

New Cinema History in de Lage Landen en verder: een inleiding



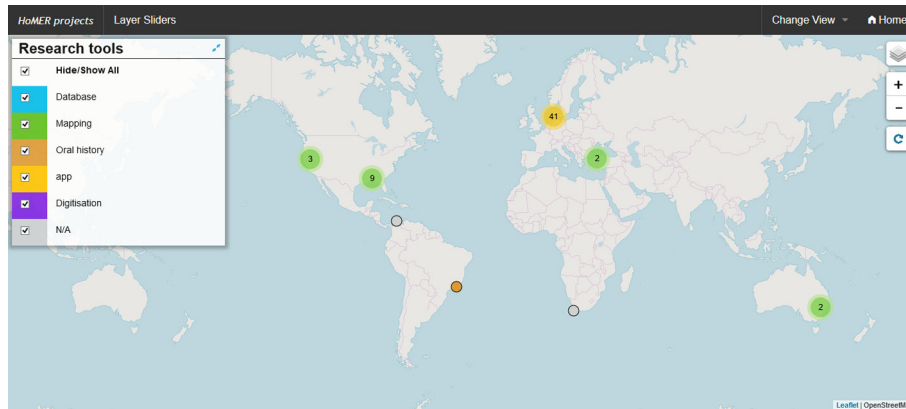
Afbeelding 1. Portier voor een bioscooptheater. Campagne ter promotie van het boek, Nederlandse Uitgeversbond, ontworpen door Piet van der Hem, 1921. Collectie Rijksmuseum Amsterdam (Rijksstudio), <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.605549>.

De eerste aanleiding voor dit themanummer was het aanstaande verschijnen van de *New Cinema History Companion*.¹ De *Companion* zal een breed palet aan onderzoek presenteren dat zich schaarft onder de noemer *New Cinema History*. Dit label verenigt filmhistorici die zich onderscheiden van het meer tekstgecentreerde onderzoek, zoals Richard Maltby twaalf jaar geleden al omschreef in een programmatische bijdrage aan het *Tijdschrift voor mediageschiedenis (TMG)*,

later verder uitgewerkt in de inleiding op de bundel *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*.² Datzelfde TMG-nummer uit 2006 bevatte de neerslag van de conferentie 'Cinema in Context' georganiseerd door de in mei 2017 overleden filmhistoricus Karel Dibbets, waar de eerste resultaten werden gepresenteerd van het door NWO gefinancierde onderzoeksproject 'Cinema, Modern Life and Cultural Identities in the Netherlands, 1895–1940'. Dibbets poneerde in dit nummer voor het eerst zijn verzuilingsthese waarmee hij betoogde dat het ontbreken van verzuilde bioscopen verband hield met de – in vergelijking met het buitenland – gebrekkige integratie van film in Nederland en stond zo aan het begin van een debat over deze kwestie.³ Zijn verscheiden en zijn bijdragen aan de ontwikkeling van de Nederlandse en internationale filmgeschiedschrijving vormden de tweede aanleiding voor dit nummer. We vroegen ons in het bijzonder af wat de positie is van het Nederlandse en Vlaamse filmhistorische onderzoek in de *New Cinema History*. Gaandeweg drong zich ook de vraag op hoe het staat met de zichtbaarheid van dit onderzoek binnen het bredere cultuur- en sociaalhistorische onderzoek in Nederland. Als we afgaan op de enkele jaren geleden verschenen publicatie *De Nieuwe Mens* van Auke van der Woud dan is er sprake van een blinde vlek.⁴ Maar een hoopvoller beeld stijgt op uit het recentelijk verdedigde proefschrift van de Utrechtse cultuurhistoricus Jesper Verhoef, die wel notie genomen blijkt te hebben van het in dit themanummer behandelde onderzoeksterrein.⁵

De vraag naar de positie en zichtbaarheid van het historische filmonderzoek is niet nieuw en beperkt zich niet tot de context van de Lage Landen, ook internationaal is hij de afgelopen decennia herhaaldelijk gesteld. In de eerder aangehaalde TMG-bijdrage uit 2006 stelt Maltby een soortgelijke vraag en pleit ervoor om met het filmhistorisch onderzoek aan te sluiten bij sociologisch geïnspireerde benaderingen waarbij het gedrag en niet het artefact bestudeerd wordt, opdat de geschiedenis van de cinema er ook toe doet buiten de kringen van filmwetenschappers.⁶ Zijn voorstel om weg te bewegen van het esthetisch en op interpretatie van de film gerichte onderzoek naar de studie van de receptie, de sociale ervaring, de distributie en vertoning van film was niet uit de lucht gegrepen, maar verwoordde een trend, die bovendien een langere voorgeschiedenis kende.⁷ Dat blijkt onder meer uit het reeds in 2004 opgerichte HoMER netwerk (History of Moviegoing, Exhibition and Reception) dat wereldwijd inmiddels 215 participanten kent. Het HoMER netwerk is nomadisch: voor de jaarlijkse bijeenkomsten, bedoeld voor de presentatie van onderzoek, het opzetten van samenwerkingsverbanden en gezamenlijke publicaties, wordt aangehaakt aan bestaande organisatiestructuren, zoals bijvoorbeeld NECS of ECREA of door lokale onderzoeksgroepen georganiseerde evenementen. Behalve tientallen publicaties in tijdschriften en boeken waarin de auteurs zich al dan niet expliciet positioneerden binnen *New Cinema History* verschenen tevens enkele bundels die rechtstreeks voortkomen uit het HoMER netwerk.⁸

Wat kunnen we nu zeggen over de positie van het onderzoek uit de Lage Landen in internationaal perspectief en waar kunnen we de bijdragen van dit nummer scharen? Op de HoMER website is een wereldkaart te vinden waarop is aangegeven aan welke projecten de netwerkleden werken of hebben gewerkt.



Afbeelding 2. Screenshot van de HoMER website (juni 2018), <http://homernetwork.org/dhp-projects/homer-projects-2/>.

Deze kaart is uiteraard niet uitputtend en we kunnen op basis hiervan geen sluitende conclusies trekken maar hij kan wel een eerste idee geven van wat er in internationaal opzicht gaande is en welk rol daarin voor de Lage Landen is weggelegd. De wereldkaart overziend, valt direct de Europese concentratie van projecten op en meer in het bijzonder de bijdrage van de Vlamingen. Voor ‘De Verlichte Stad’, een onderzoeksproject naar de bioscoopcultuur in Vlaanderen 1895–2004, werd de zogenaamde *triangulation* aanpak geïntroduceerd waarin kwalitatieve en kwantitatieve methoden worden gecombineerd door de inzet van onderzoekstechnieken uit de etnografie, politieke economie en sociale geografie.⁹ Deze Vlaamse aanpak vertegenwoordigt een breder gedeelte systematisering van het onderzoek naar bioscoopculturen. Want het Verlichte-Stadproject bundelde een drietal benaderingen die nog altijd sterk aanwezig zijn binnen het NCH onderzoek: analyse van filmprogrammering, oral history, en een sociaalgeografische ontleding van het bioscooplandschap. Dit zien we ook terug in de bijdragen aan dit themanummer.

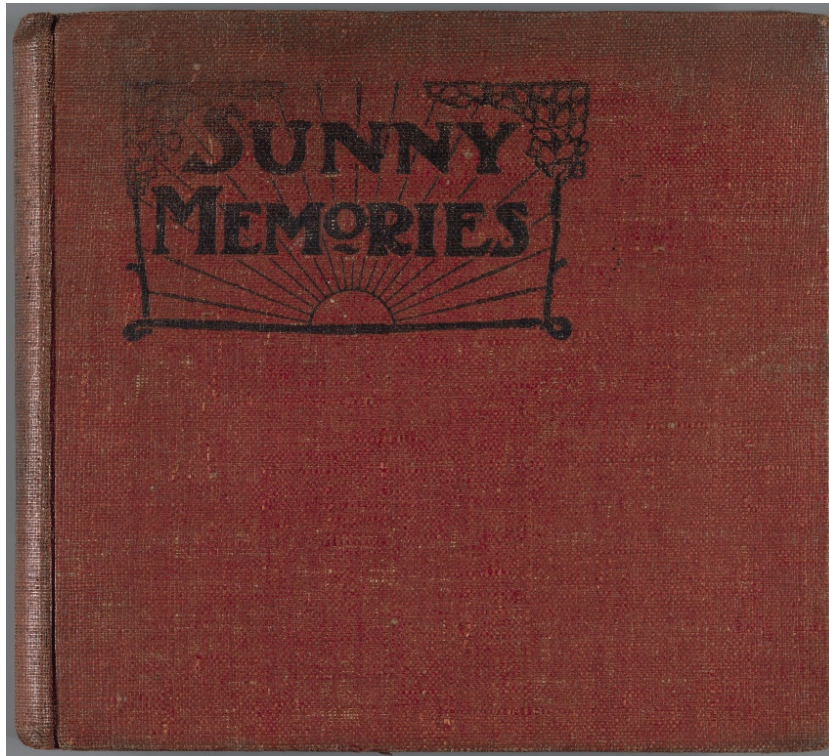
De analyse van filmprogrammeringsdata speelde altijd al een rol in vele case studies en lokale bioscoopgeschiedenissen, maar zeker de laatste vijftien jaar is sprake van een bewustzijn dat een systematische verzameling van deze gegevens nieuwe mogelijkheden biedt om meer te begrijpen van de voorkeuren van filmpublieken. Door dezelfde soort informatie methodisch consequent op dezelfde wijze te verzamelen en op te slaan, kunnen er niet alleen vergelijkingen gemaakt worden maar kan er ook een ‘optelsom’ van case studies gemaakt worden waardoor er zowel een macro- als microniveau zichtbaar wordt. Het opzetten van databases volgens dezelfde principes en het zoeken naar overeenstemming in de gebruikte metadata was daarom vanaf het begin van het HoMER-netwerk onderwerp van vele bijeenkomsten. De Cinema Context database van Karel Dibbets was daarin een belangrijk voorbeeld. Al tijdens de ontwikkeling van het datamodel voor Cinema Context was er uitgebreid overleg met internationale partners, zoals bijvoorbeeld met Joseph Garncarz terwijl hij zijn German Early Cinema Database aan het ontwerpen was. Dibbets’ ideaal van transnationale samenwerking en het faciliteren van vergelijkend onderzoek krijgt recentelijk steeds concreter vorm, zoals in de adoptie van het Cinema Context datamodel in het internationaal vergelijkende European Cinema Audiences project, gefinancierd door de Britse Arts & Humanities Council, en in twee Belgische projecten die

eveneens Cinema Context als vertrekpunt hebben gekozen voor het organiseren van de datasets.¹⁰

Ook het werk van John Sedgwick droeg bij aan standaardisering en vergelijkbaarheid van het filmprogrammeringsonderzoek. In 2000 presenteerde hij een manier om de relatieve populariteit van films te berekenen als er geen box office data beschikbaar zijn, de zogenaamde POPSTAT methode.¹¹ De bijdrage van Pafort-Overduin, Sedwick en Van de Vijver in dit nummer is een poging om met behulp van programmeringsdata een uitspraak te kunnen over verschillen in filmvoorkeuren van het publiek. Dit artikel is overigens een nog altijd relatief zeldzaam voorbeeld van een internationaal vergelijkend perspectief. Want ook de rest van dit themanummer weerspiegelt de dominantie van de (lokale) case study binnen de New Cinema History.

Patronen in filmprogrammering zullen altijd slechts een deel van het verhaal kunnen vertellen. Om inzicht te verkrijgen in de beweegredenen van bioscoopgangers, hun ervaringen en achtergronden, is mondelinge geschiedenis door verschillende onderzoekers ingezet. Een pionier op dit terrein is Annette Kuhn, die met haar studie over het Britse bioscooppubliek in de jaren dertig een inzicht leverde dat één van de hoekstenen zou vormen van de New Cinema History, namelijk dat in de herinneringen van bioscoopgangers individuele films volstrekt ondergeschikt waren aan de sociale en fysieke context van de routine van het bioscoopbezoek.¹² Die bevinding vormde een wezenlijke onderbouwing van het centrale argument van de beoefenaren van New Cinema History dat het bestuderen van de individuele filmtekst ons niet veel wijzer kan maken over de betekenis van bioscoopbezoek: daarvoor moeten we meer te weten komen over de omstandigheden waarbinnen filmconsumptie plaatsvond. Dat oral history een vaste plek heeft veroverd in het arsenaal van de nieuwe cinemahistorici blijkt wel uit het feit dat in het onderzoek van de meeste auteurs in dit themanummer mondelinge geschiedenis op zijn minst een goede bijrol speelt.¹³ En het speelt de hoofdrol in het werk van Daniela Treveri Gennari, die in dit themanummer reflecteert op de resultaten van haar onderzoek naar Italiaanse bioscoopherinneringen en de methodologische inzichten die dat onderzoek opleverde, zoals de inzet van beeldmateriaal voor het activeren van het geheugen. Oral history kan helpen om informatie uit anderssoortige bronnen te valideren, maar kan ook nieuwe kennis opleveren die elders niet meer te vinden is, zoals het scala aan lichamelijke en zintuiglijke ervaringen dat geïnterviewden associeerden met herinneringen aan bioscoopbezoek. Treveri Gennari wijst er op dat, terwijl mondelinge geschiedenisbeoefening wordt gedomineerd door thema's als oorlog en trauma, interviews over bioscoopgeschiedenis vaak wat de auteur noemt 'memories of pleasure' opleveren, plezierige herinneringen. Dit kan volgens de auteur een nieuw licht werpen op de vraag hoe wij ons persoonlijke verleden (re)constueren.

Voor Judith Thissen en André van der Velden draagt de mondelinge geschiedenis nog op een andere manier bij aan het inzicht in de sociale geschiedenis van het bioscoopbezoek. In hun voorstel om met behulp van het begrip 'milieu' te komen tot een typologie 'van houdingen ten aanzien van filmconsumptie en de daarmee samenhangende praktijken' zijn interviews één van de toegangen tot wat we zouden kunnen noemen de houding in de praktijk. In hun onderzoek laten ze 'gewoon Gereformeerden' aan het woord over hun bioscoopbezoek in de



Afbeelding 3. Reisalbum van een Nederlandse familie met bezienswaardigheden in Europa, Egypte en New York. Collectie Rijksmuseum Amsterdam (Rijksstudio), <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.252120>.

periode 1945–1960 en proberen zo de ‘verhalen’ die oprijzen uit de officiële rapporten van kerkelijke instituties en overheidsonderzoeken in te kleuren, aan te vullen en te nuanceren. Tegelijkertijd pleiten de auteurs ook voor aandacht voor de bredere context van het bioscoopbezoek door tevens te onderzoeken welke plaats dit innam in de verdere vrijetijdsbesteding. Ze bepleiten een fundamentele verbreding van het blikveld die verder ziet dan rechtstreeks filmgerelateerde fenomenen die de New Cinema History kan verrijken met een ‘veel omvangrijker, diverser, en daarmee ook robuuster platform voor het ontwikkelen en bediscussiëren van zowel theoretische als methodologische perspectieven.’ Hiermee borduren zij voort op een kritiek die al klonk ten tijde van de lancering van Cinema Context, die er op neer komt dat het instrument misschien wel ‘context’ levert vanuit het perspectief van de tekstgeoriënteerde filmwetenschapper – namelijk de hele culturele infrastructuur zichtbaar maakt van vertoning en distributie waarbinnen individuele filmteksten ‘leefden’ – maar dat voor de cultuurhistoricus die context gezocht moet worden in de sociale en culturele ‘milieus’ die zich in concentrische circels rondom het domein (en misschien ook wel de competentie) van de traditionele filmhistoricus bevinden.¹⁴

Behalve mondelinge geschiedenis en programmeringsonderzoek is de sociaalgeografische aanpak niet meer uit New Cinema History weg te denken. Prominente pleitbezorgers van het eerste uur van een *spatial turn* in de sociale geschiedenis van het film- en bioscoopwezen waren Jeffrey Klenotic, Mark Jancovich en Robert C. Allen.¹⁵ Een recent voorbeeld van door ruimtelijk

denken geïnspireerd onderzoek is de bundel *Cinema Beyond the City*, die zich richt op filmcultuur op het platteland.¹⁶ Voortwerkend in deze traditie biedt Terezia Porubčanská in haar studie van het vooroorlogse bioscooplandschap van het Tsjechische Brno een staalkaart van de mogelijkheden die zo'n geografische insteek kan bieden. Zij analyseert de ruimtelijke spreiding van bioscopen en de circulatiepatronen van films in combinatie met kaartlagen die het tramnetwerk of een sociaaleconomische profilering van de stad weergeven. Daarmee wijst ze op de afwegingen waar de geschiedschrijver mee wordt geconfronteerd bij het visualiseren van dergelijke ruimtelijke patronen door de tijd heen, zich baserend op kwantitatieve datasets: het gebruik van thematische kaarten maakt het mogelijk om meerdere variabelen met elkaar in verband te brengen, maar het weergeven van te veel parameters, zoals bijvoorbeeld overmatige detaillering van de chronologie, kan de leesbaarheid van de kaart in de weg zitten.

Ook Kathleen Lotze heeft oog voor de ruimtelijke dimensie in haar onderzoek naar de opvallend late komst van de multiplex in Antwerpen. Een sociaalgeografische geschiedenis van het verval en de revitalisering van de Antwerpse binnenstad vormt de achtergrond voor een bedrijfshistorische analyse van het stedelijke bioscoopbedrijf, breder gesitueerd in de verspreiding van de innovatie van de multiplex binnen het nationale en internationale bioscoopbedrijf. Met dit bedrijfshistorische gezichtspunt vindt Lotze aansluiting bij een bescheiden maar continu aanwezige lijn van onderzoek met lange wortels in de New Cinema History school.¹⁷ De bijdrage illustreert bovendien een temporele verschuiving die gaande is in het New Cinema History onderzoek. Het sterke accent dat in jaren negentig lag op de vroege (zwijgende) filmgeschiedenis heeft plaatsgemaakt voor een focus op de klassieke periode (1920–1960) en daarna. Wie weet moeten we ons meer aan de zeer recente geschiedenis wagen, die wegens overvloedige aanwezigheid van data (zowel filmgerelateerd, bijvoorbeeld *box office* gegevens, als ook anderssoortige data) een goede oefenplek biedt voor het experimenteren met diverse statistische benaderingen en mogelijkheden opent tot nadere samenwerking met onderzoeksactiviteiten binnen de bedrijfstak zelf, zoals plaatsvond in het Australische Kinomatics project.¹⁸

Alle bijdragen en pleidooien overziend, kunnen we vaststellen dat de eisen gesteld aan New Cinema History onderzoekers niet gering zijn. Zij zouden idealiter thuis zijn in theorieën en methoden uit de filmwetenschappen, de sociale wetenschappen, de geschiedwetenschappen, de economische wetenschappen en geografische wetenschappen; bekend moeten zijn met geografische informatie systemen (GIS); vaardigheden beheersen zoals interviewtechnieken en het aanleggen van een database. Uit de bijdragen blijkt dat de auteurs allemaal onderschrijven dat een meerzijdige aanpak van het filmhistorisch noodzakelijk is – of het nu de vertoning, distributie, receptie of het bioscoopbezoek betreft – maar dat zij ieder hun eigen zwaartepunten kiezen. Tegelijkertijd is elk artikel in dit nummer, ook als het slechts één auteur heeft, gegrond in een groter onderzoeksproject of het product van een bundeling van krachten. Samenwerking is ons inziens een belangrijke voorwaarde wil het toekomstig filmhistorisch onderzoek echt de relatie tussen het filmaanbod en de filmafname kunnen begrijpen. Daarvoor is het niet voldoende als we zelf uit onze filmcocon stappen. We hebben ook een taak ten aanzien van de studenten die we opleiden. De nieuwe generatie studenten is gepokt en gemazeld als het gaat om groepswork en het delen van kennis. Veel van het hier voorgestelde onderzoek kan worden

uitgevoerd in kleine case studies die juist in hun samenhang betekenis krijgen. De tijd lijkt dus rijp voor samenwerkingsprojecten tussen verschillende opleidingen zodat we ook op die manier de toekomst van het vakgebied waarborgen. Tegelijkertijd zullen we ons ook moeten afvragen welke specifieke kennis en vaardigheden de filmwetenschapper inbrengt. En dan komt toch heel stilletjes de film zelf weer naar voren. Niet primair als een esthetisch onderzoeksobject maar als een verhalend canvas dat zich op de een of andere manier verhoudt tot een bepaalde tijd, een bepaalde maatschappelijk en sociale omgeving en een publiek. Ook wat dat betreft zou het goed zijn om de *oral history* naar het heden te trekken. We hoeven niet te wachten tot de bekeken films zijn verdwenen in de mist van de tijd. We kunnen nu vragen aan de kijkers van nu hoe zij zich verhouden tot het aangeboden, welke functie filmconsumptie heeft in hun leven en hoe zich dit verhoudt tot andere vormen van vrijetijdsbesteding. Wordt het niet eens tijd voor een langlopend onderzoek naar het kijkgedrag vanaf de kleutertijd, langs de lijnen van de documentaire serie *Seven Up*?¹⁹ Toegegeven, daar zullen verschillende generaties onderzoekers aan moeten werken, maar zal wel inzicht geven in de (veranderende) functie van het filmkijken en in de wijze waarop herinneringen aan zowel de film als het filmkijken, transformeren. Als we dat nu eens doen in transnationaal vergelijkend perspectief?

Noten

1. Daniel Biltereyst, Richard Maltby en Philippe Meers red., *The Routledge Companion to New Cinema History* (Londen: Taylor & Francis Ltd, te verschijnen 2018).
2. Richard Maltby, "On the Prospect of Writing Cinema History from Below," *Tijdschrift voor mediageschiedenis* 9, nr. 2 (2006): 74–96; Richard Maltby, Daniël Biltereyst en Philippe Meers red., *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies* (Chichester: Wiley-Blackwell, 2011).
3. Onder andere: Judith Thissen en André van der Velden, "Klasse als factor in de Nederlandse filmgeschiedenis. Een eerste verkenning," *Tijdschrift voor mediageschiedenis* 12, nr. 1 (2009): 50–72; Jaap Boter en Clara Pafort-Overduin, "Compartmentalisation and its Influence on Film Distribution and Exhibition in the Netherlands, 1934–1936," in *Digital Tools in Media Studies. Analysis and Research. An Overview*, red. M. Ross, M. Grauer en B. Freisleben, *Media Upheavals*, vol. 27 (Bielefeld: Transcript, 2009), 55–68; André van der Velden en Judith Thissen, "Spectacles of Conspicuous Consumption: Picture Palaces, War Profiteers and the Social Dynamics of Moviegoing in the Netherlands, 1914–1922," *Film History* 22 (2010): 453–462; Clara Pafort-Overduin, John Sedgwick en Jaap Boter, "Explanations for the Restrained Development of the Dutch Cinema Market in the 1930s," *Enterprise & Society*, 13, nr. 3 (2012): 634–671. Thunnis van Oort, "Industrial Organization of Film Exhibitors in the Low Countries: Comparing the Netherlands and Belgium, 1945–1960," *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 2016 (online), 13, <http://dx.doi.org/10.1080/01439685.2016.1157294>; Julia Noordegraaf, Jolanda Visser, Jaap Boter, Daniël Biltereyst, Philippe Meers, Ivan Kisjes, "(Not) Going to the Movies: a Geospatial Analysis of Cinema Markets in The Netherlands and Flanders (1950–1975)," in *Digital Humanities 2017: Conference Abstracts*, red. R. Lewis, C. Raynor, D. Forest, M. Sinatra, S. Sinclair (Montreal: McGill University, 2017), 545–547. Dibbets thematiseerde al eerder het opvallende verschil tussen Nederlandse en Belgische filmcultuur in Guido Convents and Karel Dibbets, "Verschiedene Welten: Kinokultur in Brüssel und Amsterdam," *Die alte Stadt* 28, nr. 3 (2001): 240–246.
4. Auke van der Woud, *De nieuwe mens. De culturele revolutie in Nederland rond 1900* (Amsterdam: Prometheus – Bert Bakker, 2015). Zie ook de recensie van Thunnis van Oort verderop in dit nummer.
5. Jesper Verhoef, *Opzien tegen modernisering. Denkbeelden over Amerika en Nederlandse identiteit in het publieke debat over media, 1919–1989* (Delft: Eburon, 2017). Zie ook de recensie van Huub Wijfjes verderop in dit nummer.
6. Maltby, "On the Prospect," 85. Zie ook Richard Maltby, "How Can Cinema History Matter More?," *Screening the Past* 22 (2007), <http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/22/board-richard-maltby.html>.
7. De New Cinema History is voortgekomen uit de zogenaamde New Film History die al in de jaren tachtig opkwam, met als boegbeeld het boek van Robert C. Allen en Douglas Gomery, *Film History. Theory and Practice*

- (New York: Knopf, 1985). Zie ook: Robert C. Allen, "From Exhibition to Reception: Reflections on the Audience in Film History," *Screen* 31, nr. 4 (1990): 347–356.
8. Maltby, Biltereyst en Meers, *Explorations in New Cinema History*; Richard Maltby, Melvyn Stokes en Robert C. Allen red., *Going to the Movies: Hollywood and the Social Experience of Cinema* (Exeter: University of Exeter Press, 2007). Daniël Biltereyst, Richard Maltby en Philippe Meers red., *Cinema, Audiences and Modernity: New Perspectives on European Cinema History* (New York: Routledge, 2012).
9. Daniël Biltereyst, Kathleen Lotze, Philippe Meers, "Triangulation in Historical Audience Research: Reflections and Experiences from a Multimethodological Research Project on Cinema Audiences in Flanders," *Participations: Journal of Audience and Reception Studies* 9, nr. 2 (2012): 690–715. Vanuit De Verlichte Stad ontstond het netwerk Cinema City Cultures waarbinnen de triangulation methode wordt gerepliceerd om onderzoek naar bioscoopculturen elders op de wereld vorm te geven. Inmiddels zijn er samenwerkingsverbanden met Brazilië, Colombia, Mexico, Spanje, Nederland en de VS. Zie: <http://www.cinemacitycultures.com/projects.html>.
10. Zie Harry van Vliet, Karel Dibbets en Henk Gras, "Culture in Context. Contextualization of Cultural Events," in *Digital Tools in Media Studies: Analysis and Research*, red. M. Ross en M. Grauer (Bielefeld: Transcript, 2009) 27–42. European Cinema Audiences (<https://europeancinemaaudiences.org/>); CINECOS (<https://www.ugent.be/ps/communicatiewetenschappen/cims/en/research/cinema-ecosystem.htm>); Film in Occupied Belgium, 1940–1944: World War II Cinema Culture in Context (<https://www.kuleuven.be/onderzoek/portaal/#/projecten/3H180180>).
11. John Sedgwick, *Popular Filmgoing in 1930s Britain. A Choice of Pleasures* (Exeter: University of Exeter Press, 2000).
12. Annette Kuhn, *An Everyday Magic: Cinema and Cultural Memory* (London: I.B. Tauris, 2002); in de Verenigde Staten uitgebracht onder de titel *Dreaming of Fred and Ginger: Cinema and Cultural Memory* (New York: New York University Press, 2002). Zie voor een evaluatie van Kuhns werk in deze context: Robert C. Allen, "Relocating American Film History," *Cultural Studies* 20, nr. 1 (2016): 48–88, aldaar 58–60, DOI: 10.1080/09502380500492590.
13. Expliciet in de bijdragen van Thissen en Van der Velden en Porubčanská en impliciet in de bijdrage van Lotze, die voortkomt uit een onderzoeksproject met een uitgebreide oral history component, zie bijvoorbeeld Kathleen Lotze, "Citizen Heylen. Opkomst en bloei van het Rex-concern binnen de Antwerpse bioscoopsector (1950–1975)," *Tijdschrift voor mediageschiedenis* 13, nr. 2 (2010): 80–109.
14. Fransje de Jong, Thunnis van Oort, Clara Pafort-Overduin en André van der Velden, "Cinema Context en onderzoek naar sociale netwerken binnen de filmgeschiedschrijving," *Tijdschrift voor mediageschiedenis* 9, nr. 2 (2006): 28–45.
15. Bijvoorbeeld: Jeffrey F. Klenotic, "'Like Nickels in a Slot': Children of the American Working Classes at the Neighborhood Movie House," *The Velvet Light Trap* 48 (Fall 2001): 20–33; Mark Jancovich en Lucy Faire, *The Place of the Audience. Cultural Geographies of Film Consumption* (Londen: BFI, 2003); Robert C. Allen, "The Place of Space in Film Historiography," *Tijdschrift voor mediageschiedenis* 9, nr. 2 (2006) 15–27.
16. Judith Thissen en Clemens Zimmermann, red., *Cinema Beyond the City. Small-Town & Rural Film Culture in Europe* (Londen: Palgrave/BFI, 2017). Zie ook Anton Schuurmans recensie in dit nummer.
17. Zie bijvoorbeeld Judith Thissen, "Filmgeschiedenis tussen cultuur en economie," *Tijdschrift voor mediageschiedenis* 13, nr. 2 (2010): 4–12.
18. Deb Verhoeven, "Visualising Data in Digital Cinema Studies: More Than Just Going through the Motions?" *Alphaville: Journal of Film and Screen Media* 11 (Summer 2016): 92–104. Zie ook <https://kinomatics.com/>.
19. In 1964 maakten Paul Almond (regie) en Michael Apted de documentaire *Seven Up!* voor het programma World in Action. Ze interviewden veertien kinderen afkomstig uit uiteenlopende sociale milieus over hun leven, dromen en toekomstverwachtingen. Apted nam de regie over en interviewde de deelnemers elke zeven jaar opnieuw geïnterviewd. Inmiddels zijn er acht aflevering gemaakt met als meeste recente *56 Up!* uit 2012. Producent van de serie is Granada Television.

Biografie

Clara Pafort-Overduin is als docent en onderzoeker verbonden aan het Departement Media- en Cultuurwetenschappen en het Instituut voor Cultuurwetenschappelijk Onderzoek aan de Universiteit van Utrecht. Ze is een van de mede-oprichters van het HoMER netwerk (History of Moviegoing Exhibition and Reception). Haar onderzoek betreft populaire film en ze schreef diverse boeken en artikelen over de populariteit van (Nederlandse) films. Samen met Douglas Gomery schreef ze het handboek *Movie History: A Survey*. (Routledge, 2012).

Thunnis Van Oort is mediahistoricus. Hij maakt deel uit van het interdisciplinaire onderzoeksteam CREATE aan de Universiteit van Amsterdam dat richt op digitale methoden en technieken in de geesteswetenschappen. Daarnaast is hij onderzoeker in het internationale project European Cinema Audiences dat geleid wordt vanuit Oxford Brookes University. Hij was eerder verbonden aan de Universiteit van Utrecht, University College Roosevelt, de Universiteit van Antwerpen en de Open Universiteit. Van Oort publiceerde in diverse internationale bundels en tijdschriften zoals *Film History*, *Historical Journal for Radio, Film and Television* en de *European Review of History* en is (eind)redacteur van het *Tijdschrift voor mediageschiedenis*.