Hier worden presenteren en visie direct aan elkaar gekoppeld. Het begrip visie zou staan voor het uitdragen van een eenduidige algemeen perspectief op film en een sturend kader van waaruit alle festivalactiviteiten, zoals selectie en programmering, worden uitgevoerd. Het presenteren vanuit een visie zorgt voor uitleg aan het publiek van hoe het festival film ziet. Dit lijkt op een vorm van zelfpresentatie, zoals de museumcurator als auteur te werk gaat en zijn eigen creatieve visie op kunst presenteert.

Het discours rondom visie lijkt zich in eerste instantie te vertalen in het beschermen van het erfgoed van oprichter Hubert Bals. Dat zou volgens Linssen niet eens zozeer gaan over de films, “maar over een mentaliteit. Weet het IFFR wat het met die erfenis wil?”¹³⁹ Op soortgelijke wijze wordt er in het opiniestuk van de *NRC* voorgesteld om innovatief in te zetten op de eigen kroonjuwelen en erfgoed door bijvoorbeeld als festivalopener een productie van Hubert Bals te gebruiken. “Dat zorgt voor meer identiteit.”¹⁴⁰ Hier lijkt de visie over bijvoorbeeld het erfgoed van het festival vooral van belang te zijn om de identiteit van het festival duidelijk te maken. “We willen weten wat het IFFR ervan denkt. Waar staat het festival voor? Wat is z’n ambitie? Z’n missie?”¹⁴¹ vraagt Linssen zich af. Zij lijkt hier niet enkel te stellen dat er middels programmeren een identiteit wordt getoond en een verhaal over film wordt verteld, maar dat de visie van het festival bovenal expliciet gemaakt moet worden als een vorm van zelfpresentatie. Programmeren lijkt hier identiek te zijn aan het uitdragen van een vorm van auteurschap. In het wetenschappelijke debat wordt de museumcurator ook gezien als een belichaming van auteurschap, waarbij cureren een vorm van zelfpresentatie is. De curator is dan de sleutelpersoon in het debat over kunst in het museum. Net zo stelt Linssen dat artistiek directeur Wolfson het debat over film eigenhandig moet aanjagen.¹⁴²

¹³⁸ Linssen, “Dreigt het IFFR zichzelf te ruïneren?”

¹³⁹ Ibid.

¹⁴⁰ *NRC Handelsblad*.

¹⁴¹ Linssen, “Dreigt het IFFR zichzelf te ruïneren?”

¹⁴² Ibid.

Het gebrek aan visie blijkt verder uit het gebrek aan continuïteit en kan vertaald worden naar een gebrek aan eenduidigheid in de festivaldoelen. Linssen stelt dat Wolfson slechts een gedeelte van een plot creëert en bedoelt hier mogelijk mee dat in het creëren van het plot nog geen continuïteit zit en er nu nog teveel een middenweg wordt gekozen tussen kunst en commercie. Zij vroeg zich eerder af of het festival weet wat het wil met Hubert Bals erfgoed, en zij vervolgt: “Is het in staat daar conclusies uit te trekken en continuïteit aan te geven?” In het opiniestuk van het *NRC* wordt gesteld dat het festival écht keuzes moet maken.¹⁴³ Door de nadruk te leggen op het woord ‘echt’ lijkt te worden gesuggereerd dat er nu halve keuzes worden gemaakt. Van de Graaf lijkt een soortgelijk punt te maken wanneer zij stelt dat er een roep is om een duidelijke visie, met nadruk op duidelijk. Zij stelt dat Rotterdam lange tijd een cinefiel walhalla was en dat het festival nog steeds die ambitie heeft.¹⁴⁴ Daarmee suggereert zij dat het festival wel een cinefiele ambitie heeft, maar dat die in de praktijk niet zichtbaar is.

Dat is misschien ook waar Marsh op doelde in zijn uitlatingen over de curatoriale tegenstrijdigheid van het IFFR. Het festival presenteert wel een cinefiele visie, maar werkt in de praktijk niet vanuit deze visie. De visie is dus een illusie. Het festival pretendeert een avontuurlijke visie te hebben, maar laat dat in de selectie en het programma niet zien. Ze laten zich nog teveel leiden door het willen behalen van commercieel succes. Zelfpresentatie door een visie uit te dragen is dus zeker gewenst, maar deze visie moet wel overeenkomen de daadwerkelijke praktijk.

Doordat het festival zich uiteindelijk toch teveel zou laten leiden door commercie lijkt een heldere visie te ontbreken: “Dan krijg je dus een klimaat waarin je denkt dat film liefde iets is wat halfstok hangt te wapperen op een molenwiek” stelt Linssen.¹⁴⁵ Linssen schrijft hoe dit te maken heeft met het Nederlandse culturele erfgoed:

In Nederland geen traditie om politiek te bedrijven via kunst, om laboratoriumfunctie van kunst te koesteren, glorieuze nutteloosheid van de esthetische ervaring te vieren, eer scheppen in moeilijk kunstwerk veroveren. Braaf-angstige neoliberale volgzzaamheid, uitgeleverd aan de wetten van de markt. Hier moeten schilderijen

¹⁴³ *NRC Handelsblad*.

¹⁴⁴ Van de Graaf.

¹⁴⁵ Linssen, “IFFR op zoek naar iemand die directeur kan spelen.”

tussen de deuren passen en films publiek trekken.¹⁴⁶

De essentie van de kritiek– en daarmee het ontbreken van curatorschap – is dat er in Nederland een cultuur heerst waar te veel waarde wordt gehecht aan publiek trekken. Esthetiek en commercie lijken hier lijnrecht tegenover te staan. Linssen vult daarop aan dat deze twee aspecten wel samen kunnen gaan, al staan ze in eerste instantie lijnrecht tegenover elkaar. Dit kan volgens haar alleen als de liefde voor filmkunst voorop staat. “Daarna beginnen de compromissen om de boel levensvatbaar te houden.”¹⁴⁷ Beekman schrijft in *De Volkskrant* iets soortgelijks: “Het IFFR is toe aan een directeur die films en filmers centraal plaatst, de sponsors zo nu en dan aan de kant duwt.”¹⁴⁸ Het belang hiervan is dat het festival onafhankelijk van eventueel commercieel succes in staat moet zijn om films op de eerste plaats te zetten en geen gehoor moet geven aan de wetten van de markt. Zo worden nieuwe filmpraktijken ontdekt door het festival, die anders ongezien zouden blijven, onafhankelijk van eventuele commercieel succes. “De pioniersgeest van het ontdekken moet weer de overhand krijgen”, concludeert het *NRC*. Linssen eindigt haar artikel, geschreven vlak na het 44^{ste} festival, met “De vraag blijft: wie schrijft het script? Wie voert de regie?”¹⁴⁹ Zij lijkt hier te suggereren dat het festival op dit moment niet genoeg zelf de regie in handen neemt, maar dit overlaat aan de marktwerking. Zowel Linssen, Van de Graaf als Marsh stellen dat het festival nu te veel voor de gulden middenweg gaat en dat het een keuze moet maken tussen het zijn van een publieksfestival, dat laat zien wat het publiek graag wil zien, of een cinefielfestival dat de films voorop zet.¹⁵⁰ Wanneer het festival de films niet meer centraal plaatst zal, volgens Linssen, het gevolg zijn dat het festival terrein verliest en niet meer trendsettend is, maar trends enkel bevestigt door het ontbreken van curatorschap.¹⁵¹

De betekenis van curatorschap volgens critici kenmerkt zich als de presentatie van een cinefiel visie. De kernwaarde van deze visie betreft het centraal plaatsen van film in tegenstelling tot commercie, waardoor het festival nieuw filmtalent talent kan ontdekken. Door deze visie als rode draad door de selectie, ordening en duiding te laten lopen, creëert het festival een unieke samenhangende context. Zo wordt het

¹⁴⁶ Ibid.

¹⁴⁷ Ibid.

¹⁴⁸ Beekman, “Hoog tijd om positie IFFR te verstevigen.”

¹⁴⁹ Ibid.

¹⁵⁰ Ibid; Van de Graaf; Marsh.

¹⁵¹ Linssen, “IFFR op zoek naar iemand die directeur kan spelen.”

standpunt van het festival over de wereld van film zichtbaar voor het publiek en creëert het festival een identiteit die het publiek ook kan herkennen. De functie van deze vorm van curatorschap is volgens de filmcritici dat het festival zich onderscheidt van concurrerende filmfestivals en nieuwe trends binnen filmcultuur aanstuurt.

Dit discours onderscheidt zich van die van de (beleids)medewerkers als het gaat om curatorschap. Volgens hen betekent de reflecterende vorm van curatorschap namelijk dat er geen sturende visie is van hoe men films en het festival in zijn geheel moet begrijpen, maar dat meer ruimte gegeven moet worden aan verschillende sociale contexten van film. Dit noemen we het bredere cinefiel perspectief en staat tegenover de eenduidige cinefiele visie. De overeenkomst is dat beide groepen betekenis geven aan het begrip curator als een *agent*. Eerst worden namelijk nieuwe filmpraktijken ontdekt, waarna vooral ruimte is voor de context en minder voor de film zelf. Daarnaast worden nieuwe ideeën gegenereerd over de filmcultuur in het bijzonder en/of samenlevingen in het algemeen in plaats van dat de heersende ideeën worden bevestigend.

CONCLUSIE

Het begrip curatorschap is de laatste jaren in opmars in de wereld van het filmfestival. Echter ontbreekt een heldere definitie daarvan. Ook in filmfestivalstudies is curatorschap tot op heden een onderbelicht onderwerp. De studies die wel aandacht schenken aan het fenomeen curatorschap zijn vooral subjectief en beperkend en reflecteren in de eerste plaats enkel op het begrip vanuit de eigen festivalwerkzaamheden van de auteur. Ten tweede wordt geen hanteerbaar begrip toegepast omdat de taken, waarmee een curator wordt geassocieerd, steeds anders worden gedefinieerd. In een poging deze onduidelijkheden en beperkingen te verhelpen heb ik allereerst een literatuuranalyse gedaan van het begrip curator aan de hand van specifieke publicaties binnen museumstudies, waar het begrip deels aan is ontleend. De twee functies van de curator in het museum als *carer* en als *agent*, beschreven in deze literatuuranalyse, zijn vervolgens de basis geweest voor het zichtbaar maken van het begrip in een selectie artikelen uit Nederlandse kranten en tijdschriften. Daarna is geanalyseerd hoe deze functies een eigen betekenis krijgen in het filmfestivaldiscours en hoe zich dat verhoudt tot de betekenissen van de curator in het museum. Tot slot is er onderscheid gemaakt tussen de betekenissen, die (beleids)medewerkers van het IFFR geven en die van filmcritici.

Met dit onderzoek heb ik de betekenissen van het begrip curator in het filmfestivaldiscours willen blootleggen met het Rotterdam Internationaal Filmfestival (IFFR) als casus. Het doel van het onderzoek is niet alleen om een bijdrage te leveren aan het ontwikkelen van een meer heldere definitie van curatorschap in relatie tot het filmfestival, maar ook om een karakteristieke filmfestivalcultuur bloot te leggen. Doordat het begrip curator in de context van het filmfestival wordt geplaatst levert het onderzoek ook een aanvulling op de studies die het begrip enkel benaderen in relatie tot musea. Zo kan dit onderzoek een bijdrage leveren aan het ontwikkelen van een meer algemeen begrip van curatorschap in de context van het filmfestival, het museum of daarbuiten.

CURATORSCHAP EN HET IFFR

Uit het literatuuronderzoek bleek dat eind jaren tachtig de betekenis van het begrip curator is verschoven van een carer naar een agent. De curator als carer wordt gedefinieerd als iemand die de zorgdraagt voor het presenteren van kunstobjecten aan het publiek en daarbij enkel verantwoordelijk is voor de uitvoering van vooraf bepaalde institutionele structuren. Dit betekent dat deze curator niet een autoritaire en creatieve functie heeft en een eigen bijdrage levert aan de totstandkoming van heersende culturen, maar deze alleen kan bevestigen. Het literatuuronderzoek stelde hier tegenover dat de curator in de functie van agent ook een creatieve en actieve rol vervult. Kunstwerken in het museum worden door de curator in een nieuwe context geplaatst. Door het contextualiseren van kunst worden betekenissen van kunst medevormgegeven en genereert de curator als agent mogelijk nieuwe ideeën over cultuur en samenleving in het algemeen. In de museumstudies wordt onderscheid gemaakt tussen twee verschillende vormen van deze curator als agent. De eerste vorm van cureren kenmerkt zich door het creëren van nieuwe contexten door het presenteren van een individuele, creatieve visie op kunst. Deze visie loopt als rode draad door de tentoonstelling en functioneert als handleiding voor het publiek om kunst te lezen. In de meest recente museumstudies wordt echter de voorkeur gegeven aan een reflecterende wijze van cureren. Deze curator reageert open en bevragend op verschillende bredere culturele, sociale en politieke contexten van kunst. Het publiek interpreteert deze contexten van kunst naar eigen inzicht.

(Beleids)medewerkers geven eenzelfde betekenis aan het begrip curatorschap als in recente museumstudies wordt gehanteerd, waarbij de curator als *agent* een reflecterende functie heeft. Curatorschap wordt door (beleids)medewerkers en dan met name door de artistiek-directeur Rutger Wolfson, beschreven als een proces waarbij film op het festival van een nieuwe context wordt voorzien en die zich daarbij voornamelijk laat karakteriseren als het bredere cinefiel perspectief. Dit perspectief betreft de verschillende alledaagse sociale realiteiten, die vertoond worden in film. Het is de taak van het festival om het publiek handvatten te geven, zodat zij zelf inzicht krijgen in deze sociale contexten zonder dat eventuele politieke belangen daarbij een rol spelen. Op deze wijze kan het publiek de wereld en de wereld zoals deze wordt getoond in de film beter begrijpen en zichzelf herkennen daarin. Het onderbrengen van films in thematische deelprogramma's en debatten zijn methodes

om dat te doen. De ontstane gemeenschappelijkheid ontstaat uit samenvloeien van ideeën en geluiden van alle verschillende identiteiten samen die op dat moment bij het festival horen. Zowel de organisatie van het filmfestival als het publiek vallen daar onder. Zo worden met elkaar mogelijk nieuwe inzichten gevormd en functioneert het festival mogelijk als katalysator voor (positieve) verandering in de samenleving. Dit perspectief van de (beleids)medewerkers lijkt gelijk aan beschrijvingen van de reflecterende curator, die in recente museumstudies een voorkeur geniet. Dit kan verband houden met eerdere functies van artistiek-directeur die Wolfson in het museum onderscheidde. Een concept als curatorschap en de invulling daarvan vindt dus mogelijk zijn weg naar het filmfestival, doordat de kennis van Wolfson meereist. Het concrete verband is aan de hand van dit onderzoek niet vast te stellen.

Filmcritici spreken hun voorkeur uit voor de sterke aanwezigheid van een vorm van curatorschap als *agent*, die meer raakvlakken vertoont met de museumcurator in de rol van auteur, die zichzelf presenteert. Zij betreuren de afwezigheid hiervan. Specifiek wordt curatorschap door de filmcritici beschreven als een proces waarbij het festival in zijn geheel een context vormgeeft die zich kenmerkt als de cinefiele visie. Deze visie karakteriseert zich als een standpunt van het festival betreffende het erfgoed van IFFR-oprichter Hubert Bals. Dit betekent dat het festival in lijn met de pioniersgeest van Bals, bovenal nieuwe films en filmmakers ‘ontdekt’. Kernwaarde van deze visie betreft het tot leven laten komen van de liefde voor filmkunst en de onafhankelijkheid van eventueel commercieel succes. Het is de taak van het festival om deze visie zichtbaar te maken voor het publiek. Dat wordt gedaan door deze eenduidige visie als kader te gebruiken waar vanuit het festival selecteert, ordening aanbrengt, maar bovenal uitleg geeft aan het publiek. Zo ontstaat een samenhangend programma en wordt het standpunt van het festival over de wereld van film zichtbaar voor het publiek. Aan de hand van dit samenhangende programma creëert het festival een identiteit die het publiek ook kan herkennen. Ondanks dat het festival deze visie oplegt aan het publiek, staat het festival wel open om samen met het publiek over deze visie in discussie te gaan. Het is echter belangrijk dat het festival wel een eigen standpunt inneemt in de wereld van film en dat standpunt zichtbaar maakt door dat te vertalen naar het programma. Volgens de filmcritici is de functie van deze vorm van curatorschap dat het festival zich hiermee onderscheidt van concurrerende filmfestivals, nieuwe filmtrends afdwingt en een erfgoed creëert.

Gesteld kan worden dat wanneer de concepten van de curator als *carer* en *agent*, beschreven in museumstudies, worden toegepast op het discours over het IFFR, zowel filmcritici als (beleids)medewerkers curatorschap definiëren als *agent*. Wanneer het discours van de (beleids)medewerkers naast dat van de filmcritici wordt gelegd, vallen echter een paar verschillen op. Zij vullen het concept van contextualiseren namelijk anders in. Filmcritici spreken ten eerste over curatorschap als een éénduidige context, terwijl (beleids)medewerkers spreken over de ruimte geven aan verschillende contexten. Ten tweede zit het verschil ook in dat critici spreken over de filmische context en de (beleids)medewerkers spreken over de sociale contexten van de dagelijkse realiteiten. Het derde verschil is dat filmcritici een situatie omschrijven, waarbij het festival een standpunt in neemt in hoe het publiek het gehele programma kan bevatten, terwijl de IFFR-medewerkers een praktijk beschrijven waarbij het festival zich juist onthoudt van een standpunt en ruimte geeft aan het publiek om dat zelfstandig te interpreteren. Het vierde verschil dat hier uit voortkomt is dat filmcritici spreken over verandering als iets dat het festival kan aansturen, terwijl IFFR-medewerkers spreken over verandering als iets dat in samenspraak met de verschillende identiteiten van het publiek eerder ‘natuurlijk’ ontstaat. Tot slot wordt door filmcritici onafhankelijkheid omschreven als onafhankelijkheid van de commercie en door de (beleids)medewerkers wordt dit meer vertaald naar een ongebondenheid van politieke belangen.

Beiden geven echter betekenis aan curatorschap als een praktijk waarbij het festival in zijn geheel nadruk legt op het presenteren van unieke contexten van film in plaats van het enkel presenteren van film. Concreet worden deze nieuwe contexten vormgegeven door het ontdekken en aanbieden van unieke (onbekende) films, maar vinden pas hun volledige vorm in het presenteren van dat aanbod in een samengesteld programma. In dat programma worden films op specifieke wijze geordend en uitgelegd. Zo genereert het festival (positieve) verandering en heeft het een rol in het vormgeven van heersende culturen. Onafhankelijkheid van eventuele externe belangen is hierbij een belangrijke kernwaarde. In museumstudies komt dit aspect tot zover bekend niet naar voren in de discussies over de curator als *carer* of *agent*.

REFLECTIE OP HET ONDERZOEK

In dit onderzoek is de betekenis van het begrip curator benaderd vanuit historisch perspectief, wat betekent dat de betekenissen zoals beschreven in dit onderzoek alleen kenmerkend zijn voor het hedendaagse begrip van curatorschap. Om een vollediger beeld te krijgen van de historische betekenissen van het begrip curatorschap kan het echter van grote waarde zijn om deze betekenissen in het vervolg ook in te bedden in cultuurhistorische contexten. De wijze waarop wordt gesproken over de curator in het museum en op het filmfestival lijkt bijvoorbeeld raakvlakken te hebben met specifieke ideeën over filmfestivalculturen en cultuur en maatschappij in het algemeen. Een grotere context, zoals discussies rondom de dualiteit tussen kunst en commercie, is hier bijvoorbeeld grotendeels buitenschouwing gebleven. Opvallend is wel dat dit thema meerdere keren aan bod kwam, vooral bij de filmcritici. In een grootschaliger vervolgonderzoek zouden wetenschappelijke studies van Marijke Valk over dit thema interessant kunnen zijn om dit thema verder uit werken. Zo levert een onderzoek niet alleen een bijdrage aan het in kaart brengen van een specifiek losstaand fenomeen, maar mogelijkerwijs ook aan het in kaart brengen van algemene historische culturele karakteristieken.

Het is bruikbaar gebleken om, volgens het ‘*Written Festival-model*’, via kranten en tijdschriften in kaart te brengen hoe er wordt gesproken over curatorschap in het filmfestivaldiscours. In dit onderzoek is alleen het discours van filmcritici en (beleids)medewerkers in de traditionele media besproken, maar er zijn veel meer belanghebbende partijen in het filmfestivalcircuit die nu achterwege zijn gebleven. Door (traditionele) media te raadplegen ben is de onderzoekers gebonden aan medewerkers, die de autoriteit hebben om namens het festival te spreken. Uit het raadplegen van de bronnen is bijvoorbeeld gebleken dat programmeurs daarbij niet aanwezig waren, terwijl zij wel een grote rol hebben in het tot stand komen van de programmering. Hun ideeën kunnen daardoor een belangrijke aanvulling zijn op de ideeën van de (beleids)medewerkers die wel aan het woord komen in de geraadpleegde media. Uit het raadplegen van deze bronnen is ook gebleken, dat de relevante fragmenten waarin (beleids)medewerkers aan het woord komen, voor het merendeel bestaat uit het discours van directeur Wolfson. Hierdoor komt het perspectief van deze IFFR-medewerkers op curatorschap grotendeels van een individueel persoon. Interviews zouden een vruchtbare bijdrage kunnen leveren voor

het in kaart brengen van een evenwichtiger begrip. Ten eerste heeft de onderzoeker meer vrijheid om eigenhandig bronnen te selecteren waarvan hij/zij denkt dat deze mogelijk relevant zijn voor het onderzoek. Programmeurs of andere belanghebbende partijen die nu niet aan het woord komen, worden zo niet direct ontsloten. Daarnaast wordt in kranten en tijdschriften nauwelijks het letterlijke woord ‘curator’ of ‘curatorschap’ geciteerd in relatie tot het filmfestival en als dit wel wordt gedaan is dit nog steeds beperkt, omdat er geen mogelijkheid is om door te vragen. In interviews kunnen meer gerichte vragen gesteld worden over dit onderwerp dan bij het raadplegen van traditionele media en/of alternatieve digitale bronnen.

Met dit onderzoek hoop ik andere onderzoekers te inspireren om het fenomeen curatorschap in de context van het filmfestival, maar ook in de context van algemene media en cultuurpraktijken, verder uit te werken. Middels de beschreven betekenis van curatorschap als cinefiele visie tegenover de bredere cinefiele visie, hoop ik een bijdrage aan het begrip van de hedendaagse culturele ontwikkelingen.

BIBLIOGRAFIE

SECUNDAIRE LITERATUUR

Bal, Mieke. "Framing." In *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*, 133-173. Toronto: University of Toronto Press, 2002.

Bauman, Z. "On Art, Death and Postmodernity – and what They Do to Each Other." In *Stopping the Process: Contemporary Views on Art and Exhibitions*, geredigeerd door M. Hannula, 21-34. Helsinki: NIFCA, 1998.

Bosma, Peter. "Het verschijnsel van internationale filmfestivals." *Peter Bosma* (Februari, 2009). Geraadpleegd 17 februari 2015.
<http://www.peterbosma.info/?p=artikel&artikel=25>

Bourdieu, Pierre. "The Historical Genesis of a Pure Aesthetic." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 46 (1987): 201-210

Bradley, J., "International Exhibitions: A Distribution System for a New Art World Order." In *Beyond the Box: Diverging Curatorial Practices*, geredigeerd door M. Townsend, 87-94. Banff, Canada: Banff Centre Press, 2003.

Filipovic, Elena. "The Global White Cube." In *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*, 63-84. Cambridge: MIT Press, 2005.

Gaskill, Karen. "Curatorial Cultures: Considering Dynamic Curatorial Practice." *Sheffield Hallam University Research Archive*. (2011): 1-13.

Haslam, Mark. "Vision, Authority, Context: Cornerstones of Curation and Programming." *The Moving Image* 4.1 (2004): 48-59.

Hein, George E. "Museum Education." In *A Companion to Museum Studies*, geredigeerd door Sharon MacDonald, 340-352. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.

Hjørland, Birger. "Concept Theory." *Journal of the American Society for Information Science and Technology* 60.8 (2009): 1519-1536.

Hofstede, Bart. *In het wereldfilmstelsel. Identiteit en organisatie van de Nederlandse film sedert 1945*. Rotterdam: Eburon, 2000.

McPherson, Gayle. "Public Memories and Private Tastes: The Shifting Definitions of Museums and their Visitors in the UK." *Museum Management and Curatorship* 21:1 (2006): 44-57.

Miller, John. "The Show You Love to Hate: A Psychology of the Mega-Exhibition." In *Thinking about Exhibitions*, geredigeerd door B. Ferguson, R. Greenberg en S. Nairne, 269-274 London & New York: Routledge, 1996.

O'Neill, Paul. *Curating Subjects*. London: Open Editions, 2007.

-. "The Curatorial Turn: From Practice to Discourse." In *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, geredigeerd door Judith Rugg en Michele Sedgwick, 13-28. Bristol: Intellect Books, 2007.

Rastegar, Roya. "Difference, Aesthetics and the Curatorial Crisis of Film Festivals." *Screen* 53.3 (2012): 310-317.

Rhyne, Ragan. "Film Festival Circuits and Shareholders." In *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*, geredigeerd door Dina Iordanova en Ragan Rhyne, 9-22. St Andrews: St Andrews Film Studies, 2009.

Richter, Dorothee. "Curating Degree Zero." In *Curating Degree Zero, An International Curating Symposium*, geredigeerd door Barnaby Drabble en Dorothee Richter. Nuremberg: Verlag für Moderne Kunst, 1999.

Rust, Stephen, Salma Monani en Sean Cubitt. *Ecocinema Theory and Practice*. New York: Routledge, 2013.

de Valck, Marijke. "Filmfestivals, coproductiemarkten en de internationale kunstcinema." *Tijdschrift voor mediageschiedenis* 13, nr. 2 (2010): 144-156.

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

-. "Supporting art cinema at a time of commercialization: Principles and practices, the case of the International Film Festival Rotterdam." *Poetics*, nr. 42 (2014): 40-59.

von Bismarck, Beatrice. "Curating." In *MIB – Men in Black: Handbook of Curatorial Practice*, geredigeerd door C. Tannert en U. Tischler. Berlin & Frankfurt am Main: Künstlerhaus Bethanien & Revolver, 2004.

PRIMAIRE LITERATUUR

Beekman, Bor. "Eerst de bar, dan de roem." *De Volkskrant* (21 januari 2015).

-. "Explosieve opening." *De Volkskrant* (14 januari 2015).

-. "Hoog tijd om positie IFFR te verstevigen." *De Volkskrant* (31 januari 2015).

-. "Vertrek Wolfson markeert verzwakking IFFR." *De Volkskrant* (30 januari 2015).

Bocktin, Berend Jan. "Taal zonder vertaling." *De Volkskrant* (21 januari 2014).

de Bruijn, Peter. "Filmfestival Rotterdam wat braafjes." *NRC Handelsblad* (1 februari 2014).

van der Burg, Jos. "Wel of niet minder films op het IFFR?" *De Filmkrant* 29 aug 2014. Geraadpleegd op 16 maart 2015. http://www.filmkrant.nl/nieuws_2014/1111.

van de Graaf, Belinda. "Bedolven onder de films." *Trouw* (21 januari 2015).

IFFR. "Profiel." *IFFR*. Geraadpleegd op 8 april 2015.

<https://www.iffir.com/nl/Organisatie/profiel/>.

- "Rutger Wolfson benoemd tot directeur IFFR." *IFFR*. Geraadpleegd op 8 april 2015.

[https://www.iffir.com/nl/nieuws-](https://www.iffir.com/nl/nieuws-archief/nieuwsoverzicht/rutger_wolfson_benoemd_tot_directeur_iffir/)

[archief/nieuwsoverzicht/rutger_wolfson_benoemd_tot_directeur_iffir/](https://www.iffir.com/nl/nieuws-archief/nieuwsoverzicht/rutger_wolfson_benoemd_tot_directeur_iffir/).

Linssen, Dana. "Dreigt het IFFR zichzelf te ruïneren?" *De Filmkrant* (7 februari 2014).

Geraadpleegd op 16 maart 2015. http://www.filmkrant.nl/nieuws_2014/10471.

- "IFFR op zoek naar iemand die directeur kan spelen." *De Filmkrant* (3 februari

2015). Geraadpleegd op 16 maart 2015. http://www.filmkrant.nl/nieuws_2015/11725.

Marsh, Calum. "Festivals | Rotterdam: M for Mellow." *Cinema Scope* 2015.

Geraadpleegd op 16 maart 2015. <http://cinema-scope.com/spotlight/rotterdam-m-mellow/>.

Melchers, Fabian. "Ontdekkingen in de Maasstad; Directeur Wolfson over 44e Filmfestival van Rotterdam." *Telegraaf* (21 januari 2015).

NRC Handelsblad. "Heb ballen, maak échte keuzes." *NRC Handelsblad* (16 januari 2015).

Pattison, Michael. "Rotterdam 2014. Europa Utopia." *Mubi* (30 januari 2014).

Geraadpleegd op 16 maart 2015. <https://mubi.com/notebook/posts/rotterdam-2014-europa-utopia>.

Telegraaf. "Film Festival gaat vreemd." *De Telegraaf* (30 oktober 2013).

Toma, Kevin. "Wolfson wil nieuw avontuur." *De Volkskrant* (24 december 2014).

Tromp, Jan. "Europa in het donker." *De Volkskrant* (18 januari 2014).

van der Wal, Faye. “Janneke Staarink: ‘We zijn geen rodeloperfestival’.” *Vers Beton* 12 februari 2015. Geraadpleegd op 16 maart 2015.

<http://versbeton.nl/2015/02/janneke-staarink-we-zijn-geen-rodeloperfestival/>.

Waardenburg, Andre. “Propaganda onder de loep op het IFFR.” *NRC Handelsblad* (24 januari 2015).

Wolfson, Rutger. “Film in ons hoofd; International Film Festival Rotterdam - Een breder cinefiel perspectief.” *De Groene Amsterdammer* (13 januari 2015).

Geraadpleegd op 16 maart 2015. <https://www.groene.nl/artikel/film-in-ons-hoofd>.

van Zwol, Coen. “Internationaal prestige filmfestival R’dam taant.” *NRC Handelsblad* (31 januari 2015).