

# Festivalurile de film din perspectiva antropologiei culturale. Studiu de caz: Festivalul Internațional de Film Transilvania

**Ileana Nicoleta SĂLCUDEAN**

Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, Facultatea de Teatru și Televiziune

Babes-Bolyai University, Cluj-Napoca, Faculty of Theater and Television

Personal e-mail: nicoleta.salcudean@gmail.com

*The Film Festivals in The Perspective Of Cultural Anthropology Case Study: Transilvania International Film Festival*

The new morphology of film festivals brings a new light on film festivals and the theory of culture, especially with the new reconfiguration of festivals Europe, the insertion of new technologies and new opportunities to create networks. From the point of view of cultural anthropology, I analyze the new film festival rendering the distinction space/place; mapping/tracking replacing universal/particular; local/global, following contemporary approaches of convergence and network as more efficient in the globalization context. Film festivals shift away from the stereotyped category of nation and auteur as connected to Europe towards the global economy and the city. The case study of Transilvania International Film Festival is bringing forth questions regarding the Western European vs. Eastern European film festival models and how are the Eastern and Central European festivals incorporating the traits of the Western European film festival.

Keywords: creative industries, Hollywood film vs. Film Europe, Transilvania International Film Festival, convergence and network.



## Introducere

Studiile dedicate festivalurilor de film oferă diferite abordări: cea a strategiilor geopolitice<sup>3</sup>, a construcțiilor culturale<sup>4</sup>, a construcțiilor sociale<sup>5</sup>, a identității<sup>6</sup>, legate de economie și consumerism<sup>7</sup>, cu privire la impactul asupra mediului înconjurător<sup>8</sup>, din perspectiva schimbului și rețelelor<sup>9</sup>, sau din prisma noilor tehnologii<sup>10</sup>. Vom introduce abordări diferite ale cinema-ului, prezentând contextul socio-politic, precum și relația binară clasică: filmul de la Hollywood vs. filmul din Europa.

În analizarea festivalurilor de film, propunem o abordare pornind de la noțiunile de *convergență* și *rețea*. *Convergența*, în termenii lui Jenkins, reprezintă „conținutul mai multor canale media, cooperarea

între mai multe industrii media și comportamentul migrațional al publicului media care va merge aproape oriunde în căutarea tipurilor de experiențe de divertisment pe care le dorește”, afișând „relații complexe”: schimbări tehnologice, industriale, culturale, precum și sociale.<sup>11</sup> Considerând festivaluri de film ca „rețele de cinema”/ “cinema network”, examinăm diferiți agenți importanți implicați în festivalul de film (reprezentanți de vânzări, critici de film, creatori de filme etc.).<sup>12</sup>

Relația binară clasică: Hollywood vs. Europa

„Mișcarea Film Europa, deși de scurtă durată, a avut unele efecte semnificative. În primul rând, a făcut cunoscuți mulți producători de filme în afara țării lor, care altfel ar fi rămas în primul rând



figuri naționale. Un rezultat al acestui fapt a fost deschiderea pentru asimilarea emigranților europeni în industria hollywoodiană în anii 1930 și 1940. În plus, circulația filmelor a oferit numeroase influențe care au îmbunătățit stilurile filmului din întreaga lume (*Page of Madness*, a lui Teinosuke Kinagasa [1926] și *La Passion de Jeanne d'Arc* a lui Carl Dreyer [1928] sunt doar două dintre exemplele mai evidente.) În cele din urmă, Film Europa a contribuit cu instituții, care au fost mult mai bine dezvoltate în deceniile următoare. Astăzi, festivalurile internaționale de film, co-producțiile, turnările și echipele multinaționale sunt strategii comune. Toate acestea s-au născut fie din anii 1920, fie au primit atunci cel puțin prima lor utilizare pe scară largă și sistematică.<sup>13</sup>

Hollywood este un mare exportator de film; filmul a fost determinat întotdeauna din punct de vedere economic, deși după 1945 se poate observa că cinematograful european se străduiește să elimine aspectele doctrinei totalitare. Aplicată în politicile industriale, această direcție fascistă bine intenționată a avut și alte implicații în obstrucția culturii naționale a industriei cinematografice (de exemplu cea italiană)<sup>14</sup>. Amiralul Stone, președintele Comisiei de Film, a susținut că nu ar trebui să existe o industrie cinematografică, reacția lui fiind contracarată de britanici<sup>15</sup>.

După al doilea război mondial, căutarea unității în Europa a fost definită în esență pe criterii economice, noțiunile de piețe „naționale” au fost redefinite, însă căutarea unei identități culturale comune devine secundară (Doar în 1992 Tratatul de la Maastricht are referințe la cultura europeană). În anii '50 a existat o viziune idealistă asupra unității spirituale. În acordurile de înființare a Comunității Europene din 1957 nu se spune nimic despre stabilirea unei unități în cultura europeană și despre niciun fel de sprijin pentru cinema sau industria cinematografică; abia în 1963 există o referință la această industrie.<sup>16</sup> Cinematograful a explodat în anii '60, cele nouă țări membre ale acelei perioade au avut o audiență și o capacitate mai mari decât cele din SUA<sup>17</sup>.

Totuși, atunci când analizăm festivalurile de film, concluzionăm că au o adevărată capacitate de auto-conservare. „În anii 1970, ele au răspuns răzvrătirilor tineretului din întreaga lume și au susținut talentul și luptele politice ale tinerilor. În secolul XXI, se încheie acorduri de sponsorizare profesională și se caută parteneriate industriale pentru ca ele să continue să crească și să rămână competitive”.<sup>18</sup>

Anul 1993 a reprezentat un moment de cotitură în ceea ce privește negocierile GATT (General Agreement on Tariffs and Trade), subliniind preocupările legate de cultură, pe de o parte, și de politicile economice și comerciale libere, pe de altă parte. Au avut loc conferințe legate de cinematografia europeană și Hollywood,

organizate de British Film Institute, UCLA, Arhiva filmului și televiziunii (prima dată în 1993, la Londra, găzduită de British Film Institute, următoarea, un an mai târziu la Los Angeles, cu contribuția UCLA Film, Television Archive și Academy of Motion Picture Arts and Sciences.<sup>19</sup>

În UE, în anul 2012 au fost produse aproape 1.300 de filme. În același an, 17 din primele 20 cele mai populare filme au fost produse în Europa de către SUA. În timp ce SUA încă mai domină vânzările de bilete în cinematografele europene, filmele europene câștigă mai mult teritoriu pe piață. În 2009, filmele europene au reprezentat 26% din toate filmele în Europa, iar până în 2012, proporția a crescut la 33,6%. Între timp, ponderea filmelor din SUA a scăzut de la 67,1% la 62,8% din totalul intrărilor. Filmele franceze reprezintă 13,6% din numărul билетelor vândute din cinematografele europene, urmate de Marea Britanie cu 8%, în timp ce Italia ocupă locul al treilea cu 2,9%<sup>20</sup>.

Viitorul Europei va fi, de asemenea, influențat de transformarea digitală. În cadrul industriilor creative, s-au dezvoltat noi modele de afaceri, care integrează noile tehnologii adaptate la estetică, funcționalitate și conținut.

### Festivalurile de film

Festivalurile de film au rădăcini europene (înainte de al doilea război mondial), dar au devenit fenomene globale. Cu toate acestea, au fost în mod inevitabil influențate de Hollywood în disputa cultura înaltă vs. culturală populară; modelul de stat (cinemaul subvenționat) în Europa față de modelul de studio (box-office cinema) din Hollywood; munca sau arta de autor vs. divertismentul care implică stele de cinema; circuitul de festivaluri din Europa vs. premiile Academiei (noaptea Oscarurilor) de la Hollywood<sup>21</sup>. Elsaesser va face diferența între Film Europa și filmul de la Hollywood în ceea ce privește efectele globalizării: „spațiu/ loc; localizare/ determinare spațială”<sup>22</sup>

„Cu toate acestea, acolo unde structuralismul se concentrează pe opozițiile binare și pe relația lor cu structurile sociale, ideo-morfologia se ocupă de valorile sociale care sunt încorporate în elemente stilistice, în general neglijate în arta occidentală, dar care sunt foarte importante în înțelegerea și atribuirea sensului lucrărilor artei non-occidentale.”<sup>23</sup>

Este important să ne întrebăm dacă datorită globalizării sau chiar în ciuda globalizării am putea lua în considerare categoriile: cinemaul și festivalul de film din Europa de Vest vs. cinemaul și festivalul de film din Europa de Est.

Valck trece dincolo de abordările bazate pe semiotică, structuralism sau psihanaliză și se concentrează pe abordarea în rețea care este mai potrivită în era globalizării și promovează teoria rețelei

actorilor (în linia lui Bruno Latour), diminuând de asemenea distincția micro/ macro și local/ global<sup>24</sup> și incluzând diferiți agenți implicați în festivalul de film, care sunt importanți pentru rețea (reprezentanți de vânzări, critici de film, creatori de filme etc)<sup>25</sup>. Această viziune pare a fi similară cu aceea a „convergenței, atât ca proces de sus în jos, corporativ, cât și ca proces de jos în sus, orientat către consumatori”<sup>26</sup>. De asemenea, ea se îndepărtează de categoria prea uzată de *națiune* și *autor*, legată de Europa și se îndreaptă spre *economia globală și oraș/urban*<sup>27</sup>.

Deși 44 de țări din Europa au diferite festivaluri de film, cele mai vechi și cele mai renumite festivaluri europene sunt cele din Veneția și Cannes sau Berlin, considerate festivaluri de clasă A.

Fondată în 1933, Asociația Internațională a Producătorilor de Film (FIAPF) reglementează categoriile pentru festivalurile de film. Potrivit FIAPF, există trei categorii de festivaluri: 1. festivaluri de film de lung metraj specializate și cu competiție; 2. festivaluri de film de lung metraj non-competitive și 3. festivaluri de film scurt și documentar.

Festivalul de Film de la Veneția (cel mai vechi festival din lume, fondat în 1932), parte din Bienala de la Veneția, este o „construcție a unui spectacol mediatic”/ „construction of a media spectacle”, construit pe acreditări care confer privilegii ierarhice și care a creat valoare adăugată noțiunii de festival.<sup>28</sup> De-a lungul timpului, filme foarte importante au avut premiera la Veneția, aceasta fiind o caracteristică specială a acestui festival (interviu cu Chiara Sgarbi, implicată în managementul cinematografului în nordul Italiei).

Jean Monnet, mai degrabă decât Leon Blum, a formulat, după război, așa-numitul acord Blum-Byrnes privind gestionarea concurenței dintre industria franceză și cea americană, constând într-o anumită protecție a industriei europene și a cooperării europene (de exemplu pentru Franța și Italia).<sup>29</sup> Acesta trebuie să fie motivul și platforma pentru lansarea mai multor festivaluri europene de film în 1946: Festivalul de Film Locarno (Elveția), Festivalul Internațional de Film Karlovy Vary (Republica Cehă), Festivalul de Film de la Cannes (numit până în 2002 Festivalul Internațional de Film) sau în 1951: Festivalul Internațional de Film Berlin (Berlinala).

Festivalul de Film de la Cannes (fondat în 1946), oglinda Hollywood-ului în Europa, construit ca un efort american, francez și britanic de a lupta împotriva Festivalului de Film de la Veneția, de dominație fascistă<sup>30</sup>, este festivalul european care reflectă cel mai mult rolul Hollywood-ului în ceea ce privește modelul economic pe care îl promovează, strălucirea și imaginea, încercând în același timp să se opună puterii Hollywood-ului.

Țesut în mare parte din puterea geopolitică a

războiului rece, Festivalul Internațional de Film de la Berlin se îndreaptă de la o focalizare națională pe una bazată pe rețea<sup>31</sup>.

După 1968, a avut loc o schimbare vizibilă în ceea ce privește festivalurile de film, înspre organizare independentă, noi sesiuni alternative și adaptare la nevoile publicului. Un astfel de festival este Festivalul Internațional de Film Rotterdam, care pune accent pe cinema independent și pe secțiunile tematice și, în același timp, combate „strălucirea care domină festivalurile din Cannes, Berlin și Veneția”/ „glamour that dominates the festivals in Cannes, Berlin, and Venice”, reușind să se dezvolte din ce în ce mai mult în „direcția antreprenoriatului cultural profesional”/ „direction of professional cultural entrepreneurship”<sup>32</sup>, fiind „primul festival care promovează coproducția”/ „the first festival to promote coproduction”<sup>33</sup>. După anii '90, festivalurile de film au dovedit că cinema de artă poate fi „viabil din punct de vedere economic”/ „economically viable”<sup>34</sup>.

Festivalurile de film din Europa Centrală și de Est au început să-și manifeste specificul după căderea comunismului și au avut ca inspirație modelele occidentale. Cu toate acestea, este necesară o analiză a trăsăturilor pe care le au în comun cu acestea, dar și a trăsăturilor unice privind morfologia lor (cu păstrarea proporțiilor, desigur). Studiul de caz pe care l-am ales va avea în vedere mai ales prima parte a întrebării, încercând să identifice în ce măsură *convergența* și *crearea de rețele*, noțiunile propuse pentru analiză, sunt vizibile și funcționale într-un festival internațional de film din Europa de Est.

### Festivalul Internațional de Film Transilvania (TIFF)

În România, industriile creative/ culturale nu au fost vizibile în politicile culturale tradiționale bazate pe artă și patrimoniu (România situându-se în această categorie, odată cu strategia pentru cultură din 1998 care a pus accentul pe patrimoniu, dar în detrimentul altor sectoare culturale - aspect care a fost criticat de Consiliul Europei în 1999). Nevoia de autofinanțare a instituțiilor culturale a evidențiat relevanța industriilor creative. Cu toate acestea, Nicholas Garnham<sup>35</sup> consideră că sub terminologia industriilor creative se ascunde exploatarea proprietății private, iar pentru alții este de fapt o umbrelă pentru a delimita politicile de film și de televiziune.

Evoluțiile industriilor creative/ culturale din România au început să fie relevante în ultimele decenii, după cenzura comunistă. În artele spectacolului, mai exact în industria cinematografică, o nouă generație de regizori a devenit importantă în extragerea elementelor cheie din identitatea românească și ilustrarea acestora în filme (reprezentări culturale ale identității



naționale), dar și încurajarea unei platforme locale pentru competiții cinematografice și evenimente, un dialog internațional.

Din 18 festivaluri de film înregistrate în România (4 în Cluj-Napoca), Festivalul Internațional de Film Transilvania (TIFF - fondat în 2002), prezentat de Romanian Film Promotion, este primul și cel mai mare festival internațional de film din România și este membru al Alianței Festivalurilor de Film Central și Est Europene (CENTEAST), susținută de programul Creative Europe - MEDIA. În 2011, TIFF a fost acreditat de FIAPF, care îl plasează printre cele mai importante 40 de festivaluri din lume<sup>36</sup>.

Festivalurile depind atât de strălucire/ „glamour”, cât și de „arta inovatoare”/ “the cutting-edge art”<sup>37</sup>. De-a lungul anilor, Premiul pentru întreaga carieră/ Lifetime Achievement al TIFF a fost prezentat unor personalități importante din cinematografia europeană și mondială, inclusiv Sophia Loren, Nastassja Kinski, Jiří Menzel, Debra Winger, Claude Lelouch, Geraldine Chaplin, Wim Wenders, Marin Karmitz, Jacqueline Bisset, Michael York, Catherine Deneuve, Claudia Cardinale, Annie Girardot, Udo Kier, Vanessa Redgrave, Nicolas Roeg și Franco Nero.

Obiectivul principal al TIFF este promovarea artei cinematografice prin prezentarea unora dintre cele mai inovatoare și spectaculoase filme ale momentului, care prezintă atât originalitatea, cât și libertatea de exprimare, care reflectă forme neobișnuite de limbaj cinematic, sau se concentrează pe tendințele actuale ale culturii tinerilor<sup>38</sup>.

Dacă luăm în considerare principalele trei etape istorice ale festivalurilor de film descrise de Valk, de a fi „reprezentări ale cinematografelelor naționale...”, care operează atât ca protectori ai artei cinematografice, cât și ca facilitatori ai industriei cinematografice..., până la a deveni profesionalizate și instituționalizate<sup>39</sup>, atunci putem afirma în mod sigur că Festivalul Internațional de Film Transilvania a cuprins toate aceste etape în cele 15 ediții ale sale.

După ani de muncă continuă în promovarea cinematografelei românești și facilitarea întâlnirii dintre oaspeții internaționali și producții românești și producătorii lor de filme, în 2015, festivalul a inclus această activitate într-o nouă categorie. Industria TIFF este deschisă pentru talentele din România și Moldova și promovează Transilvania Talent Lab (TTL) – un programul practic, dedicat talentelor emergente, dar și Transilvania Pitch Stop (TPS) - un atelier personalizat pentru filme de ficțiune care presupune și o prezentare publică și întâlniri individuale. Industria TIFF găzduiește o serie de ateliere de creație cu experți în dezvoltare audienței, scenaristică, regizori de film, documentariști și alte personalități. Industria TIFF înseamnă și proiecții restrânse pentru membrii industriei și proiecții speciale ale celor mai noi filme

românești, în prezența regizorilor lor (<http://tiff.ro/en/about-festival>). În 2015, TIFF a găzduit lansarea noii platforme #FEEDback (Film Eastern Europe Dialogue), iar în 2016 a organizat o ediție regională „The Pitch”, în parteneriat cu ShortsTV. Festivalul a dezvoltat, de asemenea, o platformă educațională puternică pentru copii, prin EducaTIFF (premiat cu cel mai bun proiect educațional din România la Gala Premiilor Educației, ediția 2011) și adolescenți, prin Let's Go Digital! Atelierul intensiv oferă adolescenților posibilitatea de a acoperi toate etapele de filmare sub supravegherea profesioniștilor din film și folosind echipamente moderne. TIFF are și ediții în alte orașe din România: Sibiu, București, Tg-Mureș, Miercurea-Ciuc.

Încercând să investighez capacitatea TIFF de a crea rețele, precum și rolul său social, am efectuat 16 interviuri cu diferiți actori implicați în TIFF: manageri, voluntari, participanți în competiție (cu vârste cuprinse între 22 și 46 de ani). Analiza interviurilor a arătat că TIFF oferă o experiență asemănătoare noțiunii de *rețea*, creând comunități de cinefili care pun laolaltă oamenii din industria cinematografică cu alții din diferite domenii. Filmele alese pentru competiție sau pentru alte secțiuni ale festivalului abordează, de asemenea, diferite dileme sociale și reprezintă o valoare adăugată pentru implicarea socială a festivalului. *Rețeaua* este înțeleasă în cadrul festivalului (în special de către participanții în competiție) mai mult ca fiind o platformă, nu neapărat ca o agenție sau o încercare de promovare. Cu toate acestea, alții consideră că TIFF este cel mai important festival de film din România, în special pentru aceste contexte create, care favorizează interacțiunile dintre producători, regizori, agenți implicați în distribuția cinematografică. De asemenea, rețeaua este mai orientată spre Europa. Evenimentele speciale create ale TIFF: Transilvania Talent Lab, Transilvania Pitch Stop, Primul Film și Less is More (care reprezintă colaborarea europeană), TIFFashion (în colaborare cu Universitatea de Artă și Design din Cluj Napoca), precum și sărbătoarea Zilelor Maghiare (Cluj Napoca fiind un oraș multicultural) reprezintă exemple bune de rețea. Se consideră, de asemenea, că TIFF se traduce prin: filme, premii și crearea de rețele. Rețeaua oferă credibilitate TIFF-ului și este eficientă pentru profesionalizarea festivalului. Unele persoane intervievate s-au referit la modul în care orașul se transformă în timpul festivalului, dezvăluind o anumită *convergență* care a devenit specifică acelei perioade de timp.

Există opinii diferite cu privire la rolul social al TIFF. Persoanele din conducere consideră TIFF-ul drept o voce importantă pentru comunitate, implicată în proiecte sociale (*Save the Big Screen Campaign* 2014, campania de strângere de fonduri pentru Depozitul de Filme ca primă misiune, proiectul pentru copiii din Pata Rat 2013 etc.). Cu toate acestea, alții cred că TIFF

nu are un rol social, înțeles ca un rol activist/ cultural, care este considerat a fi mai mult atributul festivalurilor de categoria A sau că rolul social al unui festival de film este supraestimat.

Considerăm că există opinii diferite cu privire la rolul social al unui festival sau chiar cu privire la ce înseamnă și cum definim rețeaua și aceste opinii diferă în funcție de rolul pe care persoana respectivă l-a avut vis-à-vis de festival.

Ca o concluzie a interviurilor, am putea rezuma că, în ceea ce privește cele două noțiuni propuse pentru abordarea festivalului european de film (*convergență și rețea*), acestea sunt destul de aplicabile TIFF-ului, totuși ele pot fi definite și măsurate parțial diferit de cele pe care le regăsim în cazul festivalurilor de film occidentale. Acest lucru are legătură cu înțelegerea vocabularului festivalurilor de film, cu noutatea unei astfel de tradiții în România (comparativ cu alte festivaluri europene), cu specificul TIFF sau cu dorința artiștilor români de a căuta mai întâi validarea lor în afara României (așa cum se arată într-o cercetare anterioară<sup>40</sup>).

### Concluzii generale

Există abordări diferite ale cinemaului, deoarece poate fi văzut ca divertisment, industrie sau propagandă. Contextul social și politic, precum și factorul economic joacă roluri decisive pentru aceste perspective.

Hollywood domină piața europeană („Exportul de filme către Europa este pe locul doi, după tehnologiile aerospațiale și produsele agricole”<sup>41</sup>), însă filmul european este vizibil doar pentru o nișă a publicului american. În cadrul industriilor creative, au fost dezvoltate noi modele de afaceri, care integrează noile tehnologii adaptate la estetică, funcționalitate și conținutul<sup>42</sup>. În ceea ce privește festivalurile europene, există o trecere de la categoria de *națiune și autor* prea uzată, legată de Europa înspre *conomie globală și oraș urban*<sup>43</sup>.

Cu toate acestea, este important să ne întrebăm dacă, din cauza globalizării sau chiar în ciuda globalizării, am putea considera categoriile: cinemaul și festivalul de film din Europa de Vest, în comparație cu cinemaul și festivalul de film din Europa de Est.

Studiul de caz a încercat să investigheze capacitatea Festivalului Internațional de Film Transilvania de a crea o rețea, precum și rolul său social; am efectuat 16 interviuri cu diverși actori implicați în TIFF: manageri, voluntari, participanți la concursuri. Ca o concluzie a interviurilor, am putea rezuma că, în ceea ce privește cele două noțiuni propuse pentru abordarea festivalului european de film (*convergență și rețea*), acestea sunt destul de aplicabile TIFF-ului, totuși ele pot fi definite și măsurate parțial diferit decât în cazul festivalurilor de film occidentale.

Note:

1. Thomas Elseasser, "German Cinema Face to Face with Hollywood: Looking into a Two Way Mirror", *Americanism and Anti-Americanism: The German Encounter with American Culture after 1945*, Alexander Stephan (ed.), New York: Bergahn Books, 2004, pp. 185-188.
2. Marijke de Valk, *From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007, p. 30.
3. Monia Acciari și Roy Menarini, "Geopolitical Strategies in Film Festivals between Activism and Cinephilia", *Cinergie 6/ noiembrie 2014*, p. 6.
4. Diane Burgess, "Why Whistler Will Never Be Sundance and What This Tells Us About the Field of Cultural Production." *Canadian Journal of Film Studies* 23:1, 2014, pp. 90-108.
5. D. Dayan, "The Social Construction of a Film Festival", *Moving Images, Culture and the Mind*, Bondebjerg (ed.), Luton: University of Luton Press, 2000, pp. 43-55.
6. Jérôme Segal, "Table 4: Jewish Film Festivals." *Film Festival Yearbook 2: Film Festivals and Imagined Communities*, Dina Iordanova și Ruby Cheung (eds.), St. Andrews: St. Andrews Film Studies, 2010, pp. 271-272.
7. Stéphanie Torche, "Les logiques économiques et culturelles dans les festivals de films: Analyse et représentation." Dissertation. Fribourg: Université de Fribourg, Faculté des Sciences économiques et sociales, decembrie 2008.
8. Alex Fischer, *Sustainable Projections: Concepts in Film Festival Management*, St. Andrews, Scotland: St. Andrews Film Studies, 2013.
9. Marijke de Valk, *From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.
10. Nick Roddick, "Coming to a Server near You: The Film Festival in the Age of Digital Reproduction (2005-2012)", în *The Film Festival Reader*, Dina Iordanova (ed.), St. Andrews: St. Andrews Film Studies, 2013.
11. "The content of multiple media channels, the cooperation between multiple media industries and the migratory behavior of media audiences who will go almost anywhere in search of the kinds of entertainment experiences they want"... "complex relationships" (Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York and London: New York University Press, 2006, p. 2).
12. Marijke de Valk, *From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007, p. 15, p. 34.
13. "The Film Europe movement, though short-lived, had some significant effects. For one thing, it made many filmmakers known outside their own countries who might otherwise have remained primarily national figures. One result of this was probably to pave the way for the assimilation of European émigrés into the Hollywood industry during



the 1930s and 1940s. In addition, the circulation of films provided many influences that enhanced styles of film-making throughout the world. (Teinosuke Kinagusa's *Page of Madness* [1926] and Carl Dreyer's *La Passion de Jeanne d'Arc* [1928] are only two of the more obvious examples.) Ultimately Film Europe contributed institutions which have been far more thoroughly developed in the subsequent decades. Today international film festivals, co-productions, and multinational casts and crews are common strategies. All of them either originated during the 1920s or at least received their first widespread and systematic use then" (L. Deborah Smith-Shank (ed.), *Semiotics and Visual Culture: Sights, Signs, and Significance*, , Reston, VA: National Art Education Association, 2004, p. 78).

14. Francezii care luptau pentru atributul național sub conducerea lui de Gaule, sub André Malraux în calitate de ministru al culturii, promovau civilizația europeană, un concept diferit față de cultura rasistă și fascistă; aripa stângă a fost, de asemenea, eurocentrică (Nowell-Smith, S. Ricci (eds.), *Hollywood and Europe: Economics, Culture, National Identity 1945-95*, London: BFI, 1998, p. 28).

15. Nowell-Smith, S. Ricci (eds.), *Hollywood and Europe: Economics, Culture, National Identity 1945-95*, London: BFI, 1998, pp. 5-6.

16. Nowell-Smith, S. Ricci (eds.), *Hollywood and Europe: Economics, Culture, National Identity 1945-95*, London: BFI, 1998, p. 20.

17. Nowell-Smith, S. Ricci (eds.), *Hollywood and Europe: Economics, Culture, National Identity 1945-95*, London: BFI, 1998, p. 28.

18. "In the 1970s, they responded to youthful rebellions worldwide and supported young film talent and political struggles. In the 21<sup>st</sup> century, they close professional sponsorship deals and seek industrial partnerships in order to continue to grow and to remain competitive" (Marijke de Valk, *From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007, p. 207).

19. Nowell-Smith, S. Ricci (eds.), *Hollywood and Europe: Economics, Culture, National Identity 1945-95*, London: BFI, 1998, pp. viii-ix.

20. *Creating Growth. Measuring Cultural and Creative Markets in the EU*, EY, Decembrie 2014, p. 65.

21. Marijke de Valk, *From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007, p. 15, pp. 14-15.

22. "Space/ place, mobility/ ubiquity, mapping/ tracking" (Thomas Elseasser, "German Cinema Face to Face with Hollywood: Looking into a Two Way Mirror", *Americanism and Anti-Americanism: The German Encounter with American Culture after 1945*, Alexander Stephan (ed.), New York: Bergahn Books, 2004, pp. 185-188.).

23. "However, where structuralism concentrates on binary oppositions and their relationship to social structures, ideomorphology deals with social values that are embedded in stylistic elements generally overlooked in Western art, but

which are very important in understanding and attributing meaning to works on non-Western art" (L. Deborah Smith-Shank (ed.), *Semiotics and Visual Culture: Sights, Signs, and Significance*, Reston, VA: National Art Education Association, 2004, p. 90).

24. Marijke de Valk, *From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007, p. 39.

25. Marijke de Valk, *From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007, p. 34.

26. "Convergence as both a top-down corporate-driven process and a bottom-up consumer-driven process." (Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York and London: New York University Press, 2006, p. 18).

27. Marijke de Valk, *From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007, p. 30.

28. Marijke de Valk, *From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007, p. 159.

29. Nowell-Smith, S. Ricci (eds.), *Hollywood and Europe: Economics, Culture, National Identity 1945-95*, London: BFI, 1998, pp. 7-8.

30. John McGrath, *Cannes Confidential: A Gatecrasher's Guide to the World's Most Famous Film Festival*, UK: AuthorHouse, 2011, p. 1, p. 5.

31. Cindy Hing-Yuk Wong, *Film Festivals: People, Culture, and Power on the Global Screen*, USA: Rutgers University Press, 2011, p. 2.

32. Marijke de Valk, *From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007, pp. 200-201.

33. Cindy Hing-Yuk Wong, *Film Festivals: People, Culture, and Power on the Global Screen*, USA: Rutgers University Press, 2011, p. 12.

34. Marijke de Valk, *From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007, p. 209.

35. N. Garnham, *Capitalism and Communication*, London: Sage, 1990.

36. TIFF este în continuă creștere, devenind un facilitator pentru industria cinematografică, dar dovedind și un management eficient. Ediția din 2016 a înregistrat: 79 000 de bilete vândute; 248 de filme selectate din 64 de țări; 400 de proiecții; 1100 participanți la filme, actori, distribuitori, agenți de vânzări, producători și organizatori de festivaluri; 250 de jurnaliști; 330 de voluntari.

37. Cindy Hing-Yuk Wong, *Film Festivals: People, Culture, and Power on the Global Screen*, USA: Rutgers University Press, 2011, p. 29.

38. <http://tiff.ro/en/about-festival>.

39. "Showcases of national cinemas... to operate both as protectors of the cinematic art and as facilitators of the film industries...to becoming professionalized and

institutionalized” (Marijke de Valk, *From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007, pp. 19-20).

40. Ileana-Nicoleta Sălcudean, *Politicile culturale: între București și Bruxelles*, Cluj-Napoca: Risoprint, 2016.

41. ”US export balances to Europe from movies are second in value only to aerospace technologies and agricultural products” (Nowell-Smith, S. Ricci (eds.), *Hollywood and Europe: Economics, Culture, National Identity 1945-95*, London: BFI, 1998, p. 30).

42. *Creating growth. Measuring Cultural and Creative Markets in the EU*, EY, December 2014, p. 16.

43. Marijke de Valk, *From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007, p. 30.

#### Bibliography:

Adorno, Theodor W. și Rabinbach, Anson G., „Culture Industry”, *New German Critique*, toamna 1975, nr. 6.

Burgess, Diane, “Why Whistler Will Never Be Sundance and What This Tells Us About the Field of Cultural Production” *Canadian Journal of Film Studies* 23:1, 2014.

Cresswell, Tim and Dixon, Deborah (eds.), *Engaging Film. Geographies of Mobility and Identity*, USA: Rowman and Littlefield Publishers, 2002.

Dayan, D., ”The Social Construction of a Film Festival”, *Moving Images, Culture and the Mind*, Bondebjerg (ed.), Luton: University of Luton Press, 2000.

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

Elsaesser, Thomas, „ImpersoNations: National Cinema, Historical Imaginaries and New Cinema Europe”, *Mise au Point, Le cinéma européen et les langues*, 2013/5.

Elsaesser, Thomas, “Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe.” *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam Univ. Press, 2005.

Fischer, Alex, *Sustainable Projections: Concepts in Film Festival Management*. St Andrews: St Andrews Film Studies, 2013.

Garnham, N., *Capitalism and Communication*, London: Sage, 1990.

Gay, Paul du; Hall, Stuart; Janes, Linda; Mackay, Hugh and Negus, Keith, *Doing Cultural Studies: The Case of the Sony Walkman*, The Open University, Londra, California, New Delphi: Sage Publications, 1997.

Gaydos, Steven, *The Variety Guide to Film Festivals*, USA: Berkley Publication, 1998.

Gunther R. Kress, Theo van Leeuwen, *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, London and New York: Psychology Press, 1996.

Halliday, M.A.K., *Language as a Social Semiotic*. London: Edward Arnold, 1978.

Hing-Yuk Wong, Cindy, *Film Festivals: People, Culture, and Power on the Global Screen*, USA: Rutgers University Press, 2011.

Jenkins, Henry, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York and London: New York University Press, 2006.

MacCabe, Colin, *The Eloquence of the Vulgar. Language, Cinema and the Politics of Culture*, London, UK: British Film Institute, 1999.

McGrath, John, *Cannes Confidential: A Gatecrasher’s Guide to the World’s Most Famous Film Festival*, UK: AuthorHouse, 2011.

Nowell-Smith, Ricci, S. (eds.), *Hollywood and Europe: Economics, Culture, National Identity 1945-95*, London: BFI, 1998.

Roderick, Conway Morris, “Venice Film Fest Living Up to Projections”, *International Herald Tribune*, septembrie 2003, 3:7.

Rose, Gillian, *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*, London: Sage Publications, 2012.

Sălcudean, Ileana-Nicoleta, *Politicile culturale: între București și Bruxelles*, [Culturale Policies: Between Bucharest and Brussels], Cluj-Napoca: Risoprint, 2016.

Segal, Jérôme, “Table 4: Jewish Film Festivals.” *Film Festival Yearbook 2: Film Festivals and Imagined Communities*, Dina Iordanova și Ruby Cheung (eds.), St. Andrews: St. Andrews Film Studies, 2010.

Smith-Shank, Deborah L., (ed.), *Semiotics and Visual Culture: Sights, Signs, and Significance*, Reston, VA: National Art Education Association, 2004.

Stokes, Melvyn and Maltby, Richard, (eds.), *Hollywood’s Audiences. Cultural identity and the Movies*, London: British Film Institute, London, 1999.

Torche, Stéphanie, “Les logiques économiques et culturelles dans les festivals de films: Analyse et représentation.” Dissertation. Fribourg: Université de Fribourg, Faculté des Sciences économiques et sociales, decembrie 2008.

Wayne, Mike, *The Politics of Contemporary European Cinema: Histories, Borders and Diasporas*, Bristol and Portland: Intellect Books, 2002.

Wiese, Michael, *Film and Video Financing*, USA: Michael Wiese Productions and Focal Press, 1991.

#### Acknowledgement:

Această cercetare s-a realizat în cadrul Grantului pentru Tineri Cercetători, oferit de Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca - GTC 2016/ 31813.