

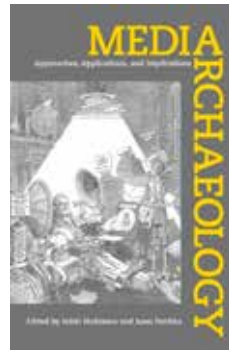
voor films van andere regisseurs. Zo werkt hij als director of photography mee aan de legendarische film *CABIRIA* (1914) van Giovanni Pastrone. Anders dan bij Pathé was hij bij Itala vooral verantwoordelijk voor special effects en camerawerk.

Dankzij de Spaanse regisseur Benito Perojo leverde De Chomón aan het einde van zijn carrière een bijdrage aan de Spaanse cinema, door de droomsequentie in *EL NEGRO QUE TENÍA EL ALMA BLANCA* (1927) voor zijn rekening te nemen.

Sinds de jaren negentig van de twintigste eeuw verschenen veel publicaties over de Europese pionier en vernieuwer van de (animatie) film. De verdienste van dit boek van Joan M. Minguet Batllori, dat eerder in het Catalaans en Spaans werd gepubliceerd, is dat deze inzichten bij elkaar zijn gebracht, en dat dankzij de Engelse vertaling veel meer onderzoekers er kennis van kunnen nemen. Veel van de besproken films zijn op internet te bekijken.

De auteur benadrukt dat De Chomóns *cinema de attraction* niet gekwalificeerd moet worden als voorloper van de narratieve film. Een overtuigend argument voor deze bewering komt echter niet van Minguet Batllori, maar van Leigh Mercer die aannemelijk maakt dat Buñuel en Dali voor *UN CHIEN ANDALOU* zich lieten inspireren door *EL HOTEL ELÉCTRICO* (1905), *LE SCARABÉE D'OR* (1907) en *UNE EXCURSION INCOHÉRENTE* (1909) van Segundo de Chomón. (L. Mercer, 'Fear at the hands of technology: The proto-Surrealism of the films of Segundo de Chomón', *Studies in Hispanic Cinemas* 4: 2, 2007, pp. 79-90, doi: 10.1386/shci.4.2.79/1). Uit deze films blijkt dat zijn toewijding voortkwam uit enthousiasme voor de mogelijkheden van het medium. Regisseurs als De Chomón zouden hebben willen voorkomen dat film alleen narratieve en theatrale kunstvormen zou ondersteunen. De cinema was voor hen primair een visueel en kunstzinnig instrument. Ook daarom is het een gemis dat de schrijver niet stilstaat bij de betekenis van Segundo de Chomón voor de ontwikkeling van de Spaanse cinema.

Klazien de Vries



Erkki Huhtamo & Jussi Parikka (eds)

Media Archaeology. Approaches, Applications, and Implications

Berkeley/Los Angeles (University of California Press) 2011, 356 p.,

€ 41.95/18.95, ISBN 978 0 520 26273 7 (cloth)

ISBN 978 0 520 26274 4 (pbk)

(www.ucpress.edu/book

[php?isbn=9780520262744](http://www.ucpress.edu/book.php?isbn=9780520262744))

De tekening uit 1911 op de voorkant van het boek, getiteld 'We'll all be happy then', laat een oudere man zien temidden van de media van de toekomst. Optimale verbondenheid, maar tegelijkertijd gekoppeld aan een tragisch en eenzaam bestaan. Bij elke introductie van een nieuw medium wordt ons weer een verbetering beloofd, maar terugkijkend op de geschiedenis kunnen we al vermoeden dat deze belofte van ideale communicatie nooit zal worden ingelost. Dat inzicht, samen met het feit dat oude media ooit ook nieuwe media waren, en dat de geschiedenis van media nu eenmaal niet een aaneenschakeling van causale gebeurtenissen is en geen eenduidig verhaal vertelt, maar ook toeval en mislukkingen kent, die net zo veelzeggend kunnen zijn als uitvindingen die wel de geschiedenisboeken halen, vormt de grondslag van media-archeologie.

De samenstellers Erkki Huhtamo en Jussi Parikka vinden het van belang met de opkomende belangstelling voor media-archeologie aandacht te besteden aan de methoden en aanpak van onderzoek. Vandaar deze uitgave, de eerste op dit gebied in de Verenigde Staten. Twee artikelen, van Wendy Hui Kyong Chun en Thomas Elsaesser, zijn al eerder gepubliceerd;

de rest is speciaal geschreven voor dit boek, om zoals de introductie aangeeft vooral vooruit te kijken en zowel doorgewinterde als aankomende onderzoekers hun kijk te laten geven op media-archeologie.

Parikka is Reader in Media Theory and History aan Anglia Ruskin University Cambridge en directeur van CoDE (Cultures of the Digital Economy Research Institute) en schreef onder andere *Insect Media* (2010). Huhtamo, momenteel Professor of Media History and Theory aan de Universiteit van California, publiceert sinds de jaren negentig regelmatig vanuit media-archeologisch perspectief over *peep media*, het scherm, tactiele en mobiele media en arcade videospellen. Zijn studie naar topoi – terugkerende stereotypes in steeds verschillende vormen die betekenis overdragen en onze verbeelding vormgeven, zoals ‘de hand van God die ingrijpt’ of ‘kleine mensen die in machines huizen’ – zet hij in het boek voort door ze te beschouwen als middel van cultuurkritiek. Door deze terugkerende formules te identificeren, door hun oorsprong en hun vorm in verschillende contexten te onderzoeken, kunnen we volgens Huhtamo beter het waarlijk nieuwe en progressieve onderscheiden. Als één van de onderzoekers die media-archeologie op de academische kaart hebben gezet, is Huhtamo de aangewezen persoon om een boek onder deze noemer uit te brengen. Niet in de laatste plaats omdat de andere ‘oprichters’, Siegfried Zielinski en Friedrich Kittler, zich of afzetten tegen categorisering – Zielinski noemt het liever *anarcheologie* of *variantologie* – of zich er, zoals Kittler, gewoonweg niet mee willen associëren.

Daarmee is meteen duidelijk dat media-archeologie zich moeilijk laat vangen. De diversiteit van de verzamelde artikelen in dit boek onderstreept dit alleen maar. In drie onderdelen wordt geprobeerd ze nog enigszins te groeperen. ‘Engines of/in the imaginary’ draait om verbeelding van fantasievolle visies rond communicatie, maar ook om media als reservoir van technieken waarmee mensen en hun cultuur gemanipuleerd kunnen worden. De eerdergenoemde topoi studie van Huhtamo is hieronder geschaard. Hij toont aan hoe in reclames, politieke boodschappen en dergelijke topoi worden ingezet om te appelleren aan vertrouwde elementen uit

onze verbeelding om zo acceptatie makkelijker te maken. Hoe revolutionair een product ook wordt gepresenteerd in een reclame, steeds weer zien we bijvoorbeeld het beeld van ‘door het scherm heen breken’ terugkeren. Eric Kluitenberg gaat vervolgens in op de kritiek op de media-archeologische benadering en haalt Timothy Druckrey aan die waarschuwt dat media-archeologie makkelijk op hetzelfde neer kan komen als media-historisch onderzoek en dat het op die manier zijn meerwaarde verliest. Volgens Kluitenberg moet bij media-archeologie dan ook de kritiek op het vooruitgangdenken en de tijdgeest (*Zeitkritik*) voorop staan.

De artikelen onder de kop ‘(Inter)facing media’ willen over de grenzen van media en apparaten heen kijken en con- en divergenties opsporen. Naast een artikel van Chun over het vluchtige karakter van digitale media en het probleem van archivering, voorziet Claus Pias in zijn bijdrage media-archeologie van nieuwe theoretische input door de term ‘machine’, zoals Gilles Deleuze die definieert, in te zetten. Om communicatie mogelijk te maken moet de computer menselijk worden gemaakt en omgekeerd wordt het noodzakelijk voor de mens om door de machine gevormd te worden.

‘Between analogue and digital’ richt zich ten slotte op ‘rethinking media archaeology in terms of failure and noise at the core of new technologies’ (p. 207). Paul DeMarinis wijst ons erop dat analoog vaak verward wordt met stoffelijk, en dus onterecht tegenover digitaal wordt gezet. Door de telegraaf van Morse, de fonograaf van Edison en de optofoon van Hausmann in hun werking tegen elkaar af te zetten, creëert hij handvatten om het werk van kunstenaars als Yasunao Tone en Jocelyn Robert te analyseren. De specifieke eigenschappen van deze drie systemen en hun onbedoelde bijproducten, zoals ruis en slijtage, zijn een voedingsbodem voor het werk van de genoemde kunstenaars. Jussi Parikka richt zich in zijn bijdrage ook op ruis, meer specifiek op wat de implicaties zijn van de karakterisering hiervan, zoals in de modellen van Claude Shannon en Warren Weaver in het midden van de twintigste eeuw.

Zoals bovenstaande voorbeelden laten zien is er een grote verscheidenheid aan methoden

terug te vinden in de bijdragen: sommigen, zoals DeMarinis, breken de apparaten open en spitten de technologie erachter uit, anderen richten zich eerder op de sociale context of proberen zoals Huhtamo de bestaande patronen te doorzien door ze op te sporen in de vorm van topoi. Het is dus lastig om een eenduidige uitspraak over dit boek te doen. De samenstellers dekken zich slim in door meteen te verklaren niet compleet te willen zijn, en vooral geen discipline te willen afbakenen. Men wil puur de verschillende benaderingen in kaart brengen. Dat geeft de indruk van vrijblijvendheid. Huhtamo en Parikka zijn zich duidelijk bewust van de valkuilen: kaden betekent onvermijdelijk zaken weglaten en een hiërarchie of een 'eerste' aanduiden is nu precies waar media-archeologie zich tegen wil verzetten. Aan de andere kant moet het ook niet zo zijn dat deze aanpak zichzelf in de wielen rijdt. Als je niets benoemt, kun je ook moeilijk analyseren. Door deze artikelen toch samen te brengen, en meteen zelfkritisch te zijn, stellen de editors zich kwetsbaar op en nodigen zij uit tot discussie. Daar kan de lezer moeilijk iets op tegen hebben.

Sarah Lugthart



Jeffrey Ruoff (ed.)

Coming Soon To a Festival Near You:

Programming Film Festivals

St. Andrews (St. Andrews Film Studies) 2012,

274 p., € 24,90,

ISBN 978 1 908437 02 0

(stafs.org/books/coming-soon-to-a-festival-near-you-programming-film-festivals/)

'Film Festivals Studies' is een relatief nieuwe onderzoeksspecialisatie. Het Centre for Film Studies van de University of St. Andrews heeft zich doen gelden als één van de meest actieve deelnemers in dit veld, getuige onder andere het initiatief voor de serie van Film Festival Yearbooks: vanaf 2009 verschijnt er elk jaar een bundel thematisch geordende essays (de eerste twee delen werden besproken in *TMG* jrg. 13, nr. 2, 2010). Dit jaar is als extra impuls de bundel essays met het thema 'de programmering van filmfestivals' gepubliceerd. Opnieuw werd gezocht naar een combinatie van actueel wetenschappelijk onderzoek en getuigenissen van filmcritici, filmprogrammeurs en andere festivalprofessionals, met als doel een vruchtbare wisselwerking te bewerkstelligen tussen theorie en praktijk. Het resultaat is interessant voor mediahistorici, want deze mix van analyse-perspectieven resulteert in waardevolle inspiratie tot afbakening van nader onderzoek. Bijvoorbeeld op het deelgebied van animatiefilmfestivals.

Marcin Gizycki bespreekt in zijn bijdrage de huidige stand van zaken bij animatiefilmfestivals, vanuit het perspectief van zijn werk als artistiek directeur van het Animator International Festival of Animated Films (Poznan, Polen). Zijn pleidooi voor een open en gedurfde festivalprogrammering start met een terugblik. De geschiedenis van animatiefilmfestivals begint in 1960, met de eerste editie van het Annecy International Animated Film Festival dat is voortgekomen uit een programma-onderdeel van het Cannes filmfestival. Ruim vijftig jaar later is Annecy nog steeds een grote grote spelers in dit veld, samen met onder andere het Hiroshima International Animation Festival (Japan), Anima Mundi (Brazilië) en Cinanima (Espinho, Portugal). Gizycki signaleert echter ook de sterke opkomst van nieuwe animatiefilmfestivals op internet, die een eigen circuit aan het vormen zijn. De gevestigde animatiefilmfestivals richten zich vanouds op de presentatie van vertoningen in filmzalen, maar ze raken hierdoor volgens hem steeds meer het contact met de experimentele niet-narratieve films kwijt. Ze verliezen het zicht op een innovatieve sector die de definitie van animatiefilm steeds meer aan het oprek-