

MEER DAN EEN PARADE MOOIE MANNEN. FILMVERTONINGEN IN DE VLAAMSE HOLEBIBEWEGING (1970-1990)

- *Chiara Candaele* -

De zeventiger- en tachtigerjaren van de vorige eeuw staan bekend als bijzonder woelige tijden voor het ontluikende holebi-activisme. Als kind van de seksuele revolutie, kende zij haar ontstaan als een politiek *grassroots*-fenomeen, om later te evolueren tot een beweging die haar eisen en streefdoelen steeds vaker met politiek lobbywerk, in plaats van met omhooggehouden spandoeken ging bewerkstelligen. Het onderzoek naar de Vlaamse holebibeweging is tot nu toe voornamelijk vanuit een institutionele insteek gebeurd. Er dringt zich een studie op naar concrete praktijken van activisme, die ons meer inzicht doet verkrijgen in de 'cultuurwerking' van de homoseksuele beweging. Dit artikel wil hieraan een bijdrage leveren, door na te gaan hoe verschillende holebigroepen hun ideeën over homoseksualiteit door middel van film -letterlijk en figuurlijk- geprojecteerd hebben. Deze studie komt zo te liggen op het kruispunt van het onderzoek naar homoseksualiteit in populaire cultuur en de geschiedschrijving van de homoseksuele beweging.

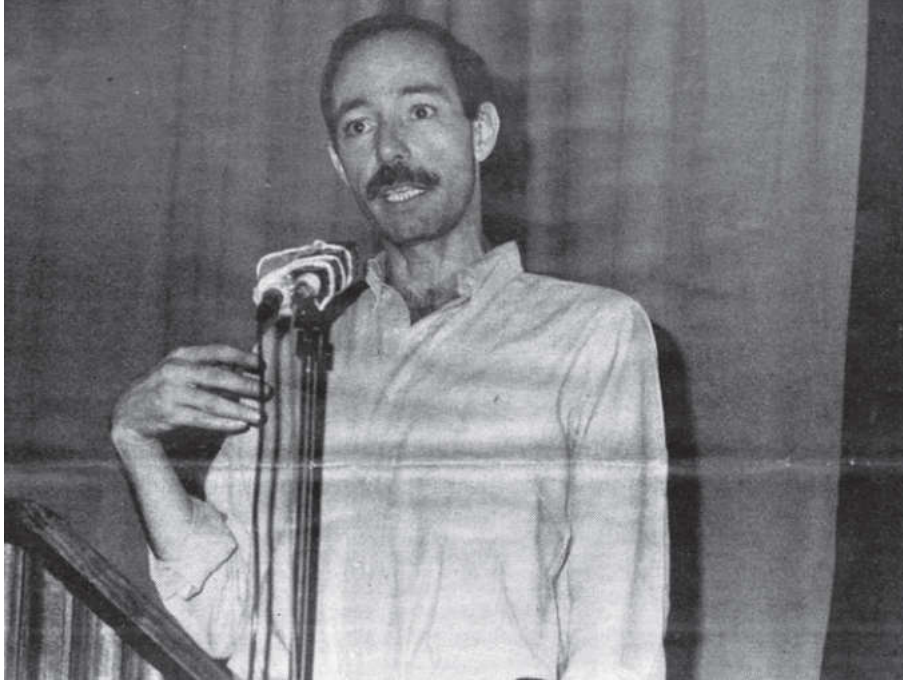
I. Inleiding¹

In december 1986 werd Vito Russo, filmcriticus en auteur van *The Celluloid Closet*, naar aanleiding van zijn lezing op het 'Eerste Homoen Lesbienefilmfestival', gevraagd naar zijn indruk van het Antwerpse filmgebeuren. "Zonder meer GRANDIOOS!", complimenteerde hij de interviewer/organisator. "Vooral omdat jullie erin geslaagd zijn niet enkel de hetero te konfronteren, maar ook de homo's en lesbiennes een cultuurhistoriek over de eigen gemeenschap te geven. Want het wordt hoog tijd dat wij beseffen dat wij een eigen gemeenschap vormen, met een eigen cultureel verleden"². Hiermee gaf hij min of meer de synopsis van zijn eigen studie naar de representatie van homoseksualiteit op het witte doek³. "De mensen die nu 19 zijn weten niet dat er in de vijftiger en zestiger jaren homo's en lesbiennes naar films keken, waarin beelden voorkwamen, die ronduit beledigend voor hen waren. Zij hadden geen alternatief, want buiten de underground waren er geen homo- en lesbienefilms". De tijden waarin homoseksualiteit noodgedwongen een bestaan in de *celluloid closet* moest lijden bereikten hun einde, aldus Russo, en de organisatoren kregen een pluim omdat ze homoseksuele filmproducties een platform boden en daarmee bijdroegen aan een grotere zichtbaarheid van de holebigemeenschap.

Zonder het misschien zelf helemaal te beseffen, verwees Russo hier niet enkel naar een evolutie in de filmische representatie van homoseksualiteit. Hij schetste hier, zo zal ik argumenteren, een opmerkelijke transitie in de manieren waarop de homoseksuele gemeenschap met haar eigen filmisch verleden is omgegaan, en de praktijken die zij hierrond heeft ontwikkeld. Zonder wetenschap van de specifieke socio-culturele context die het filmfestival in kwestie omkaderde, roept zijn stelling echter allerlei vragen op. Wat bedoelde hij met het confronteren van de heteroseksueel? Waarom wou men de homoseksuele gemeenschap een 'cultuurhistoriek' geven? Maar ook: wat leert dit ons bij over de praktische invulling en de beoogde doelstellingen van holebi-activisme? Het zijn slechts enkele vragen waarop ik dit onderzoek naar filmvertoningen en de plaats van film in de Vlaamse homobeweging zal enten.

De jaren 1970 worden dikwijls aangestipt als belangrijk keerpunt in de geschiedenis van homoseksualiteit. De Stonewall-rellen van 1969 waren een katalysator voor de vorming van een georganiseerd homo-activisme in de Verenigde Staten, het pad geëffend door emancipatiebewegingen zoals de vrouwenbeweging en de Black Power-movement⁴. Het was de eerste keer dat homo's en lesbiennes in gro-

1. Dit artikel is een herwerkte versie van de gelijknamige scriptie voor het behalen van mijn mastergraad Geschiedenis. Hierbij wil ik de promotor van mijn thesis, Henk De Smaele, bedanken voor zijn opmerkingen en aanbevelingen. Mijn dank gaat ook uit naar Bart Hellinck, bezieler van het Fonds Suzan Daniel, die me wees op enkele archivalia die mij anders geheel onbekend zouden gebleven zijn. 2. ANDRÉ OYEN, "Groots werk van Vito Russo", in *Anderzijds*, nr. 2, 1987, p. 3-4, daar p. 4. 3. VITO RUSSO schreef met *The Celluloid Closet* een pionierswerk over beeldvorming van homoseksuele personages in zowel contemporaine als oudere films. Hij vond in hun filmische representatie verbanden met de algemene onderdrukking die homo's en lesbiennes in de maatschappij ondergingen: Vito Russo, *The Celluloid Closet. Homosexuality in the Movies. Revised Edition*, New York, 1987. 4. Een nog steeds invloedrijke studie naar de ontwikkeling van de Amerikaanse homoseksuele beweging is: JOHN D'EMILIO, *Sexual Politics, Sexual Communities. The Making of a Homosexual Minority in the United States, 1940-1970*, Chicago en London, 1998.



*Vito Russo op het 'Eerste Homo- en Lesbiennefilmfestival', Antwerpen, 13 december 1986
(Bron : André Oyen, "Groots werk van Vito Russo", in Anderzijds, 2, 1987, p. 3).*

ten getale op straat kwamen en de klemtoon legden op confrontatie en activisme. De *Gay Liberation*-beweging brak niet enkel door in de Verenigde Staten; ook in België ontplooidde de homo- en lesbiënebeweging zich verder en kreeg haar stem een steeds luidere klank. Onderzoekers Bart Hellinck en Paul Borghs schetsten uitvoerig het lange en woelige parcours dat de Vlaamse homobeweging sinds de jaren 1950 heeft afgelegd⁵. Beiden benadrukken de versplintering en verdeeldheid binnen en tussen de verschillende groepen, met de jaren 1970 en 1980 als een periode van diversificatie en confrontatie. Het onderzoek naar holebi-activisme in België is echter voornamelijk vanuit een institutionele insteek gebeurd, met een focus op beleidsdocumenten en ideologische twistpunten. Hoewel deze bevindingen zeker ingebed zijn in de contemporaine maatschappelijke en socioculturele context, kan een focus op de concrete praktijken van het verenigingsleven onze kennis aanzienlijk verrijken. Wanneer een bepaalde bijeenkomst of activiteit wordt vermeld in de bestaande literatuur, overstijgt dit zelden het anekdotische en illustratieve niveau. Toch weten we dat net deze bijeenkomsten en momenten, waarbij gelijkgestemde zielen elkaar konden ontmoeten, belangrijk geweest zijn in de constructie en consolidatie van een collectief homobewustzijn. Net omdat 'homo-identiteit' vanaf de jaren 1970 sterk werd beklemtoond,

dringt zich een studie op waarin we zicht kunnen krijgen op de sturende werking van het verenigingsleven op de homogemeenschap en de *identity politics* waarvan deze gemeenschap zich bediend heeft. Dit artikel wil hier toe een bijdrage leveren, door na te gaan hoe enkele Vlaamse holebigroepen hun ideeën over homoseksualiteit – letterlijk en figuurlijk – hebben geprojecteerd.

Films zijn een uitstekende bron om na te gaan hoe de menselijke seksualiteit sinds het einde van de negentiende eeuw werd gezien en gepresenteerd. Volgens Ellis Hanson zijn films culturele artefacten die intrinsiek verbonden zijn met de constructie en appropriatie van *sexual scripts* en genderidentiteiten⁶. Film leert ons niet alleen onze eigen seksualiteit te interpreteren, maar ook die van anderen. De Hollywoodiaanse filmindustrie werkte sinds haar ontstaansjaren mee aan het construeren van een heteroseksuele norm, door in films steeds een heteroseksuele romantische (sub)plot naar voren te schuiven⁷. Vanaf het einde van de jaren 1960 deden zich, naar analogie met de feministische filmkritiek, ontwikkelingen voor die de heteronormatieve beeldvorming zouden doorprikken en problematiseren⁸. *LGBT*-filmstudies hebben zich sindsdien ontplooid als een volwaardige academische discipline. De focus lag in de beginjaren vooral op het analyseren van filmteksten en het zoeken

5. Twee uitvoerige studies over de Vlaamse casus dienden als ruggengraat voor dit onderzoek: PAUL BORGHS, *Holebipioniers: een geschiedenis van de holebi- en transgenderbeweging in Vlaanderen*, Antwerpen, 2015; BART HELLINCK, 'Een droom waarvan we nooit konden vermoeden dat hij mogelijk zou zijn.' *Bijdrage tot de geschiedenis van 50 jaar homo- en lesbiënebeweging in Vlaanderen (1953-2003)*, Gent, 2003. 6. ELLIS HANSON, "Introduction", in *Out Takes. Essays on Queer Theory and Film*, London, 1999, p. 4-19, daar p. 4. 7. HARRY BENSHOFF en SEAN GRIFFIN, "Sexualities on Film Since the Sexual Revolution", in HARRY BENSHOFF en SEAN GRIFFIN (red.), *America on Film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*, New York, 2011, p. 309-355, daar p. 309. 8. PETER STEVEN, "Introduction. Hollywood and Counter-Cinema: The Roots of Jump Cut" in PETER STEVEN (red.), *Jump Cut. Hollywood, Politics and Counter-Cinema*, New York, 1985, p. 15-30.

naar ‘verborgen’ representaties van homoseksualiteit, zoals het geval was in het werk van de eerder vermelde Vito Russo. De *queer film theory* heeft zich later in dit kielzog gemanifesteerd, sterk leunend op een poststructuralistisch discours en als tegenreactie op essentialistische interpretatiemodellen van seksualiteit en gender. Sindsdien heeft de discipline een stroom aan publicaties voortgebracht⁹.

Deze studie wil echter nog een stap verder gaan. Het wil geen filmanalyse bieden, noch wordt er gezocht naar een individuele kijkerervaring. Daarentegen staan hier de concrete filmpraktijken centraal. Via een analyse van filmvertoningen en -festivals van enkele Vlaamse holebigroepen, wordt onderzocht hoe de beweging met ideeën rond filmische representatie van homoseksualiteit aan de slag is gegaan. Concreet ga ik na hoe diverse verenigingen film als instrument in hun activisme hebben geïncorporeerd. Hierbij peil ik naar de achterliggende motieven bij de organisatie van filmvertoningen, alsook naar het effect dat hiermee werd beoogd. Ten slotte ga ik na of er zich zowel in filmgebruik als filmvoorkeuren een evolutie laat aftekenen.

Roze schermen: een leemte in de gay geschiedschrijving?

Een focus op filmvertoningen kadert in het bredere onderzoek naar de evolutie van de homoseksuele gemeenschap en de praktijken

waarmee deze een antwoord bood op uitdagingen die de dominante heteronormatieve cultuur hen stelde¹⁰. Enkele auteurs hebben zich gebogen over de manieren waarop film in een homoseksueel milieu voor verbinding en identificatie kan zorgen. Janet Staiger beargumenteert in haar onderzoek naar de New Yorkse *underground cinema* in de jaren 1960 dat semi-clandestiene vertoningen van *arthouse films* en homo-erotica een niet te onderschatten rol hebben gespeeld in de ontluikende homoseksuele beweging. Ze stelt zelfs dat de *underground cinema* een locus was waar homoseksuelen en progressieve intelligentsia in een vrije, semi-publieke sfeer een nieuw, homoseksueel en emancipatorisch discours konden ontwikkelen. De ontwikkeling van dit circuit van vertoningen ziet Staiger als “*the beginning of participation in a movement: it was building a community that would later erupt into a revolution*”¹¹.

LGBTQ-filmfestivals – filmvertoningen in een meerdaagse en (semi-)professionele omkadering – genieten een beperkte maar groeiende aandacht. De meeste studies beperken zich tot een analyse van een specifiek festival en zijn gebaseerd op anekdotische en journalistieke verslaggeving. Toch hebben een aantal auteurs het fenomeen in verband gebracht met de bredere geschiedenis van de homobeweging. Joshua Gamson en Gerald Zielinski verdedigen de stelling dat holebifilmfestivals hebben bij-

9. Zie hierbij vooral twee toonaangevende en invloedrijke publicaties uit de jaren 1990: RICHARD DYER, *Now You See It. Studies on Lesbian and Gay Film*, New York, 1990; RUBY RICH, “The New Queer Cinema”, in *Sight & Sound*, 5, 1992, p. 30-34. 10. Vorsers zijn hierbij schatplichtig aan het werk van onderzoekers als GEORGE CHAUNCEY en JOHN D’EMILIO, die de aandacht onder meer hebben gevestigd op het belang van theater, muziek, dans en bij uitbreiding film in de ontwikkeling en bestendiging van *gay communities*: GEORGE CHAUNCEY, *Gay New York. Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1890-1940*, New York, 1994; D’EMILIO, *Sexual Politics*, p. 4 en 17. 11. JANET STAIGER, “Finding Community in the Early 1960s. Underground Cinema and Sexual Politics”, in HARRY BENSHOFF en SEAN GRIFFIN (red.), *Queer Cinema: The Film Reader*, New York, 2004, p. 167-188, p. 182.

gedragen aan het ontstaan en het consolideren van een “*gay consciousness*”¹². Homofilmfestivals, aldus Zielinski, zijn een kind van de protestcultuur die zich sinds eind jaren 1960 had ontwikkeld¹³. Wat betreft hun organisatievorm en hun doelstelling om meer zichtbaarheid te verlenen aan de *community*, vertoonden ze aardig wat parallellen met het filmbeleid van de feministische en Afro-Amerikaanse beweging¹⁴. Tevens zorgden ze voor de promotie en verspreiding van ideeën over “*gay liberation*” en “*self-acceptance and pride*”¹⁵.

Binnen het onderzoeksveld is er echter een onevenredige aandacht besteed aan de zogenaamde ‘queer’ filmfestivals die sinds het begin van de jaren 1990 op verscheidene plaatsen in de Westerse wereld zijn opgedoken. Ze worden gekenmerkt door een hoge mate aan professionalisering en worden in verband gebracht met een groeiende commerciële interesse en appreciatie voor lowbudget-nichefilms. Onderzoekers als Skadi Loist en Ragan Rhyne onderscheiden vier golven in de globale ontwikkeling van *LGBTQ*-festivals, waarbij screenings in de periode 1977-1990 ondergebracht worden in een ‘eerste golf’¹⁶. Deze fase, aldus Rhyne, “*represents a transition from the informal screenings of the very*

first festivals in the 1970s to incorporated and professionalized nonprofit organizations”¹⁷. Een dergelijk interpretatiekader is om verscheidene redenen problematisch. De screenings worden in een soort eenheidscategorie ondergebracht, waardoor er een blindheid voor onderlinge variatie optreedt. Daarnaast veronderstelt dit een lineair narratief, waarbij informele vertoningen slechts een overgangsfase vormen naar een geprofessionaliseerd filmfestivalcircuit.

Dit beeld heeft samen met het uitgangspunt van de wederzijdse afhankelijkheidsrelatie van de *New Queer Cinema* en het *LGBTQ*-festivalcircuit ertoe bijgedragen dat onderzoek naar filmscreenings vóór 1990 nog in zijn kinderschoenen staat. Op een aantal summiere aannames over de wens naar meer zichtbaarheid van de beweging na, blijft het gissen naar concrete motieven, uitgangspunten en programmatie strategieën. Bovendien vertrekt het bestaande onderzoek vanuit een Amerikaanse context, en vallen bevindingen hierover niet zomaar te transponeren naar de situatie in Europa¹⁸. Voor de Belgische casus is dergelijk onderzoek al helemaal een onbeschreven blad. Nochtans kan een focus op film, zoals eerder beschreven, op verschil-

12. JOSHUA GAMSON, “The Organizational Shaping of Collective Identity: The Case of Lesbian and Gay Film Festivals in New York”, in *Sociological Forum*, nr. 2, 1996, p. 231-261, daar p. 238. 13. GERALD ZIELINSKI, *Furtive, Steady Glances. On the Emergence and Cultural Politics of Lesbian and Gay Film Festivals*, onuitgegeven proefschrift, McGill University Montréal, 2008, p. 112. 14. Idem, p. 66. 15. Idem, p. 97. 16. SKADI LOIST, “The Queer Film Festival Phenomenon in a Global Historical Perspective (the 1970s-2000s)”, in ANAIS FLECHET en PASCALE GOETSCHÉL e.a. (red.), *Une histoire des festivals : XX^e-XXI^e siècle*, Paris, 2013, p. 109-121; Ragan Rhyne, *Pink Dollars. Gay and Lesbian Film Festivals and the Economy of Visibility*, onuitgegeven proefschrift, New York University, 2007. 17. RAGAN RHYNE, *Pink Dollars*, p. 4. 18. Hoewel ook dit werk het onderzoek naar holebi-emancipatie in de VS als theoretische achtergrond heeft, is het belangrijk om voor ogen te houden dat de homobeweging in West-Europese landen een ander pad bewandelde dan in de Verenigde Staten. Tegelijk is er meer onderzoek nodig naar de impact van verschillende nationale en culturele contexten. Zie: BART EECKHOUT en DAVID PATERNOTTE, “A Paradise for LGBT Rights? The Paradox of Belgium”, in *Journal of Homosexuality*, nr. 8, 2011, p. 1058-1084, daar p. 1059.

lende vlakken een meerwaarde zijn voor het onderzoek. Dit verrijkt niet enkel onze kennis over de beweging en de rol die aan cultuurproducten kon worden toegekend, maar leert ons ook iets over de evolutie van het denken over holebi-identiteiten.

Het bestek van het onderzoek laat mij niet toe elk festival of vertoning die in deze periode heeft plaatsgevonden evenredig te belichten. Heel wat interessante gegevens zullen daardoor niet aan bod kunnen komen. In plaats van een exhaustieve analyse, werd gekozen om de spotlights te zetten op drie Vlaamse filmfestivals¹⁹. De onderstaande analyse schetst een aantal veranderingen in filmbeleid en -voorkeuren die zich in de organisatie en promotie van deze drie festivals laten opmerken. Na een korte uiteenzetting over de gehanteerde methoden en bronnen, volgt de eigenlijke analyse in de vorm van een chronologisch relaas. De filmpraktijken en hun initiatiefnemers worden hier ook gesitueerd in hun socioculturele en historische context, alvorens dieper in te gaan op de programmatiekeuzes en beoogde intenties.

Film studies worden cinema studies : over nieuwe methoden en bronnen

De voorbije twintig jaar heeft in het academisch filmonderzoek een methodologische verschuiving plaatsgevonden. Niet langer de filmtekst staat centraal, maar veeleer de filmbeleving en het proces van *cinemagoing* kapen de aandacht van onderzoekers weg²⁰. De ervaring en de herinnering die men aan een cinemabezoek overhoudt, wordt immers mee geconstrueerd door verschillende maatschappelijke en culturele factoren die op dat moment van kracht zijn. Uit dit veld van *cinema studies* adopteer ik twee onderzoeksstrategieën: de focus op programmeringstendenzen en de kwalitatieve publieksanalyse.

Programmeren is een essentiële en esthetische praktijk van eender welk filmgebeuren²¹. De strategieën die achter een bepaalde programmatie schuilgaan bepalen welke films de toeschouwers wel of niet te zien krijgen. Programmatieanalyse is in het veld van film- en cinemastudies aan een recente opmars bezig²². Hoewel deze methodologische focus inmiddels ook wordt toegepast in het onderzoek naar

19. In vergelijking met de jaren 1990 waren filmfestivals in Vlaanderen in de voorgaande decennia nog relatief zeldzaam. Ik schat dat het aantal festivals (ook wel 'filmweken' genoemd), m.a.w. evenementen waarop meerdere films gescreend werden gedurende meerdere dagen, voor de periode 1970-1990 niet meer dan vijftien bedraagt. Vanaf 1985 groeide het aantal losstaande vertoningen, onder meer als gevolg van een nieuw subsidiedecreet (zie infra). Hoewel niet de enige in deze periode, steken de drie gekozen festivals eruit door hun pionierspositie of hun schaalgrootte. 20. Het doctoraat van Lies Van de Vijver behandelt filmbeleving in de stad Gent als casus binnen de *New Cinema History*: LIES VAN DE VIJVER, *Gent Kinemastad. Een multimethodisch onderzoek naar de ontwikkeling van de filmexploitatie, filmprogrammering en filmbeleving in de stad Gent en randgemeenten (1896-2010) als case binnen New Cinema History onderzoek*, onuitgegeven proefschrift, Universiteit Gent, 2011. 21. HEIKE KLIPPEL, "The Art of Programming". *Film, Programm und Kontext*, Münster, 2007, p. 7-8. 22. Een illustratie hiervan is het onderzoek van Daniël Biltereyst naar Belgische *ciné-clubs* in het interbellum: DANIEL BILTEREYST, "Ciné-clubs en het geheugen van de film. Over de eerste Belgische filmclubs en de constructie van filmgeschiedenis", in DANIEL BILTEREYST EN CHRISTEL STALPAERT (red.), *Filmsporen. Opstellen over film, verleden en geheugen.*, Gent, 2007, p. 30-49.

gay and lesbian cinema, beperkt onze kennis van programmatiestrategieën op homo- en lesbiennefilmfestivals zich tot de voorbije twee decennia²³. Over programmatievoorkeuren in de voorgaande jaren is amper iets bekend. Nochtans is het net in de jaren 1970 en 1980 dat zich belangrijke ontwikkelingen in de gay en lesbian cinema hebben voorgedaan. Het is ook in deze decennia dat we het ontstaan van een filmkritisch apparaat moeten situeren. Dat deze periode daarnaast een belangrijk tijdsgewricht vormt voor de bredere geschiedenis van homoseksualiteit, versterkt de historiografische relevantie van de bovengenoemde methodologie en onderzoeksvragen.

Kwalitatieve publieksanalyse wordt in film- en cinemastudies beschouwd als een overkoepelende term voor alle onderzoeksmethodes die peilen naar de attitudes en ervaringen omtrent film en bioscoopbezoek²⁴. De klemtoon wordt gelegd op de betekenissen die door individuen of groepen aan film en het bijbehorende cinemabezoek worden toegekend. De beschikbare bronnen geven echter slechts zeer sporadisch indrukken van bepaalde films of screenings mee, waardoor ik deze onderzoeksstrategie

slechts in beperkte mate heb kunnen toepassen. Ook over de bezoekersaantallen is weinig bekend²⁵. Hoewel een uitvoerige analyse van de bezoekerservaring niet mogelijk is, is het toch nuttig om de indrukken die onder meer in persartikelen aan bod komen, mee in ogen-schouw te nemen²⁶. Ondanks hun kleine aantal en hun beperkte representativiteit, verschaffen ze ons een uniek inzicht in de beleving en attitudes rond de films en de vertoningen.

Deze studie steunt op een ruim arsenaal aan bibliotheekmateriaal en archivalia. Voor de eerste groep werd uit een rijke collectie halebibi-tijdschriften een selectie gemaakt uit een aantal titels, die exhaustief werden doorgenomen²⁷. Periodieken waren in de homobeweging een geliefd medium om ideeën en standpunten kenbaar te maken. Het zijn waardevolle tijds-documenten, die een inkijk geven in de leef-wereld van homo's en lesbiennes. Sommige ledenbladen berichtten enkel over activiteiten van de betreffende club, andere gaven een ruim overzicht van het reilen en zeilen in de binnen- en buitenlandse beweging. Ook de nummers van *Filminformatie/Andere Sinema*, het tijdschrift van filmclub De Andere Film,

23. Deze bevindingen steunen vooral op het werk van Ruby Rich. Zie ook: RICHARD FUNG, "Programming the Public", *GLQ: A Journal of Gay and Lesbian Studies*, nr. 1, 1999, p. 73-93; JAMIE JUNE, "Defining Queer: The Criteria and Selection Process for Programming Queer Film Festivals", *Culture Work*, nr. 2, 2004, p. 1-5. Frederik Dhaenens werkt op dit moment aan een vergelijkende studie van programmatiestrategieën op twee LGBT-filmfestivals: <http://www.cims.ugent.be/research/current-research-projects/negotiating-pink-film-programming-lgbt-film-festivals> (geconsulteerd op 12 december 2016). **24.** In de bundel *De Verlichte Stad* zijn verschillende bijdragen tot stand gekomen met behulp van kwalitatieve publieks-analyse: DANIEL BILTEREYST en PHILIPPE MEERS (red.), *De Verlichte Stad. Een Geschiedenis van Bioscopen, Filmvertoningen en Filmcultuur in Vlaanderen*, Leuven, 2007. **25.** Voor de festivals zijn er geen precieze bezoekersaantallen gekend. Zodra groepen in het kader van het 'vijfde dekreet' (zie infra) een verslag van de vertoning dienden op te maken, werd het aantal aanwezigen wel gemeld. Dit aantal kon variëren van een tiental aanwezigen tot meer dan zestig bezoekers. **26.** Omdat we over beduidend meer bronnen beschikken langs de 'organisatiekant' dan langs de 'receptiekant', is het jammer dat de officiële discourses over de vertoningen niet grondig konden worden getoetst aan de feitelijke praktijk. **27.** Het Fonds Suzan Daniel bezit een omvangrijke collectie binnen- en buitenlandse tijdschriften. Zie in bijlage een beknopte toelichting bij de geraadpleegde titels.

leverden context en aanvullingen. Daarnaast heeft de diepte-analyse van brochures en programmaboekjes een centrale plaats in dit onderzoek weggekaapt. Verder werden gegevens uit diverse archivalia in dit onderzoek geïmplementeerd, waaronder dossiers, briefwisselingen, activiteitenverslagen en krantenknipsels. Ze vormen een waardevolle bijdrage aan het onderzoek, omdat ze ons toestaan een blik te werpen ‘achter de schermen’ van de vertoningen. Ten slotte is er heel wat beeldmateriaal in omloop geweest ter promotie van de filmevents. Hiervan zijn enkele affiches ondergebracht in de beeldbank van het AMSAB-ISG, waarvan ik dankbaar gebruik maak om dit relaas te illustreren.

II. Van de kast naar de straat: de coming-out van het homo-activisme

Het geldt wellicht als één van de basisaxioma's van de gay geschiedschrijving dat de opkomst van de homobevrijdingsbeweging in de vroege jaren 1970 een emancipatorische kentering markeerde in de geschiedenis van homoseksualiteit²⁸. De fundamenteën van het Vlaamse homo-activisme waren echter reeds

gelegd door groepen die de discriminatie en verdrukking van homoseksualiteit al lang vóór Stonewall aankaartten²⁹. In de jaren 1960 zagen verschillende onthaalcentra het levenslicht, geïnspireerd op de werking van het Nederlandse Cultuur en Ontspanningscentrum (COC). Zij ijverden onder meer voor een zo goed mogelijke ‘integratie’ van de ‘homofiel’ in een heteroseksuele samenleving³⁰. Daarnaast stelde men alles in het werk om de ‘heterofiel’ te sensibiliseren en negatieve stereotypering weg te werken. Hiertoe werden allerlei gespreks- en onthaalcentra opgericht, die voornamelijk informatie en praatgelegenheid boden³¹. Deze visie manifesteerde zich zelfs in de toen nog zéér bescheiden filmpraktijken van de beweging. “In het kader van een grootse voorlichtingsactie onder de Leuvense studentenbevolking” organiseerde de Leuvense Studentenwerking Homofilie (LSWH) in 1974 een vertoning van *Lonesome Cowboys* (Warhol, 1968)³². Er kwam zelfs een protestactie naar aanleiding van een lokale cinema die *The Gay Decievers* (Kessler, 1969) in zijn programmatie had opgenomen. In een begeleidend pamflet noemde LSWH de prent “een produkt dat gemaakt werd om het geruststellende en totaal valse beeld van de homofiel te

28. “The early to mid-1970s, the world was a dramatically different place from what it had been in 1968”: ERIC MARCUS, *Making Gay History. The Half Century Fight for Lesbian and Gay Equal Rights*, New York, 2002, p. 258. 29. De basis voor een Belgische homo- en lesbiennebeweging werd reeds in 1953 gelegd door Suzanne De Pues – alias Suzan Daniel – met het *Centre Culturel Belge* (CCB). De beweging zou in de loop van de jaren 1960 verder vorm krijgen. Zie: PAUL BORGHS, *Holebipioniers*, p. 32-68; BART HELLINCK, “Over integratie en confrontatie. Ontwikkelingen in de homo- en lesbiennebeweging”, in *Bijdragen tot de eigentijdse geschiedenis*, nr. 18, 2007, p. 110-115. 30. Het Nederlandse COC werd in 1946 opgericht om “de integratie van de homofiel” te bewerkstelligen, en is de oudste nog bestaande homovereniging ter wereld. Zie voor haar ontstaan en werking: GERT HEKMA, *Homoseksualiteit in Nederland van 1730 tot de moderne tijd*, Amsterdam, 2004, p. 100-102. Voor de invloed van de COC op de Vlaamse homo- en lesbiennebeweging, zie: PAUL BORGHS, *Holebipioniers*, p. 27-32 en 57-61. 31. BART HELLINCK, “Over integratie en confrontatie”, p. 112-113. 32. Brief van G.A. aan J.D. betreffende de vertoning van de film *Lonesome Cowboys* van ANDY WARHOL, 6 maart 1974 (AMSAB-ISG, *Fonds Suzan Daniel*, Archieven van LSWH/De roze drempel, nr. 213).

bestendigen”³³. De gebruikte stereotypering, twee jongens die zich van hun nichterigste kant laten zien om legerdienst te ontwijken, kaderde volgens de studentengroep in een strategie om homoseksuelen af te doen als “onbetekenende dwazen”, die het heteroseksuele kijkerspubliek moest sussen in een tijdperk waarin homoseksualiteit steeds zichtbaarder leek te worden. De taak bestond erin deze leugen te doorprikken en hetero’s erop te wijzen dat homo’s “mensen zijn zoals iedereen”. Naast een bekommernis om de maatschappelijke percepties van homoseksualiteit, illustreert dit een toen al opmerkelijk bewustzijn voor de manieren waarop film aan deze beeldvorming kan bijdragen.

De wens naar een betere representatie van homoseksualiteit manifesteerde zich parallel met een drang naar zichtbaarheid en openbaring van de eigen seksuele identiteit. Het nieuwe concept van *coming out* werd de sleutel tot persoonlijke seksuele bevrijding en tot het leiden van een trots en gelukkig homo bestaan. Vanaf de jaren 1970 ontwikkelde zich in verschillende Noord-Amerikaanse en West-Europese steden een publieke en zicht-

bare homowereld³⁴. De toegang tot homocafés en -dancings werd laagdrempeliger, en ook het lesbische uitgaansleven floreerde in deze periode. Waar in Vlaanderen Antwerpen bekend stond om zijn *gay scene*, zou Gent de bakermat zijn van de eerste autonome lesbische groepen³⁵. Daarnaast ging de opkomst van een zichtbare homoseksuele ruimte gepaard met nieuwe idealen over homomannelijkheid en -vrouwelijkheid. Steeds meer homo’s en lesbiennes ruilden hun voorkomen van gender-inversie in voor een meer gender-conforme stijl. Vanuit de Amerikaanse homobeweging verspreidde zich een nieuw masculiniteitsideaal, met een voorkeur voor jeans, leder en houthakkershemden – de zogenaamde *clone*-look – en bijbehorende ‘macho’ habitus³⁶. In lesbische kringen vervaagde het onderscheid tussen de zogenaamde ‘Jules’ en ‘Marie’-types, de in Vlaanderen gebruikelijke equivalenten van *butch* en *femme*, en werd het uniseks shirt-en-jeans ensemble een populair uniform³⁷. Lesbiennes die halsstarrig in pak en das bleven uitgaan, vertegenwoordigden volgens nieuwe lesbisch-feministische opvattingen de reproductie van mannelijk chauvinisme, en werden het mikpunt van spot en afwijzing³⁸.

33. Pamflet ‘A Decieving Picture’, 1972 (AMSAB-ISG, *Fonds Suzan Daniel*, Archieven van LSWG/De roze drempel, nr. 244). 34. Voor een gedetailleerd relaas over de Nederlandse situatie, zie: GERT HEKMA, *Homoseksualiteit in Nederland*, p. 122-125. Voor België is homoseksueel uitgaansleven in de twintigste eeuw eerder sporadisch onderzocht geweest. Robbe Hereman (Universiteit Antwerpen) werkt op dit moment aan een proefschrift naar het Antwerpse homo-uitgaansleven vanaf de jaren 1960 tot nu. Zie ook: NIELE DE VULDER, *Vrouwen aan de toog? Het lesbisch uitgaansleven in Gent vanaf de jaren ’50*, ongepubliceerde licentiaatsverhandeling, Universiteit Gent, 2004. 35. Het Belgische onderzoek naar de lesbische beweging haalt langzaam maar zeker haar achterstand in ten opzichte van onderzoek naar de mannenbeweging. Voor een kroniek van de Vlaamse lesbiënebeweging, zie: Lies De Gendt, *Lesbiënegroepen in Vlaanderen, Lesbiënegroepen in Vlaanderen tussen 1974 en 1994: Lesbiënes, thuis in (w)elke beweging?*, onuitgegeven masterproef, Katholieke Universiteit Leuven, 1995, p. 54-55. 36. DAVID HALPERIN, *How To Be Gay*, Cambridge en London, 2012, p. 42-43; GERT HEKMA, *Homoseksualiteit in Nederland*, p. 124-125. 37. PAUL BORGHS, *Holebipioniers*, p. 74. 38. FLORENCE TAMAGNE, “Homosexuality” in GERT HEKMA (red.), *A Cultural History of Sexuality in the Modern Age*, London en New York, 2011, p. 49-78, daar p. 66.



Clones op een Vlaamse homobetoging, 9 mei 1981. Begin jaren 1980 werden ook in Vlaanderen expressies van (hyper)masculiene homomannelijkheid couranter, naast een meer feminiene uitdrukking. (Bron: De Homokrante, nr. 6, 1981, p. 5).

De homobevrijdingsbeweging stond anno 1970 echter nog in haar kinderschoenen. Dat er aan een betere wereld voor homo's en lesbiennes gewerkt moest worden, stond voor verschillende homogroepen buiten kijf, maar van een eensgezinde visie was er geen sprake. Verschillende ideeën over de homoseksueel en zijn/haar plaats in de samenleving staken de kop op en veroorzaakten tal van interne en externe breuklijnen. Groepen zetten samenwerkingsverbanden op, om uiteindelijk door meningsverschillen weer te versplinteren. Verschillende groepen problematiseerden de integratiewens, die volgens hen op niets minder neerkwam dan een conformering aan de bestaande heteronormatieve en patriarchale structuren die het homo- en vrouwenleed in de eerste plaats veroorzaakten. Volgens deze groepen was zich louter *outen* als homo niet voldoende en leidde dit enkel tot een schijn-tolerantie. De patriarchale, kapitalistische en heteroseksuele burgermaatschappij moest worden ontbonden, vooraleer er een echte bevrijding van homoseksualiteit kon optreden.

III. “Janetterie uit het verdomhoekje”³⁹. De Rooie Vlinder tegen het masculiniteitsideaal

In Vlaanderen werd de radicale en militante tak binnen de homobeweging met veel ijver vertegenwoordigd door de in 1976 ontstane mannen-groep Rooie Vlinder (RV), met kernen in Gent en Antwerpen⁴⁰. Geïnspireerd door het Franse *Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire (FHAR)*, richtte RV zijn pijlen op de 'burgerlijke heteronormativiteit' en het bijbehorende mannelijkheidsideaal dat homo's werd opgedrongen. Voor de groep was homoseksueel-zijn – of liever, 'janet'-zijn – een bewuste politieke keuze. De groep pleitte ervoor een actieve confrontatie met de maatschappij aan te gaan door zich niet langer in een heteroseksuele mal te laten dwingen, maar een eigen homo-identiteit uit te bouwen. Het pejoratief 'janet' adopteerde men als geuzennaam en als 'anti-begrip' tegen traditionele opvattingen over mannelijkheid⁴¹. “Wij beginnen te beseffen hoeveel we bij onszelf en bij anderen onderdrukken door niet-mannelijk gedrag steeds maar te verstikken onder verklaringen en verontschuldgingen. Wij hebben gekozen voor een lustvolle janetterie”⁴².

39. Citaat uit: Anoniem, “Inleiding” in PAUL BOTTELBERGHS EN ETIENNE BUYSSE e.a. (red.), *Janetten-filmfestival. Brochure*, Gent, 1978, p. 4. 40. Over het ontstaan en de werking van de Rooie Vlinder, zie ook: PAUL BORGHIS, *Holebipioniers*, p. 96-108. 41. DIRK CANTILLON, KRIS DE MUNTER e.a. (red.), *Een ander strand. Homo's in verzet tegen hun onderdrukking en zelfonderdrukking. De Rooie Vlinder, radikale homopolitieke beelden en verhalen*, 1982, p. 22. Uit het onderzoek van Bart Hellinck is gebleken dat de stellingen over mannelijkheid en schoonheidsnormen tot zeer intense discussies konden leiden. “Wanneer (...) en ik in leer naar de vergaderingen begonnen te gaan, werd dit in discussie gesteld. Maar 'une folle en cuir reste une folle'. [...] Maar dat lag voor de Vlinder heel moeilijk, en daarom ben ik ook opgestapt in 1980.” Interview Alan Bossuyt door Bart Hellinck (8 juli 2002) in: BART HELLINCK, *Een droom ...*, p. 135. 42. Citaat uit: DIRK CANTILLON e.a. (red.), *Een ander strand*, p. 77.

De groep ontleende een groot deel van zijn machtsdenken aan feministische en marxistische discoursen, en meende dat de homobeweging ook noodzakelijk een socialistische beweging moest zijn. Een anti-fascistische, anti-kapitalistische houding was echter niet voldoende om de homobevrijding te garanderen. Daarom propageerde RV ook een “radikale janettencultuur”, “die de logica van de kapitalistische, patriarchale en heteronormale maatschappij ondermijnt”⁴³. Homoseksualiteit moest zoveel mogelijk op straat en in de media verschijnen, om de hetero te confronteren en aan te zetten tot bewustwording van de vrijwillige of onvrijwillige onderdrukking waaraan “iedereen die de vanzelfsprekendheid van heteroseksualiteit niet in vraag stelt” zich schuldig maakte⁴⁴. De homobeweging moest ook aangezet worden tot een meer actiegerichte aanpak. “Alleen als homo’s zich organiseren en zich verzetten komt er mogelijkheid tot bevrijding van homoseksualiteit in zicht”⁴⁵. De groep organiseerde verschillende drukbezochte ‘janettenfuiven’ en had een belangrijk aandeel in de organisatie van de eerste Belgische homobetogingen⁴⁶. Op (die) protestmarsen werden enkele duizenden homo’s en lesbiennes gemobiliseerd. RV wou homoseksualiteit op straat brengen, en zo duidelijk maken “dat wij homo zijn, dat plezant vinden, dat al wie dat niet geestig vindt, de pot op kan, en dat we niet meer met onze voeten gaan laten spelen. Omdat homoseks voor alles geestig is”⁴⁷.

De visualisatie van deze strijdleuze verliep niet enkel via spandoeken. Al gauw kreeg ook film in de propaganda van RV een plaats toegekend. Het alternatieve filmcircuit vertoonde al enige tijd belangstelling in films die homoseksualiteit behandelden, omwille van hun ‘taboedoorbrekende en antiburgerlijke’ – lees: anti-Hollywoodiaanse – karakter⁴⁸. In het bijzonder de cinefiele vereniging De Andere Film (DAF) vertoonde interesse in films die deviante seksualiteitsbeleving in de kijker zetten, en organiseerde in de Antwerpse filmzaal King Kong met regelmaat screenings van vrouwen- en homofilms. De King Kong zou nog tot 1982 een bakermat van homoseksuele filmscreenings in Vlaanderen zijn (en van progressieve cinema en tegencultuur in het algemeen), tot de zaal in 1982 na een daad van zwaar vandalisme haar deuren moest sluiten⁴⁹. Geleidelijk sippelden ideeën over filmrepresentatie door in de Vlaamse homobeweging. In de ledenbladen verschenen filmrecensies en kritische opiniestukken. Men hield het echter niet enkel bij schrijven over film. Duidelijk beïnvloed door de feministische filmkritiek en -praktijk, zag de prille homobeweging potentieel in film als drager van haar ideologische boodschap. “Geen enkele sociale groep kan het zich veroorloven het belang van het medium film te negeren. Als een onontkoombare vormgever en spiegel van ideeën en gevoelens, als een bijzonder studieobject en middel tot kritisch-in-vraag [sic] stellen, is film zeker zo belang-

43. Idem, p. 82. 44. Anoniem, “Janetterie is politiek”, in *Janettenfilmfestival. Brochure*, p. 7.

45. Idem, p. 7. 46. BART HELLINCK, “Over integratie en confrontatie”, p. 121; PAUL BORGHS, *Holebipioniers*, 102. 47. Anoniem, “Drie jaar seksueel gauchisme”, in *Rooie Vlinder Info*,

nr. 11, 1979, p. 10. 48. Anoniem, “Het einde van de seksuele taboes. Homoseksualiteit en andere varianten”, in *Filminformatie*, nr. 1, 1974, p. 1. 49. HARRY EYSACKERS, “Parket vermoedt

politieke motieven”, in *Andere Sinema*, nr. 41, 1982, p. 4.

rijk voor lesbische vrouwen als voor elke andere sociale groep⁵⁰. Voor DAF was het slechts een kwestie van tijd vooraleer homoseksuelen en progressieve cinefielen tot een vruchtbare samenwerking zouden komen. Anders dan voorgaand citaat laat vermoeden, bleven lesbiennes voorlopig in de kou staan.

Het 'Janettenfilmfestival' en de 'revolutionaire janettenfilm' (1978)

December 1978 sloegen RV en DAF de handen in elkaar om voor het eerst een meerdaags evenement, geheel in teken van homoseksualiteit in film, uit de grond te stampen⁵¹. Het gebeuren kreeg de illustere naam 'Janettenfilmfestival' en was opgezet als een meerdaags filmfestival⁵². De organisatoren plaatsten zich meteen in een internationaal rijtje van beroemde of beruchte voorgangers: "Parijs, Rome, Berlijn, Amsterdam ... en nu Antwerpen. Janettenfilmfestivals steken overal de kop op. Ze verschijnen als uitdrukking van een nieuwe, zelfbewuste beweging die de janetterij uit het verdomhoekje op straat wil brengen"⁵³. Het gebeuren werd gepromoot als een unicum voor België, "omdat de meeste films hier nog nooit vertoond zijn,

noch in het commerciële, noch in het alternatieve circuit"⁵⁴.

De organisatoren koesterden echter nog ambities. Het festival kaderde duidelijk in het project om de verspreiding van een 'radikale janettencultuur' te bewerkstelligen. De 'revolutionaire janettenfilm' kon de beweging op meerdere manieren dienen. Ten eerste "omdat hij verschijnt als de filmische uitdrukking van het nieuwe bewustzijn van de revolutionaire homobeweging"⁵⁵. Homoseksuelen én heteroseksuelen moesten zo vaak mogelijk geconfronteerd worden met beelden van homoseksualiteit. Ten tweede "omdat de revolutionaire janettenfilm zeer belangrijk is voor het doorbreken van de bestaande rolpatronen"⁵⁶. Een ware bevrijding – dus niet enkel tolerantie – zou er nooit komen, indien de heteronormativiteit van de maatschappij niet werd aangevallen en doorbroken. "Daarom moeten alle vormen van openlijk homoseksueel gedrag gepropageerd worden. We moeten zoveel mogelijk de dominantie van heteroseksualiteit in ons leven doorbreken. In die zin is dit festival een vorm van *strijdkultuur*. Het drukt de agressie uit,

50. MARTINE COUDER, "Lesbianisme & Film", in *Andere Sinema*, nr. 4, 1978, p. 14. 51. Uit de bronnen valt niet duidelijk af te leiden wie wie benaderd heeft voor een samenwerking. We weten wel dat DAF vóór het Janettenfilmfestival met regelmaat artikels over homoseksualiteit in film publiceerde in *Andere Sinema*, en dat RV bekend was met het werk van onder andere filmtheoreticus Richard Dyer. Het aandeel van DAF bestond er hoofdzakelijk in om de films aan te leveren. Vermoedelijk kon RV kiezen uit een lijst met beschikbare films. Het valt uit de beschikbare bronnen niet af te leiden hoeveel invloed DAF gehad heeft op de uiteindelijke programmakeuze. RV speelde vermoedelijk wel met het idee om een tweede editie op poten te zetten, en er circuleerde een lijst met negentien films waaruit een selectie kon worden gemaakt (o.a met films die pas in 1979 verschenen waren). Zie: Notitie "Films voor het filmfestival. Uit te kiezen", ca. 1979 (AMSAB-ISG, Archief van de Rooie Vlinder, nr. 22). 52. Het Janettenfilmfestival liep van 12 tot 17 december 1978. In totaal vonden er 27 vertoningen van 17 verschillende films plaats. De vertoningen gingen door in Antwerpen, Gent, Leuven (in samenwerking met LSWH) en Brussel. 53. Anoniem, "Inleiding", p. 4. 54. Anoniem, "Janettenfilmfestival", in *Rooie Vlinder Info*, nr. 4, 1978, p. 3. 55. PAUL BOTTLEBERGHS, "Over revolutionaire janettenfilm", in PAUL BOTTLEBERGHS en ETIENNE BUYSE e.a. (red.), *Janettenfilmfestival. Brochure*, Gent, 1978, p. 8-11, daar p. 9. 56. Idem, p. 10.

de strijdbaarheid, van alles wat door de dwang tot normaliteit kapot gemaakt wordt⁵⁷. Het filmfestival manifesteerde zich als een absolute verheerlijking van het nichterige, dat superieur geacht werd aan meer gender-conforme uitingen van homoseksualiteit. Het festival lag ook in de lijn van de alternatieve visie van RV op een té individualistische coming-out: men moest niet uit de kast komen als homo, maar als volwaardige 'janet', die zich ten volle inzette voor de militante beweging. RV wou de toeschouwers niet enkel overtuigen van de legitimiteit van hun actiegerichte visie, maar hoopte hen er ook tot aan te zetten zélf de strijd aan te gaan en zich in de beweging te engageren. "Wij hebben niet de bedoeling om het feestkomitee van de homobeweging te zijn, en onze ambities reiken dus verder dan dat mensen louter enkele avondjes film komen consumeren"⁵⁸. Het event had zeker ook een ontspanningsfunctie, maar werd wel omkaderd door de militante werking.

De motivatie voor het festival was tweeledig. Enerzijds wou men de homostrijd en onderdrukking in beeld brengen. Anderzijds moest film de 'radicale janettencultuur' als antidotum tegen de 'terreur van de heteronormativiteit' op een doeltreffende manier visualiseren. Dit had een belangrijke impact op de filmkeuze. Het belangrijkste criterium was dat "homoseksualiteit verschijnt als vanzelfsprekends, als iets politiek subversiefs en als iets geïls"⁵⁹. Behoorlijk wat films maakten een verbeelding van een feminiene mannelijkheid, zoals de documentaire *The Queen* (Simon,

1968) over schoonheidswedstrijden voor travestieten. Daarnaast was er een duidelijke voorkeur voor films over seksuele machtsverhoudingen, waarbij de heteronormativiteit in vraag werd gesteld. Een opvallende film is de Japanse productie *Emperor Tomato Ketchup* (Terajama, 1971). "De film toont hoe kinderen in opstand komen tegen de volwassenen [...], omdat zij hen van zelfexpressie en seksuele vrijheid hebben beroofd", aldus de synopsis⁶⁰. Binnen RV zagen sommigen het taboe op pedofilie ook als een soort machts- onderdrukking, en werd de emancipatie van pedoseksualiteit als een logische, volgende stap beschouwd⁶¹. Ook de film *Der junge Törless* (Schlöndorff, 1966), over de sadistische machtspeletjes van een groep jongeren, werd geïnterpreteerd als een metafoor voor patriarchale onderdrukking⁶².

Op een festival dat de cinematografische verbeelding van de homobevrijding wou zijn, mochten documentaires over het homo-activisme zoals *Gay USA* (Bressan, 1978) en het spraakmakende *Word is Out* (Mariposa Film Group, 1977) allerminst ontbreken. Hoewel de documentaire zowel bij filmmakers als het publiek een populair genre was, rezen er stemmen die zich afvroegen of sommige films de 'janettenrevolutie' niet meer kwaad dan goed deden. Men knapte af op "de militante film als de bewuste schoolmeester die het eens allemaal gaat vertellen"⁶³. Meer zelfs, men keerde zich tegen elke film waarbij men het idee kreeg dat de cineast een poging ondernam om homoseksualiteit aan de toeschouwer

57. Anoniem, "Tegen de normaliteit", in PAUL BOTTELBERGHS en ETIENNE BUIJSSE e.a. (red.), *Janettenfilmfestival. Brochure*, Gent, 1978, p. 7. 58. Anoniem, "Janettenfestival waarom?", in *Rooie Vlinder Info*, nr. 4, 1978, p. 6. 59. PAUL BOTTELBERGHS, "Over revolutionaire janettenfilm", p. 11.

60. Anoniem, "De Films", in PAUL BOTTELBERGHS en ETIENNE BUIJSSE e.a. (red.), *Janettenfilmfestival. Brochure*, Gent, 1978, p. 30. 61. PAUL BORGHS, *Holebipioniers*, p. 105-107. 62. Anoniem, "De Films", p. 33. 63. PAUL BOTTELBERGHS, "Over revolutionaire janettenfilm", p. 11.

te verklaren of normeren. Zo werd er vernietigend uitgehaald naar Fassbinder's *Faustrecht der Freiheit* uit 1974, omdat de regisseur "de idee wil uitdragen dat homo's net zo zijn als hetero's"⁶⁴. Er werd ook een opmerkelijke kritiek geuit op het experimentele *Nicht der Homosexuelle ist pervers [...]* (1971) van de Duitse cineast Rosa von Praunheim. Volgens filmtheoreticus Richard Dyer kon deze prent op weinig bijval van homoseksuele toeschouwers rekenen, wegens het onflatterende portret dat de film schetste van de perverse en auto-destructieve levensstijl waar de homoseksueel door de maatschappij tot wordt gedwongen⁶⁵. RV bekritiseerde de film echter niet om zijn stereotypering, maar om de dogmatische toon waarop hij "homoseksualiteit theoretisch tracht te verantwoorden"⁶⁶. Volgens RV was er daarentegen behoefte aan films die een universum schetsten waar homoseksualiteit zich aan elke externe normering kon onttrekken. Het tonen van homo-erotiek was hier een belangrijk element, omdat het toegeven aan voyeuristische verlangens werd beschouwd als een cruciale stap om tot persoonlijke en seksuele bevrijding te komen⁶⁷. De screenings kregen op die manier niet enkel een militant, maar ook een hedonistisch karakter.

De films van Lionel Soukaz, de Franse militante regisseur die door RV zowat als de paus van

de 'revolutionaire janettenfilm' werd uitgeroepen, werden in dit opzicht warm onthaald. De synopsis van zijn *Boyfriend II* uit 1977 leest als een lange, voyeuristische fantasie over strakke jongenslijven⁶⁸. De films vielen bij de organisatoren in de smaak omwille van de centraliteit van het homo-erotische verlangen, dat op onapologetische wijze in beeld werd gebracht. Soukaz werd geloofd voor zijn vermogen om een politiek en militant statement te maken, "zonder lust en lol op te offeren en te vervallen in een diknekkerig theoretisch geklets. [...] Na zijn visuele ode aan de geile prilheid van jongensdijen kan elke verdere verklaring rustig te pot op"⁶⁹. Tenslotte werd *Un chant d'amour* (Genet, 1950; releasedatum 1975), waarin homoseksueel verlangen via allerlei vormelijke metaforen verbeeld wordt, prompt tot canon van de homoseksuele film gedeclareerd⁷⁰. Met een "overweldigende opkomst" voor de vertoning – terwijl de Parijse voorstelling eerder dit jaar nog door de ordediensten was stilgelegd – spraken de organisatoren van "een filmambiance zoals men er lang geen gekend had"⁷¹. Het clandestiene aura dat rond de vertoning hing werkte wellicht versterkend voor de mythe van de radicale en taboedoorbrekende RV. "Wat zich in onze ideologie had opgedrongen, namelijk zelf janettencultuur opbouwen en verspreiden, werd in de praktijk met dit filmfestival een regelrecht succes"⁷².

64. JAN ERIK DOMY en EDDY VANSANT, "Het tonen van homoseksualiteit", in PAUL BOTTELBERGHS en ETIENNE BUYSSE e.a. (red.), *Janettenfilmfestival. Brochure*, Gent, 1978, p. 12. Deze negatieve receptie van *Faustrecht* is enigszins verrassend, omdat de film net handelt over de reproductie van klassenstructuren in seksuele machtsverhoudingen. Zie: RICHARD DYER, *Now You See It*, p. 91. 65. RICHARD DYER, *Now You See It*, p. 218-220. 66. PAUL BOTTELBERGHS, "Over revolutionaire janettenfilm", p. 9. 67. Idem, p. 10. 68. Anoniem, "De Films", p. 35. 69. PAUL BOTTELBERGHS, "Lionel Soukaz of de janettenverbeelding aan de macht", in PAUL BOTTELBERGHS en ETIENNE BUYSSE e.a. (red.), *Janettenfilmfestival. Brochure*, Gent, 1978, p. 32. 70. "Genets enige film - door de censors vervolgd - , niet verkrijgbaar en geheim, is nu al een klassieker", in Anoniem, "De films", p. 34. 71. Anoniem, "Janettenfilm", in *Andere Sinema*, nr. 5, 1979, p. 36. Helaas is het precieze bezoekersaantal niet gekend. 72. Anoniem, "Janettenfilmfestival-Janettenfilmfestival", in *Rooie Vlinder Info*, 5, 1979, p. 2.

Het idee dat film een provocatieve kracht kon bezitten en als emancipatorisch instrument kon worden aangewend, rezoneerde in de bredere beweging. Lesbische vrouwen, die op het Janettenfilmfestival uit de boot vielen, namen het heft in eigen handen en organiseerden zelf screenings, waarop mannen dikwijls niet werden toegelaten. Eerst gebeurde dit via het feministische screeningscircuit, later kwamen er specifieke 'Lesbische filmdagen'. De lesbische groep Sappho noemde haar filmweek in 1980 "een bewijs dat vrouwen het belang van het medium film als instrument voor bewustwording/actie beginnen in te zien"⁷³. Hoewel diverse lesbische groepen zich openlijk hadden gedistancieerd van de RV en haar standpunten, leek het idee van film als middel in de emancipatiestrijd ook bij andere groepen gehoor te vinden⁷⁴. Toch oogste het Janettenfilmfestival ook heel wat kritiek. Precies omwille van de groots opgezette promotiecampagne verweeten sommigen de groep enkel op sensatie belust te zijn. In Leuven was de LSWH, die de lokale organisatie op zich genomen had, niet te spreken over de gescreende films (drie over travestie en *Emperor Tomato Ketchup*). "Het enige wat ze gemeen hadden was dat ze alle drie niets of nauwelijks iets met homofilie te maken hadden"⁷⁵. Ook Bob Carlier, moraalwetenschapper en kopstuk in de

beweging, vond het goed dat er "in elk geval weer een beetje van de onbespreekbaarheid van homoseksualiteit [is] opgegeven", maar stelde zich desalniettemin ernstige vragen bij de filmkeuze: "Kompleet akkoord dat vele vormen van vooroordeel en diskriminatie verband houden met elkaar, maar laten we de aksenten niet verleggen en niet van randverschijnselen de hoofdzaak maken"⁷⁶. De filmvoorkeuren waren lang niet het enige waarmee RV onbegrip opwekte. De radicale groepsideologie werd door een te kleine kern gedragen en door de vele onenigheden, zowel intern als extern, liepen de spanningen hoog op. Vooral met haar standpunten over pedoseksualiteit kon de groep op weinig bijval rekenen⁷⁷. De groep ontbond in 1981, maar haar gedachtegoed had een progressieve en actiegerichte wind door het verenigingsleven doen waaien⁷⁸. Ook het idee dat film abstracte beleidspunten op een krachtige en toegankelijke manier kon illustreren, ging niet aan andere groepen voorbij. Maar wat dan precies als wenselijke beeldvorming kon doorgaan en welke films daarbij moesten worden betrokken, daarover was men het niet eens. Het komende decennium kwam de zoektocht naar een evenwicht tussen actiegerichtheid en een onthaalbeleid voorop te staan, en al gauw bleek dat film zijn relevantie hierin niet had verloren.

73. Pamflet betreffende de medewerking aan de 3^{de} Vrouwenfilmweek, 1980 (AMSAB-ISG, *Fonds Suzan Daniel*, Archief van Sappho, nr. 13). 74. Het zou te scherp uitgedrukt zijn dat Sappho zich rechtstreeks heeft laten inspireren door RV. Het laten kaderen van dergelijke activiteiten in een emancipatiepolitiek, lijkt eerder in te passen in een oriëntatie naar meer actiegerichtheid, een denkstroming die op dat moment meerdere groepen beïnvloedde en waar de bijdrage van RV niet in mag worden miskend. Voor de relatie tussen Sappho en RV, zie: PAUL BORGHS, *Holebipioniers*, 109. 75. Anoniem, "Filmvertoning", in *LSWH-berichten*, februarinummer 1979, p. 4. 76. BOB CARLIER, "Janettenfilmfestival", in *Infoma*, nr. 1, 1979, p. 109. 77. BART HELLINCK, 'Een droom...', p. 131. Films als *Boyfriend II* dwingen de kijker in een voyeuristische positie, wat gezien de pedoseksuele thematiek van de film bij veel toeschouwers tot ongemak moet hebben geleid. Zie hierover ook: RICHARD DYER, *Now You See It*, p. 226-227. 78. BART HELLINCK, "Over integratie en confrontatie", p. 124-126.

IV. Uit de kast en into the Art House: Het 'Etisch Reveil'-filmfestival (1984)

Naarmate het verenigingslandschap diversifiëerde en aangroeide, nam de nood aan coördinatie en samenwerking toe. Onder invloed van de subsidiëringpolitiek van de overheid werden in 1977 diverse verenigingen onder de koepel Federatie Werkgroepen Homofilie (FWH) gebracht⁷⁹. FWH had de ambitie om op te treden als coördinerend orgaan, niet enkel wat betreft de praktische werking van de aangesloten verenigingen, maar ook enigszins wat betreft de ideologische koers⁸⁰. Door de breedheid aan opvattingen en stromingen in het verenigingslandschap bleek dit echter gemakkelijker gezegd dan gedaan⁸¹. Dat de onthaalwerking moest worden aangevuld met een meer actiegerichte strategie, stond voor velen buiten kijf, maar er kwam geen eensgezindheid over de praktische realisatievorm⁸². Rond het midden van het decennium kampte de beweging dan ook met een identiteitscrisis. Verschillende groepen stapten uit de koepel, omdat deze té actiegericht werd, of juist omdat men oordeelde dat ze niet ver genoeg ging⁸³. Het ontbrak de federatie aan een duidelijk profiel, terwijl een duidelijke visie – waar gaan we naartoe, en hoe? – broodnodig bleek te zijn. Het 'janet'-idee bleek als antwoord op het identiteitsvraagstuk onvoldoende bevredigend te zijn. Binnen verschillende groepen werd er gediscussieerd over beleidsstrategieën

en ideologische interpretatiekaders. Er werd gezocht naar manieren om de ideeën op een toegankelijke en doeltreffende manier mee te illustreren. Wederom kon film in dit project betrokken worden.

Het jaar 1984 werd door de *International Gay Association* uitgeroepen tot het internationaal jaar van de homoseksuele actie⁸⁴. De koepel wou duidelijk een nieuwe start: de spanningen moesten achter zich gelaten worden, en samenwerking stimuleren kreeg prioriteit. Samen met filmclub DAF en de meer actiegerichte vereniging Het Roze Aktiefrent organiseerde FWH een filmfestival, dat geheel in teken stond van homoseksualiteit in film. Zowel de gespecialiseerde holebibladen als enkele Vlaamse kranten berichtten over het gebeuren. "Dit trio vond het tijdstip dan ook gunstig om bij de aanvang van dat profetische jaar met een nieuw homofilmfestival uit te pakken"⁸⁵. Elders lezen we: "Dat het dan nog in broederlijke eendracht gebeurt tussen de verschillende Vlaamse homogroeperingen, maakt het gebeuren nog positiever en sympathieker"⁸⁶. De naam van het festival, die een satirische verwijzing maakte naar het opflakkeren van de christelijke ethiek, leek dan ook zonder meer aan te sturen op de comeback van een sterke homobeweging. "Dat 'Etisch Reveil' zal trouwens niet zonder enige ironie ingebracht zijn: de moeilijkheden waarmee op internationaal vlak homo-organisaties de laatste tijd weer te kampen hebben, zijn geen

79. PAUL BORGHS, *Holebipioniers*, p. 116. 80. Hoewel de koepel haar best deed om eendracht te bewerkstelligen, had ze weinig grip op de praktische werking van de aangesloten centra. Zie ook: PAUL BORGHS, *Holebipioniers*, p. 163-168. 81. Over de vele wrijvingen en breuklijnen, zie: BART HELLINCK, 'Een droom...'; p. 145-179. 82. Idem, p. 145-149. 83. BART HELLINCK, 'Over integratie en confrontatie', p. 128. 84. CASIMIR ELSSEN, '1984. Een maat voor niets. Of toch niet?', in *Homokrante*, nr. 10, 1984, p. 3. 85. J. D., 'Homofilmfestival', in *De Morgen*, 20 januari 1984 (AMSAB-IG, *Fonds Suzan Daniel*, Archief van de Holebifederatie vzw, nr. 1477).

86. STAF LAENEN, 'Het etisch reveil. Homofilmfestival', in *Homokrante*, nr. 3, 1984, p. 12-13.



Affiche 'Etsch reveil / Homofilmfestival' met details van de Gentse programatie. Ontwerp door Koen Panier, 1984. (Bron : Gent, AMSAB-ISC, Beeld en Geluid, AF. 007498).

elementen die meteen tot een hoera-stemming aanleiding geven voor de homobeweging. In dat opzicht kan dit homofestival wellicht een hernieuwde *coming out* zijn⁸⁷.

De federatie, DAF en – in mindere mate – Het Roze Aktiefrent trokken de organisatie van het filmfestival naar zich toe, maar rekenden daarbij op het engagement van verschillende kleinere, regionale groepen⁸⁸. In een omzendbrief voor de aangesloten centra deed men een oproep tot participatie⁸⁹. In dezelfde brief werd meteen het cinematografische belang en de inspiratiebron van het gebeuren in de verf gezet. “De bedoeling is in eerste instantie een opvolging verzorgen van het festival van dec. '78 [...] We willen dus nooit of zelden in ons land vertoonde films, samen met klassiekers aan het publiek voorstellen”⁹⁰.

Bij de promotie van de vertoningen valt op hoe vaak er aan het Janettenfilmfestival werd gerefereerd. “De homobeweging was in volle expansie, de zalen liepen (overvol)”, stond op één van de affiches te lezen⁹¹. In een aankondiging in *De Morgen* erkende men “de ware

pilootfunctie” van het festival voor de Vlaamse homobeweging⁹². De erfenis van het festival was duidelijk zichtbaar in de programmatie. Het festival werd, in een bepaalde mate zelfs nog meer dan op het Janettenfilmfestival, gedomineerd door films die stevig verankerd waren in een *underground*-traditie. De import van weinig bekende films had handen vol geld gekost, wat het project extra prestigie moest opleveren. Zo werd het volledige oeuvre van cineast Kenneth Anger naar Leuven en Brussel gehaald, en kon men in het Antwerpse Filmhuis werk van Artie Bressan aanschouwen. Films als *Sebastiane* (Jarman, 1976) en *Pink Narcissus* (Anoniem, 1971) moesten dan weer publiekstrekking zijn. Deze films opereerden allen in wat Richard Dyer beschrijft als een ‘*Genet-esque*’ traditie, hiermee doelend op de Foucaulteaanse verbeelding van erotiek als machtsspel⁹³. Door een samenspel van muziek, kleurgebruik en montage werden er dromerige, escapistische sequenties gecreëerd, die doordeesemd waren van homo-erotiek. De kijker werd zo in een voyeuristisch, soms oncomfortabel, standpunt gedwongen tegenover de getoonde mannelijkheid. De programmatie van

87. MARCEL MEEUS, “Het etisch reveil. Een homofilmfestival”, in *Veto*, nr. 14, 1984, p. 11.

88. Uit de bronnen is niet duidelijk af te leiden hoeveel bestuursleden van de genoemde verenigingen actief betrokken waren bij de inrichting van het festival. Wat de koepel betreft, lijkt het erop dat de praktische organisatie vooral berustte op de schouders van een werkgroep binnen FWH. Over de participatie van het Aktiefrent zijn nagenoeg geen verdere details bekend. Vermoedelijk is de participatie van DAF gelijkaardig aan die op het Janettenfilmfestival, waarbij DAF een catalogus van films aanleverde waaruit dan een selectie kon worden gemaakt. 89. Brief aan de centra betreffende de organisatie van het homofilmfestival, 3 november 1983 (AMSAB-ISG, *Fonds Suzan Daniel*, Archieven van de Holebifederatie vzw, nr. 1025). 90. Brief aan de centra betreffende festival homo- en mannenfilm, 7 december 1983 (AMSAB-ISG, *Fonds Suzan Daniel*, Archieven van de Holebifederatie vzw, nr. 1025). 91. Affiche ‘het etisch réveil’, 1984 (AMSAB-ISG, *Fonds Suzan Daniel*, Archieven van de Holebifederatie vzw, nr. 1025). Het festival liep van 19 tot 26 januari. Er waren 42 vertoningen van 27 verschillende films. De vertoningen gingen door in Antwerpen, Gent, Brugge, Kortrijk, Brussel, Leuven, Genk en Beveren. 92. J.D., “Homofilmfestival” in *De Morgen*, 20 januari 1984 (AMSAB-ISG, *Fonds Suzan Daniel*, Archieven van de Holebifederatie vzw, nr. 1477). 93. RICHARD DYER, *Now You See It*, p. 48-49. ‘*Genet-esque*’ is een eponiem dat teruggaat op Jean Genet, regisseur van *Un chant d’amour*, zie supra.

het festival doet enigszins denken aan die van het Janettenfilmfestival, waar homo-erotica een centrale rol vertolkte. Voor de FWH, die weleens verweten werd te braaf en burgerlijk te zijn, lijkt het vooropstellen van een experimentele programmatie allerminst vanzelfsprekend. Welke verdienste zagen de organisatoren in het screenen van moeilijke, avantgardistische films? Werd hier een filmvisie geadopteerd van een groep, waarvan de koepel zich nochtans op meerdere momenten had gedistantieerd⁹⁴?

Een aantal elementen doen het tegendeel vermoeden. Meer zelfs, enkele zaken wijzen op het begin van een transitie in filmvisie en -voorkeuren, die zich nog het hele decennium zou doorzetten. Parallel met discussies over het beleid van de homobeweging, verscherpte het debat over de representatie van homoseksualiteit in allerhande media. Vooral enkele recente commerciële filmproducties, zoals *Cruising* (Friedkin, 1980) en *La cage aux folles* (Molinaro, 1978), deden heel wat kritische stemmen rijzen⁹⁵. Het is opmerkelijk dat deze films, waarin homoseksualiteit net zeer openlijk werd getoond, toch zo fel werden bekritiseerd. Het bleek voor homoseksuele toeschouwers van steeds groter belang te zijn dat homoseksualiteit niet enkel zichtbaar, maar ook wenselijk in beeld werd gebracht. Homo's en lesbiennes leken steeds kritischer te worden over hoe ze in beeld gebracht werden, en zelden werd hierover een consensus bereikt. Deze debatten leefden duidelijk bij de organisatoren bij de totstandkoming en invul-

ling van het festival. "Het is onmiskenbaar dat het thema homoseksualiteit doorgedrongen is in de commerciële film. Maar of je nu een 'Cage aux folles' of een 'Cruising' als een homo-film moet bestempelen is zéér de vraag. De link in die films met homoseksualiteit was eerder een alibi om aan grof dijenkletsen te doen of om een voyeuristische blik te werpen op het vertekende dekadente wereldje van dat soort volk"⁹⁶. Het waren films die dus nog steeds vooral een heteroseksueel publiek moesten bekoren. Welke films dan echter de noden van een homoseksueel publiek konden dienen, bleef een prangende vraag, waar de organisatoren een antwoord op zochten.

De strategieën achter de programmatie lijken ontleend te zijn aan een eerder geformuleerd discours over 'homocultuur', als tegenreactie op wat ervaren werd als de commerciële exploitatie van homoseksualiteit. Een artikel uit de *Homokrante*, de spreekbuis van de koepel, had het in 1982 over "homocultuur met een grote 'K', kunstuitingen die enkel aangevoeld worden door homo's"⁹⁷. Kunstwerken uit verschillende disciplines, waarbij dus een zekere *gay sensibility* vereist werd geacht om ze helemaal te kunnen appreciëren. Volgens de auteur moest net dat soort cultuurbeleving door de beweging gestimuleerd worden, "opdat men als homo of lesbienne zichzelf zou kunnen verwerklijken, de bronnen van zijn eigen bestaan zou kunnen ontdekken"⁹⁸. Het lijkt erop dat dit gedachtegoed ook was doorgesijpeld in de inrichting van het filmfestival. De keuze voor experimentele verbeeldin-

94. BART HELLINCK, "Over integratie en confrontatie", p. 123. 95. HARRY BENSHOFF en SEAN GRIFFIN, "Sexualities on Film Since the Sexual Revolution", in HARRY BENSHOFF en SEAN GRIFFIN (red.), *America on Film. Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*, New York, 2011, p. 329-355, daar p. 334. 96. MARCEL MEUS, "Het etisch reveil", p. 11. 97. BERT VANSTELANT, "Homocultuur", in *Homokrante*, nr. 5, 1982, p. 24. 98. Idem, p. 24.

gen van homoseksualiteit, zowel vormelijk als narratief, kan geïnterpreteerd worden als een bijdrage aan het creëren van een eigen kunst- en cultuurkader. Zo brachten de vertoningen zowel een alternatief voor problematische en commerciële verbeeldingen van homoseksualiteit, als een soort culturele houvast bij het ontwikkelen van een eigen homo-identiteit.

We zien in dit opzicht twee belangrijke verschillen met het Janettenfilmfestival. Ten eerste zien we een ontluikend discours over hoe film kan bijdragen tot individuele ontwikkeling en emancipatie. Dit idee was al enigszins aanwezig bij RV met betrekking tot het cultiveren van een 'janettenidentiteit', maar de hoofdbezorgdheid lag toen voornamelijk bij het confronteren – zo niet, provoceren – van de heteroseksueel. Eén van de einddoelen van de 'janettencultuur' was immers dat men zich als militant van de homobevrijding ging engageren. Nu moest dat begrip plaats maken voor een mildere 'homocultuur' dat niet zozeer op militant en politiek engagement, maar veeleer op persoonlijke ontwikkeling was gericht. Met de verschuiving van een 'janettenidentiteit' naar een 'homo-identiteit' kwam er ook een ander discours in verband met homo-erotiek. Dit is het tweede belangrijke verschilpunt. Er werd afgestapt van de gedachte dat homo-erotiek bijdraagt tot persoonlijke en seksuele bevrijding. Het seksuele aspect mocht niet het enige zijn waaraan een film zijn plaats dankte op een homofilmfestival. "Onze opzet was een pakket samen te stellen van films [...] die duidelijk een homo-aspekt hebben (wat niet noodzakelijkerwijs

een homo-erotisch aspekt is)", verklaarden de organisatoren⁹⁹. "Een homofilmfestival die naam waardig, moet meer zijn dan een parade van mooie jongetjes of mannen"¹⁰⁰.

De *underground*-films op het programma waren dan wel doordeesemd van homo-erotiek, toch leek de organisatie hieraan een wezenlijk andere interpretatie dan RV te geven. Men apprecieerde homo-erotiek in films, mits dit bijdroeg aan het narratief of de experimentele vorm, en de film op die manier onderscheiden werd van commerciële producties. Men mocht dergelijke films volgens de organisatoren bijgevolg geen onrecht aandoen door enkel hun homo-erotische aspect als baanbrekend te beschouwen. De twee expliciet pornografische producties uit het oeuvre van filmmaker Artie Bressan, *Forbidden Letters* (1976) en *Passing Strangers* (1974), werden gepromoot als "de betere porno". "[Het] zijn films die je dan wel porno kan noemen, maar die ook iets te vertellen hebben én mooi zijn (en dan doel ik niet meteen op de hoofdrolspeler)"¹⁰¹. Tegelijkertijd werd in een omzendbrief voor de deelnemende centra opgedragen om de films uitsluitend in een besloten voorstelling te laten doorgaan en enkel op uitnodiging toeschouwers toe te laten. Waar RV wellicht nog trots uit het inrichten van zo'n gewaagde voorstelling had geput, was men op dit festival merkbaar voorzichtiger en heimelijker. Zo was *Emperor Tomato Ketchup* op beide festivals te zien, maar stelde men zich in de omzendbrief de vraag of een film, die een pedoseksuele thematiek naar voren bracht, nog wel relevant was¹⁰².

99. STAF LAENEN, "Het etisch reveil", p. 12. 100. Idem, p. 12. 101. Idem, p. 13. 102. Brief aan de centra betreffende festival homo- en mannenfilm, 7 december 1983 (AMSAB-ISG, Fonds Suzan Daniel, Archieven van de Holebifederatie vzw, nr. 1025).

De theorie dat avantgardistische films een soort culturele houvast konden bieden, bleek in de praktijk echter nog aan verijning toe te zijn. Verschillende voorstellingen zouden volgens de organisatoren een flop geweest zijn¹⁰³. Het experimentele *Sebastiane* bleek niet overal de verhoopde publiekstrekker te zijn geweest¹⁰⁴. De gekozen films moesten de toeschouwer een alternatief bieden voor commerciële, heterocentristische verbeeldingen van homoseksualiteit, en hem assisteren in de ontwikkeling van zijn homo-identiteit, door films te tonen die enkel homoseksuele toeschouwers volledig zouden kunnen begrijpen. Het lijkt er echter op dat de experimentele vorm en het gebrek aan narratieve logica de toeschouwer belemmerden om zich met het getoonde te identificeren. Er manifesteerde zich een spanning tussen wat Roger Hallas als *gay cinephilia* omschrijft, een collectief gedeelde interesse in *gay cinema* vanuit cinematografisch en historisch oogpunt, en films die de doorsnee kijker konden bekoren¹⁰⁵. Bovendien was er op het festival nergens een film over lesbiennes te bespeuren. Hoewel het festival de eendracht van de homobeweging moest bewerkstelligen, lijkt het erop dat de films in werkelijkheid slechts een kleine groep cinefiele mannen konden aanspreken. Toch werd duidelijk dat kijkers, ongeacht filmvoorkeuren, verlangden naar filmische verbeeldingen van het homoseksuele leven. Het Etisch Reveil-festival had hier geen bevredigende invulling aan kunnen geven,

maar had de vinger gelegd op een wezenlijke behoefte van de homoseksuele gemeenschap.

V. Naar een vormend en sensibiliserend filmgebruik

Waar het Etisch Reveil-festival in 1984 al op veranderende attitudes rond film en screenings leek te wijzen, leek er zich vanaf de tweede helft van het decennium een evolutie te voltrekken van militant naar vormend filmgebruik. De wens naar realistische verbeeldingen van een homoseksueel liefdesleven werd verder aangewakkerd door ontwikkelingen binnen en buiten de beweging. Het waren donkere tijden voor de homo-emancipatie. Door de economische crisis kwam er een aanzienlijke verrechtiging van het politiek klimaat. In Vlaanderen trok de rechts-conservatieve politieke partij Vlaams Blok de homo- en transfoebe kaart¹⁰⁶. Daarbovenop zette de aidsepidemie een domper op het optimisme over de emancipatorische verwezenlijkingen van het voorbije decennium¹⁰⁷. Het verenigingsleven kreeg enkele zware klappen te verwerken. In 1985 stond de FWH door allerlei strubbelingen op de rand van een finale ontbinding¹⁰⁸. De beweging bevond zich in een wankelende positie, maar was niet volledig ten val gebracht. Een herziening van de beleidsstrategieën drong zich echter op. Militantisme transformeerde zich tot een minder radicale en meer resultaatgerichte werking. Verenigingen gingen steeds meer politiek lobbywerk verrichten om

103. Programmaboekje, 1984. (AMSAB-ISG, Fonds Suzan Daniel, Archieven van de Holebifederatie vzw, nr. 1025). Korte evaluaties van de screenings – “weinig volk”, “niet goed” – zijn in potlood aangebracht. **104.** SIAF LAENEN, “Het etisch reveil”, p. 13. **105.** ROGER HALLAS, “AIDS and Gay Cinephilia”, in *Camera Obscura*, nr. 1, 2003, p. 85-127, daar p. 89.

106. PAUL BORGHIS, *Holebipioniers*, p. 145. **107.** Idem, p. 136. **108.** BART HELLINCK, ‘Een droom...’, p. 162-167.

hun eisen gerealiseerd te zien¹⁰⁹. Het gebrek aan een efficiënte centrale coördinatie en de sterke nadruk die de *gay liberation* op identiteit gelegd had, leidden tot diversifiëring van het verenigingslandschap en het ontstaan van nieuwe initiatieven¹¹⁰. Te midden van al deze ontwikkelingen dienen we het in 1986 ontstane Homo- en Lesbienne Pers (HELP) te situeren. Enkele kopstukken die zich uit FWH hadden teruggetrokken, verenigden zich in de redactie van het tijdschrift *Anderzijds*¹¹¹. De groep wou aantonen dat een samenwerkingsverband tussen homo's en lesbiennes geen utopie hoefde te zijn, maar werd desondanks al in 1988 ontbonden. Tijdens haar korte bestaan, kon HELP toch minstens één wapenfeit achter haar naam schrijven: de realisatie van het 'Eerste Homo- en Lesbiennefilmfestival', opnieuw in samenwerking met DAF¹¹².

Het festival was in verschillende opzichten meer dan een parade mooie mannen. "Het was de eerste keer in België dat er een festival plaatsvond waar evenveel mannen- als vrouwenfilms aan bod kwamen", klonk het trots¹¹³. De groep pleitte voor een 'nieuwe strijdbaarheid', waarbij homo-emancipatie niet enkel werd gerealiseerd door op de barricades te gaan staan, maar waarbij met doordachte acties een betere leefwereld voor homo's en lesbiennes werd

gecreëerd¹¹⁴. Van die beleidsfilosofie moest het filmfestival een praktische manifestatie zijn. In de promotie rond het festival gaf men al aan dat "het opzet van dit derde festival enigszins [verschilt] van de vorige manifestaties"¹¹⁵. De interpretatie van het emancipatorische nut van filmvertoningen had sinds het Janettenfilmfestival een wezenlijke verandering ondergaan. "Dat militantisme [...] was belangrijker dan het filmgebeuren zelf", meenden de organisatoren over hun voorgangers. "Voor de homo-groeperingen die achter het project staken betekende de loutere organisatie van een open homofilm-festival het afdwingen van publieke aandacht voor het homoseksuele bestaan"¹¹⁶. De organisatoren streefden nu echter naar een filmbeleid dat meer aansloot bij de werkelijke bekommernissen van hun doelpubliek. "Meer dan met de beweging (laat staan 'militante' beweging), blijken de meeste homo's met zichzelf begaan te zijn, zoeken ieder op zich naar een inzicht in en bevestiging van hun identiteit"¹¹⁷. De klemtoon op individuele emancipatie werd prioritair. Een belangrijke motivatie van de organisatoren was "het feit dat jonge homo's vaak over geen ander referentiekader beschikken dan film en literatuur, om zichzelf wat terug te vinden"¹¹⁸. Waar men bij het 'Etisch Reveil' nog vooral een alternatief voor commerciële – en dus eerder nefaste

109. Deze evolutie bestreek uiteraard een langere periode. FWH slaagde er pas in de jaren 1990 in om grip te krijgen op de 'balkanisering' van de beweging en in politieke onderhandelingen naar voren kon treden als hét koepelorgaan dat de belangen van meerdere groepen kon representeren. PAUL BORGHS, *Holebipioniers*, p. 175; 209-211. Zie ook: BART ECKHOUT en DAVID PATERNOTTE, "The Paradox of Belgium", p. 1072-1074. **110.** Idem, p. 178. **111.** Over het ontstaan van HELP, zie: BART HELLINCK, 'Een droom...', p. 171. **112.** Het "Eerste Homo- en Lesbiennefilmfestival" liep van 4 tot 13 december 1986; in totaal vonden er 59 screenings van 17 verschillende films plaats. De vertoningen gingen door in Antwerpen, Gent, Mechelen, Hasselt en Kortrijk, soms in samenwerking met een aantal lokale groepen. **113.** ANDRÉ OYEN, "Eerste Homo- en Lesbiennefilmfestival", in *Anderzijds*, nr. 1, 1987, p. 7. **114.** BOB CARLIER, "Kultuur als schuilkamer of als speerpunt in de strijd?", in *Anderzijds*, nr. 2, 1987, p. 8. **115.** MARCEL MEEUS, "De Spiegel", in *Andere Sinema*, nr. 76, 1986, p. 4. **116.** Idem, p. 4. **117.** Idem, p. 5.

118. JUDITH FRANCO, "Bedreigende passie in de film", in *Anderzijds*, nr. 7, 1988, p. 9.



HET EERSTE
HOMO- EN
LESBIENNE
FILMFESTIVAL



de
Andere Film

HUIDEVETTERSKAAL 40
GENT

4 - 11 DECEMBER

Donderdag 4/12

20.00: The Servant

22.30: La femme de l'hôtel

Vrijdag 5/12

20.00: Anna und Edith

22.30: The Terence Davies Trilogy

Maandag 8/12

20.00: Anne Trister

22.30: Er Moretto

Dinsdag 9/12

20.00: Before Stonewall

22.30: Weggehen um anzukomen

Woensdag 10/12

20.00: Moments

22.30: Naughty Boys

Donderdag 11/12

20.00: Afskedet

22.30: The Angelic Conversation

W.V.A., Ministerie v/d Vlaamse Gemeenschap
MET STEUN VAN NETWERK ZELF-
HULP VLAANDEREN



**D E
andere
FILM**

Affiche 'Het eerste homo- en lesbienniefilmfestival' met details van de Gentse programatie, 1986. (Bron: Gent, AMSAB-ISC, Beeld en Geluid, AF. 007501).

geachte – verbeeldingen van homoseksualiteit wou bieden, zette men nu vooral in op films die de toeschouwers scripts konden aanreiken voor de ontwikkeling van hun eigen seksuele en relationele leven.

Deze attitudes vertaalden zich ook in het programma-aanbod. Onder invloed van de maatschappelijke verrechtsing was de commerciële output van films over homoseksualiteit drastisch verminderd¹¹⁹. De wens naar een meer positieve en herkenbare verbeelding van homoseksuele levens was nog toegenomen door de aids crisis, die de maatschappelijke beeldvorming rond homoseksualiteit had bezoedeld. Als reactie daarop kwam er rond het midden van het decennium een bescheiden opmars van onafhankelijke filmproducties, die onder de noemer *Gay New Wave* werden gegroepeerd¹²⁰. Deze films hadden een eerder ongecompliceerd narratief en waren vaak romantisch of melodramatisch van inslag. Zo werd *Desert Hearts* (Deitch, 1985), dat door filmcritici vaak wordt aangehaald als schoolvoorbeeld van het genre, in de begeleidende programmabrochure aangekondigd als “een sterk en gevoelig liefdesverhaal tussen twee vrouwen”¹²¹. Ook in de aankondiging van *Westler* (Speck, 1985), “een love-story tussen twee Berlijners”, lag de klemtoon op elementen van romantiek in een homoseksuele verhouding. Verbeeldingen van homo-erotiek

hadden plaatsgemaakt voor illustraties van homoseksuele relaties. De films stripten homoseksualiteit van haar subversieve elementen en volgden grotendeels de conventies van een heteroseksueel liefdesverhaal¹²². Een aantal ‘klassiekers’ zoals *Un chant d’amour* stonden ook op het programma. Dit keer echter niet om als voorbeeld van homo- of lesbiennecultuur te dienen, maar om retrospectief gescreend te worden en de toeschouwer een “kultuurhistoriek” over de evolutie in filmische representatie van de homoseksuele gemeenschap te bezorgen¹²³.

De transitie van militant naar vormend filmgebruik zou zich in de aanloop naar de jaren 1990 nog verder zetten. De penibele maatschappelijke positie waarin homoseksuelen zich bevonden, in het bijzonder door de aids crisis, gaf aanleiding tot het ontstaan van nieuwe voorlichtingsinitiatieven¹²⁴. Deze zagen in filmvertoningen een ideale bondgenoot. Het waren relatief eenvoudig te organiseren activiteiten, en bovendien kon er gebruik worden gemaakt van een reeks nieuwe maatregelen die het houden van film- en videovertoningen aanzienlijk zouden faciliteren. In 1986 werd een nieuwe subsidieregeling ingevoerd, het zogenaamde ‘vijfde decreet’, die het mogelijk maakte om filmvertoningen als educatieve activiteiten te laten financieren¹²⁵. Uit de bijgevoegde activiteitenverslagen blijkt dat er sterk werd ingezet

119. HARRY BENSHOFF en SEAN GRIFFIN, *Queer Images*, p. 179. 120. HARRY BENSHOFF en SEAN GRIFFIN, “Sexualities on film since the sexual revolution”, p. 338. 121. Brochure ‘Het eerste homo- en lesbiennefilmfestival’, 26 november 1986 (niet-geïnterviewd, *Fonds Suzan Daniel*, PR_B, doos 2). 122. Over het *straightwashen* van homoseksualiteit rezen hier en daar wel kritische stemmen. Zie: HARRY BENSHOFF en SEAN GRIFFIN, *Queer Images*, p. 194-196. 123. P.V.B., “Festivalprogramma”, in *Andere Sinema*, nr. 76, 1986, p. 22; ANDRÉ OYEN, “Groots werk van Vito Russo”, p. 4. 124. BART HELLINCK, ‘Een droom...’, p. 173-175. 125. Over dit decreet, zie: BART HELLINCK, *Inventarissen van de archieven van de Holebifederatie vzw*, Gent, 2004, p. 34.

op de vormende kwaliteiten van film, en hoe film kon bijdragen tot bewustmaking en introspectie. De vertoningen werden steevast vergezeld van een debat, dikwijls over onderwerpen zoals *coming out* en relationele problematiek. Jongeren bleken hier niet zelden als doelgroep geïdentificeerd te worden, en films als *Framed Youth* (Lesbian and Gay Youth Video Project, 1982) en *Consenting Adult* (Gates, 1985) voorzagen voorlichtingsessies van een passende illustratie¹²⁶. Ook de aidsproblematiek stond regelmatig ter discussie. Zo hield de pas ontstane *Werkgroep Biseksualiteit Vlaanderen* een “voordracht en discussie” rond de documentaire *Suzi's Story* (Lovegrove, 1987). Met deze film over een aidspatiënte wilde de groep het maatschappelijke bewustzijn rond biseksualiteit verhogen¹²⁷. De FWH had inmiddels een videotheek ingericht, waar zowel de centra als particulieren materiaal voor videovoorstellingen konden ontlenuwen¹²⁸. Het aanbod in deze videotheek leek de populariteit van sensibiliseringsfilms en -video's te reflecteren: van de 91 beschikbare films waren iets meer dan een derde reportages of voorlichtingsfilms, waarvan er negentien specifiek over aids handelden¹²⁹.

Niet alle vertoningen in deze periode kaderden in een voorlichtingsstreven. Tijdens speciale filmweken leken een aantal verenigingen nog steeds de ambitie te koesteren om hun publiek van een soort cinefiele opvoeding te voorzien. De activiteitenverslagen lijken er echter op te wijzen dat avantgardistische films op beduidend minder appreciatie konden rekenen. Studentengroep Roze Drempeel (vroeger: LSWH) beklagde zich over de lauwe ontvangst van het vormelijk atypische *Je, tu, il, elle* (Akerman, 1974), dat schijnbaar niet strookte met “de verwachtingen/genot van een doorsnee niet-cinefiele publiek”¹³⁰. Aan de andere kant bleek het beruchte *La cage aux folles* dan weer niet unaniem geheld te zijn¹³¹. Het bestek van dit artikel belet mij om hier dieper op in te gaan, maar het is een interessante waarneming dat de filmopinie van de toeschouwers meermaals botsten met die van de organisatoren.

Films als *Desert Hearts* en *Consenting Adult* waren weliswaar niet de meest cinematografisch vernuftige films, maar ze konden door hun conventionele en ongecompliceerde

126. Verslag van videovertoning *Framed Youth* door De Roze Drempeel, 10 december 1986 (AMSAB-ISG, *Fonds Suzan Daniel*, Archieven van de Holebifederatie vzw, nr. 476). **127.** Verslag van discussie-avond rond ‘biseksualiteit en aids’ met aansluitend film door Werkgroep Biseksualiteit Vlaanderen, 22 april 1989 (AMSAB-ISG, *Fonds Suzan Daniel*, Archieven van de Holebifederatie vzw, nr. 479). **128.** De catalogus werd regelmatig uitgebreid met opnames van TV-uitzendingen. Het aanbod van de videotheek werd dus ook beïnvloed door wat er op Vlaamse en Nederlandse televisiezenders werd uitgezonden. Bart Eeckhout en David Paternotte belichten onder meer de invloed van de relatieve openheid van het Vlaamse medialandschap voor positieve verbeeldingen van homoseksualiteit: BART EECKHOUT en DAVID PATERNOTTE, “The Paradox of Belgium”, p. 1076. **129.** Lijst en publicatie met een overzicht van het bezit van de videotheek, 1990 (AMSAB-ISG, *Fonds Suzan Daniel*, Archieven van de Holebifederatie vzw, nr. 593). **130.** Verslag van filmvertoning en bespreking *Je, tu, il, elle* door De Roze Drempeel, 21 november 1989 (AMSAB-ISG, *Fonds Suzan Daniel*, Archieven van de Holebifederatie vzw, nr. 479). **131.** Verslag van videovertoning en bespreking *La cage aux folles* door Homocentrum Brugge, 23 augustus 1986 (AMSAB-ISG, *Fonds Suzan Daniel*, Archieven van de Holebifederatie vzw, nr. 476).

HOMO- EN LESBIENNECENTRUM
DE ROZE DREMPEL
STELT VOOR:



FILM:

CONSENTING ADULT

Donderdag 22 okt. 20u30

Mgr. Sencie-instituut

Ravenstraat 46

(achterkant bibliotheek)

INKOM: 50 Fr.

Vrij van zegel Art. 198-7
V.U. S. Desmet Heulsestr. 180, 8620 Bissegem

Affiche voor de vertoning van Consenting Adult, Roze Drempeel vzw, Leuven, 1987. (Bron: Gent, AMSAB-ISC, Beeld en Geluid, AF. 008921).

verbeeldingen van homoseksuele levens wel rekenen op de groeiende sympathie van zowel homoseksuele als heteroseksuele toeschouwers¹³². Het bescheiden succes van deze films had niet enkel de fundamenteën gelegd voor een commerciële doorbraak van de meer vooruitstrevende *new queer cinema*. De films droegen er ook toe bij dat een steeds groter wordend kijkerspubliek empathie kreeg met holebi's en hun benarde sociale positie. Met die verhoogde sensibiliseringsgraad zouden lesbiennes en homo's overal in de Westerse wereld vanaf de jaren 1990 hun maatschappelijke positie drastisch zien verbeteren¹³³.

VI. Conclusie : van militant naar educatief filmgebruik, van heteroconfrontatie naar homo-identificatie

Hoewel zeker niet achter elke filmavond een militant engagement moet worden gezocht, zijn er toch voldoende aanwijzingen dat screenings en festivals niet zomaar moeten worden afgedaan als activiteiten die enkel ten dienste gestaan hebben van het ontspanningsluik van de holebibeweging. Filmfestivals werden sinds de jaren 1970 door Amerikaanse en Europese holebigroepen steeds vaker aangegrepen als instrument in de emancipatiestrijd. In de loop van de volgende decennia evolueerden deze groepen echter in hun visies en beleidsstrategieën, en ook de attitudes rond film en programmatievoorkeuren ondergingen enkele veranderingen. Voor de Vlaamse casus kunnen we wijzen op een aantal evoluties in filmpraktijken en -voorkeuren. Op het eerste

homofilmfestival in 1978 kreeg voornamelijk de confrontatie van de heteroseksueel prioriteit. Dit streven bereikte een hoogtepunt met het Janettenfilmfestival, waar de radicale en anti-patriarchale Rooie Vlinder film inzette als visualisatie van een 'strijdcultuur' en de hiermee verbonden 'janettenidentiteit'. Onder invloed van een reeks interne en externe factoren transformeerde de confrontatiepolitiek van de beweging in de loop van de jaren 1980 steeds meer naar een sensibiliseringspolitiek. Deze evoluties in het beleidsdiscours leken ook een invloed te hebben op de filmpraktijken van de holebibeweging. Zo kwam de individuele en persoonlijke ontwikkeling van homoseksuelen steeds meer voorop te staan. Het idee van een 'janettencultuur' werd verlaten, en de zoektocht naar een andere invulling van homo-identiteit en -cultuur werd aangevat. Waar de Rooie Vlinder het tonen van homo-erotica nog als een bevrijdende praktijk zag, moest de focus op erotiek plaatsmaken voor een gerichtheid op verbeeldingen van persoonlijke en relationele ontwikkelingen. Met die groeiende nood aan identificatie moesten *underground*-films aan belangstelling inboeten, ten voordele van films die een minder experimenteel, maar wel herkenbaarder verhaal brachten. Ten slotte kaderden filmscreenings steeds minder in een militant en steeds meer in een educatief project. Filmvertoningen waren nu minder een expliciete oproep tot activisme, maar stonden steeds meer ten dienste van het aanreiken van een interpretatiekader van de eigen homoseksuele ervaringen. Kenmerkend voor deze fase is dat de screenings de toeschouwers een 'cultuurhistoriek' van de holebigemeenschap

132. HARRY BENSHOFF en SEAN GRIFFIN, *Queer Images*, p. 196. 133. BART HELLINCK, "Over integratie en confrontatie", p. 129. Zie ook: BART ECKHOUT en DAVID PATERNOTTE, "The Paradox of Belgium", p. 1073-1076.

dienden aan te reiken, en een filmisch referentiekader boden voor het vinden van scripts en een eigen homo-identiteit. Tegelijkertijd werd film een vaste waarde bij voorlichtingsinitiatieven en onthaalactiviteiten. De films van Lionel Soukaz, die zich afspeelden in een homoseksueel totaaluniversum, hadden plaatsgemaakt voor producties waarin homoseksualiteit nog nooit zo heteroseksueel was voorgesteld geweest. Het contrast met 1978, toen de Rooie Vlinder nog huiverde van verklarende en sensibiliserende films, is treffend.

Wanneer we deze bevindingen leggen naast het bestaande onderzoek naar – hoofdzakelijk Angelsaksische – filmscreenings, blijkt duidelijk dat de verspreiding van ideeën over *pride* en de tegemoetkoming aan de wens naar meer zichtbaarheid niet de enige motieven waren om een filmfestival in te richten. Minstens even belangrijk bleek het aanzetten tot introspectie bij de homoseksuele toeschouwer zélf door het aanbieden van een cultureel referentiekader. Dit lijkt erop te wijzen dat de beweging er naast een lobbywerking ook een ‘cultuurwerking’ op nahield. Terwijl er een steeds concreter politiek eisenpakket voorop-

gesteld werd, werkten verschillende groepen ook mee aan de totstandkoming van publieke ruimtes waarin homoseksualiteit ‘zichtbaar gemaakt werd’. Filmfestivals inrichten, en zo een podium geven aan homoseksuele cultuurproducten, is hiervan een mooi voorbeeld. Verder onderzoek naar deze ‘cultuurwerking’ van de Vlaamse holebibeweging, met zowel oog voor praktijk als receptie, dringt zich op. Er zijn duidelijke aanwijzingen dat er inspanningen waren om opvattingen en beeldvorming rond homo-identiteit te kleuren en bij te sturen, zowel bij de eigen achterban als in de bredere samenleving. De bijdrage van film als drager van ideeën over seksualiteit kan daarbij niet worden miskend. Idealiter kan toekomstig gelijkaardig onderzoek, eventueel zelfs met een vergelijkende insteek tussen verschillende landen en regio’s, meer zicht bieden op de ervaringen van de toeschouwers en de receptie van cultuurproducten. Hoe holebi’s met deze filmische representaties aan de slag gegaan zijn bij de organisatie en ontwikkeling van hun eigen homoseksuele leven en identiteit, blijft voorlopig een open vraag. En daarmee is dit verhaal nog niet toe aan zijn eindgeneriek.

Chiara Candaele behaalde in 2016 haar masterdiploma Geschiedenis aan de Universiteit Antwerpen. Ze werkt op dit moment aan de Universiteit Antwerpen aan een doctoraal proefschrift over praktijken van transnationale verplaatsingen van kinderen in het naoorlogse België. Haar onderzoeksprojecten concentreren zich op het naoorlogse tijdvak, met een sterke interesse voor de geschiedenis van raciale en seksuele minderheden.

Lijst met afkortingen

AMSAB-ISG:	Archief en Museum van de Socialistische Arbeidersbeweging – Instituut voor Sociale Geschiedenis
COC:	Cultuur- en Ontspanningscentrum
DAF:	De Andere Film
FHAR:	Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire
FSD:	Fonds Suzan Daniel
FWH:	Federatie Werkgroepen Homoseksualiteit
LSWH:	Leuvense Studentenwerkgroep Homofilie
LGBTQ:	Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, Queer
RV:	Rooie Vlinder