

# Het archief als netwerk

## PERSPECTIEVEN OP DE STUDIE VAN ONLINE TELEVISIE-ERFGOED

Als onderzoeker van de Nederlandse televisiegeschiedenis heb ik ontelbare uren doorgebracht in de archieven van de Nederlandse publieke omroeporganisaties. Die archieven waren bepaald niet ingericht op de ontvangst van bezoekers en onderzoekers. Niet zelden bezette ik de stoel van de archivaris die intussen de post verzorgde of elders in het gebouw klussen opknapte. Ik worstelde me door het veelal ongeordende papieren archiefmateriaal dat in elk omroeparchief dat ik bezocht op een andere manier was opgeborgen en ontsloten. De geschiedenis van de Nederlandse televisieomroepen ontdekte ik in fragmenten, analoog aan het gefragmenteerde landschap van de Nederlandse publieke omroep. Deze zogenoemde officiële archieven bevatten geen programma's. Omdat ik die wilde zien in het kader van mijn onderzoek naar de geschiedenis van het Nederlandse televisiedrama in een aantal decennia, moest ik contact opnemen met de afzonderlijke drama-afdelingen van de verschillende publieke omroepen. Al deze afdelingen ontvingen mij met de grootste welwillendheid en boden me de mogelijkheid om programma's te zien op hun interne video opname- en afspeelapparatuur (destijds Umatic en VHS). Niets was nog gedigitaliseerd, en series op dvd waren dus niet beschikbaar; veel was zelfs al 'weg'. Dat ik toegang kreeg was vooral een kwestie van persoonlijk contact en vertrouwen. Jaren later, toen ik een eerste Europees samenwerkingsproject coördineerde op het gebied van televisie-erfgoed, realiseerde ik me hoe uitzonderlijk de Nederlandse situatie was.<sup>1</sup> De meeste Europese collega's ondervonden grote problemen bij de toegang tot programma-archieven, laat staan dat ze op programmaredacties werden toegelaten om 'oude' programma's te bekijken.

Intussen is de situatie veranderd; veel programma's zijn gedigitaliseerd, in de eerste plaats om die te conserveren en in de tweede plaats om toegang te creëren tot de geschiedenis van televisie en tot tal van aspecten van de nationale geschiedenis

---

\* Sonja de Leeuw is hoogleraar Nederlandse televisiecultuur in internationale context in het departement Media- en Cultuurwetenschappen van de Universiteit Utrecht. Haar onderzoeksinteresses liggen op het gebied van (Europese) televisiecultuur, televisie-erfgoed en culturele diversiteit. Ze publiceerde over televisiecultuur in brede zin, over televisiegeschiedenis en over diasporische media. Ze participeerde in het Europese project CHICAM, *Children in Communication about Migration* (2001-2004) and coördineerde het Europese project *Video Active, Creating Access to Europe's Television Heritage* (2006-2009). Ze is met Andreas Fickers (Universiteit Maastricht) oprichter en coördinator van het *European Television History Network*. Op dit moment leidt zij het Europese onderzoeksproject *EUScreen, Exploring Europe's Television Heritage in Changing Contexts* en is zij medecoördinator van het onderzoeksproject *The Power of Satire: Cultural Boundaries contested*.

zoals die in televisieprogramma's is gerepresenteerd. Vanzelfsprekend gaan snelheid en omvang van de digitalisering van de omroeparchieven in Europese landen niet gelijk op; daarvoor verschillen de benodigde middelen en expertise te zeer. Maar het algemene beeld is wel dat programmamateriaal dat in kluizen was opgeborgen en feitelijk vrijwel uitsluitend werd (her)gebruikt door professionals, nu beschikbaar en toegankelijk wordt voor gebruikers van buiten de televisie-industrie.<sup>2</sup> Bovendien zijn er verschillende online video platforms ontstaan zoals YouTube, die tegemoetkomen aan de behoeften en verwachtingen met betrekking tot toegang en uitwisseling bij gebruikers, en die de grenzen doen vervagen tussen producenten van materiaal en gebruikers, tussen het archivale object en de online bron, tussen het archief en het heden, en als zodanig veranderen deze platforms de ervaring van het archivale zoeken.<sup>3</sup> William Uricchio wijst in dit verband op de verschuiving van *the art of selection* in het tijdperk van omroep en kabel naar *the art of aggregation* in het digitale tijdperk, die de mogelijkheid van een actieve herschikking van sequenties biedt.<sup>4</sup> Dat televisiearchiefmateriaal online beschikbaar komt, biedt interessante perspectieven op het gebied van de televisiegeschiedschrijving, zowel wat conceptueel als praktisch onderzoek betreft. Die reflecteren wat wel de *archival turn* wordt genoemd, waarbij televisiehistorici in toenemende mate online archieven en daar geplaatste programma's raadplegen ten behoeve van een herijking van de televisiegeschiedenis die nog voornamelijk is gebaseerd op geschreven (institutionele) bronnen.<sup>5</sup>

In dit artikel bespreek ik deze perspectieven, waarbij, mede gebaseerd op eigen ervaringen, een Europese invalshoek wordt gekozen. Ik stel voor om Europees televisie-erfgoed dat online wordt aangeboden op zichzelf te beschouwen als een ontwikkeling in de cultuurgeschiedenis van televisie die in een nieuwe fase is beland waar economische, politieke, culturele en technologische ontwikkelingen op een nieuwe manier samenkomen en die nieuwe vragen mogelijk maakt. Hoe moeten we bijvoorbeeld tegen een online 'archief' aankijken en in hoeverre bepaalt het in zijn online manifestatie onze houding ten opzichte van televisiegeschiedenis en geschiedschrijving? Om mijn observaties met betrekking tot online televisie-erfgoed theoretisch in te kaderen, gebruik ik het concept 'connectiviteit' dat door Andrew Hoskins is gemunt.<sup>6</sup> Hoskins bespreekt hoe door nieuwe technologie het archief verandert van een ruimte in een netwerk van connecties en welke invloed deze verandering heeft. Hij denkt daarbij niet alleen aan curatoriale praktijken, maar ook aan de constructie van herinnering die mede is gebaseerd op dat wat we via archieven uit het verleden tot ons kunnen nemen. De constructie van herinnering wordt volgens hem in toenemende mate gevoed door het immateriële karakter van het archief als netwerk, dat een overvloed van *bits and pieces* overal vandaan bij elkaar brengt op virtuele platforms. Bruno Latour beschrijft in zijn actor-networktheorie het netwerk zelf als een instrument dat helpt om de formatie en transformatie van maatschappelijke fenomenen en entiteiten te begrijpen als een constructie die het gevolg is van machtsrelaties die tussen verschillende relevante actoren bestaan of zijn ontstaan; daarbij zij aangetekend dat hij onder actoren niet alleen mensen ver-

staat, maar ook bijvoorbeeld instituties.<sup>7</sup> Het archief als netwerk kan als een maatschappelijke constructie worden beschouwd: het resultaat van het handelen van relevante actoren in de betekenis van interveniëren (*agency*).<sup>8</sup> Volgens Latour laten actoren zichtbare sporen van hun handelen achter – concrete acties – en moeten we deze analyseren om de dynamiek zichtbaar te maken die maatschappelijke transformaties omgeeft.<sup>9</sup>

De ontwikkeling van het archief naar een online presentatie van materiaal is zo'n transformatie. Willen we nieuwe perspectieven kunnen formuleren op (Europese) televisiegeschiedenis naar aanleiding van de beschikbaarheid van televisie-erfgoed online, dan is het relevant eerst stil te staan bij de vragen die de *archival turn* oproept; die betreffen onder meer de status van het historische object en de eisen die aan digitalisering moeten worden gesteld. Daarbij zullen we refereren aan verschillende actoren die bij de ontwikkeling van online Europees televisie-erfgoed betrokken zijn, zoals archieven, regeringen, de Europese Commissie, gebruikers, rechthebbenden, technologische ontwikkelingen, en historici. Het gaat er daarbij vooral om te laten zien welke praktijken ze mogelijk hebben gemaakt en hoe online televisie-erfgoed zich als gevolg daarvan als een netwerk van connecties manifesteert. Voorbeelden uit bestaande (Europese) projecten zullen het betoog illustreren.

### **De waarde van televisie-erfgoed**

Het belang van audiovisueel erfgoed als belangrijke pijler van het cultureel collectief geheugen is alom erkend. In Nederland is de financiering van het project 'Beelden voor de toekomst' daarvan het bewijs. Het betreft een samenwerkingsverband tussen EYE Film Instituut Nederland (EYE), het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid (Beeld en Geluid), het Nationaal Archief en Stichting Nederland Kennisland die bij elkaar ruim honderd jaar beeldgeschiedenis bewaren. In de projectbeschrijving wordt de educatieve, culturele en economische waarde van dit materiaal benadrukt alsmede de stappen die nodig zijn om het voor de toekomst te behouden, van het restaureren en conserveren tot het aanbieden ervan aan potentiële gebruikers.<sup>10</sup> Bewegende beelden zijn bij uitstek de voertuigen voor culturele expressie en informatieoverdracht. Audiovisueel erfgoed biedt niet alleen een representatie van het nationale verleden, maar ook van ontwikkelingen op het gebied van de audiovisuele cultuur zelf tot in de huidige tijd. Dat laten zien en uiteenlopende gebruikers uitnodigen zich tot die cultuur online te verhouden zijn de inhoudelijke doelstellingen van Beelden voor de toekomst. Daartoe kent het project, met inachtneming van de expertise van de deelnemende instituten, een gezamenlijke aanpak met betrekking tot conservering en digitalisering, alsmede met betrekking tot dienstenontwikkeling, exploitatie en de regeling van auteursrechten. Zo'n gezamenlijke aanpak lijkt voor de hand te liggen, maar in vergelijking tot andere sectoren in Nederland blijkt het audiovisuele erfgoedproject Beelden voor de toekomst uniek. Bij het gedrukte erfgoed (boeken, kranten en tijdschriften) is ondanks het bestaan van enkele portals,



AFB. 1. *Beeld en Geluid: het atrium en de depots.*  
Foto: Rob Huibers

zoals die van de KB voor kranten, sprake van beperkte standaardisatie – gedrukt erfgoed is grotendeels gedecentraliseerd – en van onvoldoende rekenschap van potentieel gebruik. Geesteswetenschappers die, warm gemaakt voor de mogelijkheden van de digitale snelweg, nieuwe ontdekkingen in de geschiedenis van het gedrukte erfgoed willen doen, worden door deze beperkingen in hun ambities geremd.<sup>11</sup>

De situatie van het gedrukte erfgoed laat zien dat door verschillende standaarden voor conservering een zogenoemde *technical divide* is ontstaan die de mogelijkheden voor onderzoekers belemmert.<sup>12</sup> Die beginnen hun onderzoek in de regel met het doorzoeken van catalogi en databases en zijn daarom voor alles gebaat bij een gecoördineerde aanpak van de organisatie en presentatie van het materiaal. Dat is precies ook wat de Europese Commissie promoot met het oog op de toegang tot Europees cultureel erfgoed, waarbij zij nadrukkelijk het audiovisuele noemt. Het directoraat-generaal Information Society and Media van de Europese Commissie is sinds 2005 zeer actief in het promoten van de noodzaak van conservering en van het toegankelijk maken van audiovisueel archiefmateriaal. Daartoe zette het een subsidieprogramma op, eContentplus, met steun voor digitalisering, en fondsen voor het vinden van geïntegreerde systemen die het behoud van alle typen audiovisuele collecties mogelijk maken.<sup>13</sup> De steun betrof vooral de Europese coördinatie

van het behoud van collecties in bibliotheken, musea en archieven. Organisatorische barrières dienden te worden weggenomen en technische oplossingen om toegankelijkheid en gebruik van digitaal materiaal in een multilinguale omgeving (Europa) mogelijk te maken werden gestimuleerd. Een voorbeeld is PrestoPrime, dat oplossingen aanreikt voor de migratie van analoog naar digitaal.<sup>14</sup>

Het eContentplus programma volgde de conclusies van de Lissabon-agenda die op 23 en 24 maart 2000 werd vastgesteld, waarbij de Raad van Europa de overgang naar een digitale kenniseconomie beschreef als voorwaarde voor groei en banen. Maar het programma kent ook duidelijk culturele doelen door zich te richten op trans-Europese infrastructuren die toegang mogelijk maken tot Europese digitale culturele en wetenschappelijke bronnen, en wel door het verbinden van virtuele collecties in Europa.<sup>15</sup> Het meest zichtbare resultaat is de European Digital Library, waarvan Europeana de toegangspoort is. Europeana verbindt digitaal materiaal van musea, bibliotheken, archieven en audiovisuele collecties uit Europa, en maakt het de gebruiker mogelijk deze te verkennen in een multilinguale omgeving.<sup>16</sup> Via de Europese subsidieprogramma's zijn ook initiatieven gefinancierd die zich richten op film en televisie, zoals de *European Film Gateway* en twee televisieprojecten. Die zullen hieronder nog aan bod komen als illustratie van conceptuele en praktische uitdagingen die online televisie-erfgoed biedt.

Uit de Europese initiatieven mogen we concluderen dat audiovisueel erfgoed een vitaal deel van onze historische kennis en van het culturele Europese erfgoed vormt en dat het ook via dit erfgoed in de vorm van digitale databases is dat Europa zichzelf wil manifesteren in de culturele creatieve industrie in de 21<sup>ste</sup> eeuw. Volgens Seamus Ross zijn digitale databases curatoren van ons cultureel en wetenschappelijk geheugen, omdat ze een rol spelen in de vormgeving en overdracht van wetenschappelijke kennis en van cultuur.<sup>17</sup> We kunnen ook stellen dat ze cultureel kapitaal bevatten. Dat kapitaal bevat overigens niet alleen datgene dat digitaal in de erfgoedinstellingen wordt bewaard, maar ook persoonlijke websites, blogs, podcasts enzovoorts. Bij elkaar vormen ze wat John MacKenzie Owen de 'digital fabric of society' noemt. Via deze *digital fabric of society* manifesteert onze cultuur zich en bouwt ze het cultureel erfgoed op dat dient te worden bewaard.<sup>18</sup> Kortom, digitaal erfgoed kan gezien worden als een collectie van digitale artefacten die in relatie tot elkaar geanalyseerd moeten worden en betrokken dienen te worden in het formuleren van perspectieven op de studie van online televisie-erfgoed.

Wat televisie in het bijzonder betreft ligt het cultureel kapitaal besloten in de schaal waarop televisie ons beelden over onszelf in verleden en heden laat zien. Televisie creëert zo een productieve culturele ruimte, en kan bijdragen aan de constructie van identiteiten, waarbij de relatie tussen het nationale, het Europese en het mondiale telkens opnieuw wordt gedefinieerd.<sup>19</sup> Identiteit is geen eenduidig, maar eerder een hybride concept dat tegelijkertijd zowel collectieve als onderscheidende identiteiten kan bevatten. Televisie appelleert daaraan en geeft mede vorm aan identiteiten, door gebeurtenissen, waaronder ook sportevenementen, live uit te zenden, regionale programma's te brengen, internationale formats – al dan niet aangepast

aan de lokale cultuur – te distribueren en nationale geschiedenis te dramatiseren. Lange tijd werden deze programma's bekeken op het tijdstip dat ze werden uitgezonden, en later, met de komst van de videorecorder, vastgelegd om op een nader te bepalen moment bekeken te kunnen worden (uitgesteld kijken). Weer later kwamen reeds uitgezonden televisieprogramma's beschikbaar op dvd; televisieprogramma-materiaal komt zelfs exclusief beschikbaar via dvd, wat op zichzelf een aanwijzing vormt dat de institutionele kanalen voor distributie van televisiemateriaal hun monopolie aan het verliezen zijn. Met de komst van nieuwe technologieën zijn steeds meer televisieprogramma's uit het verleden beschikbaar en toegankelijk geworden voor publieke en private consumptie onder meer via al eerder genoemde online platforms en digitale bibliotheken. Als zodanig bieden deze een vergroting van de zogenoemde culturele ruimte die televisie als medium inneemt, namelijk als een zich immer uitbreidende bron voor de constructie van herinneringen aan het getoonde verleden.<sup>20</sup> Het recyclen van televisiemateriaal kan zo gezien worden als een articulatie van televisie als een medium in transitie, en voedt wat wel genoemd wordt de 'nostalgie industrie', het opnieuw aanbieden van materiaal uit het verleden om herinneringen daaraan op te roepen en levend te houden.<sup>21</sup>

Theoretisch gezien fungeert online televisie-erfgoed als een mediator tussen verleden en heden, tussen geschiedenis en herinnering. Het is in staat om een brug te slaan tussen academische geschiedenis, zoals geconstrueerd op basis van 'traditionele' bronnen, en populaire herinnering.<sup>22</sup> Het verbinden van geschiedenis en herinnering met en via het online archief creëert niet alleen een herinneringscultuur, maar laat ook de voortgaande productie van herinnering zien waarbij het verleden als heden wordt gepresenteerd.<sup>23</sup> Online televisie-erfgoed voegt daarmee een nieuwe dimensie toe aan het inzicht dat televisie actief geschiedenis schrijft en dat het resultaat van die geschiedschrijving, de programma's en hun inhoud, een reflectie zijn van de productie van een gedeelde geschiedenis en van de wijze waarop we aan die geschiedenis betekenis hebben gegeven.<sup>24</sup>

## De bron en de interface

De presentatie van het verleden als 'heden' stelt de vraag wat we met de oorspronkelijke bron aan moeten wanneer we online televisiemateriaal bestuderen. In het wetenschappelijk debat over de studie van cultureel erfgoed zien we een sterk pleidooi voor het onderzoeken van de oorspronkelijke bron. In het dominante discours wijst men op de transformatie van het 'echte' object – zoals dat in een museum te zien is geweest – in een digitaal object en stelt men de vraag hoe deze transformatie de relatie beïnvloedt tussen musea en hun publiek als het gaat om kennisoverdracht en hoe het 'echte' object zich verhoudt tot de digitale kopie.<sup>25</sup> Dit roept het debat over 'het aura' van het culturele artefact in het tijdperk van technologische reproductie in herinnering, dat door Walter Benjamin is besproken en waarvan hij de houdbaarheid onderzocht in processen van culturele transformatie, waaraan de digitale

technologie nu een nieuwe dynamiek heeft gegeven.<sup>26</sup> Is dit debat relevant in de context van online Europees televisie-erfgoed? Kunnen we vanuit online platforms en digitale televisiebibliotheken unieke exemplaren vinden van het televisiemateriaal? En hebben we een probleem als dat niet zo is?

Algemeen gesteld kan de vraag naar de oorspronkelijke bron niet de essentie van het debat over televisie-erfgoed zijn. Het meeste is namelijk nooit in enige vorm en in enige continuïteit aan het publiek gepresenteerd voordat het een digitale vorm kreeg. Televisie-erfgoed construeert gedeeltelijk dus een cultureel geheugen dat niet publiekelijk is geopenbaard en dus ook niet collectief is opgeslagen; voornamelijk is het de ervaring van mensen die het programma bekeken op het moment van uitzending. Een deel ervan is, zoals hierboven besproken, pas beschikbaar gekomen voor een groot publiek in digitale vorm op online televisie platforms en was als historisch object niet gekend. Het was althans niet als zodanig tastbaar en zichtbaar. Dat typeert het verschil tussen museale objecten, die het publiek in analoge vorm heeft kunnen waarnemen, en televisie-erfgoed. Toch zijn enkele vragen die in het wetenschappelijk debat over cultureel erfgoed worden opgeworpen wel relevant voor het debat over televisiegeschiedschrijving op basis van online televisie-erfgoed. Het feit dat televisie-erfgoed gedeeltelijk beschikbaar is gekomen als publiek erfgoed, maakt het mogelijk er op een frisse manier naar te kijken, zonder de beperkingen die de museumpraktijk oplegt, bijvoorbeeld door een sterke institutioneel gevoede curatoriale praktijk. Hier liggen kansen en uitdagingen, onder meer in het onderzoeken van digitaal televisie-erfgoed als een verzameling van historische objecten die openstaan voor diverse interpretaties.<sup>27</sup>

Mackenzie Owen bespreekt enkele kenmerken van de digitale cultuur die het perspectief op elke conserveringspraktijk van cultureel erfgoed zouden moeten kleuren, zoals het feit dat digitale objecten dynamisch zijn en in de loop der tijd veranderen, interactiviteit en ook fragmentatie dat een evenzeer dynamische betrokkenheid van de gebruiker mogelijk maakt en het inzicht genereert dat diens ervaring zich niet bepaalt tot een enkel object, maar wordt samengesteld uit verschillende fragmenten van verschillende bronnen die al dan niet tegelijkertijd worden geraadpleegd. Hij concludeert dat erfgoedconservering daarom ook de dynamische patronen van gebruik moet impliceren.<sup>28</sup> Voor zover we de erfgoedpraktijk overzien, heeft dat inzicht nog geen ingang gevonden. Wel zien we binnen het audiovisuele domein veel aandacht voor connecties, links tussen data en objecten die betekenis krijgen door de bijgeleverde metadata; de mogelijkheid om data met elkaar te verbinden ('connectiviteit') is een wezenskenmerk van de digitale cultuur.

Sommige onderzoekers pleiten voor het bewaren van de oorspronkelijke technische data na de migratie van het materiaal naar een nieuw format. Archieven, bibliotheken en musea zouden ook de transformaties moeten bijhouden die objecten na hun digitalisering ondergaan. Dat betekent het vastleggen van het proces van digitale invoering (in het systeem) en van uploaden. Het vraagt van de erfgoedinstellingen bovendien dat ze voortdurend informatie ter beschikking stellen over hoe het

digitale object is gecreëerd, hoe het is gebruikt in het verleden, en andere contextuele informatie die nodig is om betekenis te kunnen geven aan het object.<sup>29</sup>

De vraag is of traditionele erfgoedinstellingen wel toegerust zijn om de zogenoemde *digital fabric of society* te conserveren, die niet alleen de digitale vorm van het oorspronkelijke object bevat, maar ook nieuwe digitale expressievormen zoals blogs, en de digitale vastlegging van het dynamisch gebruik van digitaal erfgoed. Volgens MacKenzie Owen zijn de traditionele erfgoedinstellingen te zeer gericht op de hoge nationale cultuur (de canon), op officiële documenten, en op traditioneel materiaal. Ze kijken te veel naar binnen, terwijl ze zelf ook een transformatie zouden moeten doormaken, namelijk hun instituut herdefiniëren in de context van de digitale wereld. Dan pas zullen ze eraan toekomen het ruime scala aan digitaal materiaal te bewaren, en het onderliggende proces van de productie en het gebruik ervan te presenteren als bouwstenen van de hedendaagse cultuur.<sup>30</sup>

Zo ver lijken we in Nederland en in Europa nog niet te zijn. Maar er is wel een toenemend bewustzijn dat de *digital fabric of society* bewaard dient te worden, willen we in de toekomst in staat blijven de sporen van de constructie van de digitale netwerkmaatschappij terug te vinden. Een illustratie daarvan is de collectie van YouTube filmpjes die Beeld en Geluid begonnen is aan te leggen. Het is overigens niet verwonderlijk dat de prioriteit voor de audiovisuele erfgoedinstellingen in Nederland nog altijd ligt bij het veilig stellen van hun (nog) analoge collecties, via digitale conservering. Het project Beelden voor de toekomst is nog niet afgerond en buiten dat, er is nog altijd veel achterstallig onderhoud. Met het oog op de *digital fabric of society* is het wel zaak niet exclusief naar de bestaande collecties te blijven kijken. Daartoe dienen erfgoedinstellingen de transitie te maken van het archief als fysieke locatie naar het archief als netwerk. Erfgoedinstellingen functioneerden vooral als fysieke locaties waar beperkt toegankelijke collecties van statische data veilig bewaard werden. Gezien de geslotenheid van die collecties was er geen noodzaak om narratieven te ontwikkelen om die collecties te onderzoeken. Film- en televisiehistorici vonden hun weg wel naar de deelcollecties, afhankelijk van hun onderzoeksvraag; het ontwikkelen van een overkoepelende curatoriale visie op de collectie als geheel was daarom niet urgent.

Het toenemende aanbod van gedigitaliseerd materiaal van de audiovisuele erfgoedinstellingen online vraagt intussen om bemiddeling, de vorming van interfaces tussen de collecties en potentiële publieksgroepen, kortom om het maken van connecties. Veel omroepen in Europa hebben hun eigen website, veelal met enkele honderden video-items. Het meeste ervan wordt gedistribueerd via specifieke programmapagina's of webpagina's gerelateerd aan een onderwerp. EYE heeft een zeer beperkt aanbod van de collectie online via links naar andere websites, waar het bekijken van materiaal niet zonder meer gratis is. Het instituut levert educatief lesmateriaal dat gebaseerd is op de collectie, maar dat is niet online beschikbaar. Het is bovendien nog niet met materiaal vertegenwoordigd op de portal (in betaversie) van The European Film Gateway, een door de Europese Commissie gesubsidieerd project dat filmmateriaal uit verschillende archieven in Europa bijeenbrengt op een por-



tal die gedeeltelijk een zogenoemd *single access point* vormt, maar gedeeltelijk de gebruiker ook doorstuurt naar de server van het deelnemende instituut.<sup>31</sup> Beeld en Geluid heeft beperkt materiaal online, onder meer via het *widget* dat elke dag een ander televisiefilmpje laat zien over een wisselend thema en meer uitgebreid materiaal uit de Polygooncollectie. Bovendien biedt Beeld en Geluid zogenoemde bronnen en beeldbanken voor het onderwijs, reikend van kant en klare audiovisuele dossiers met online archiefmateriaal, tot een editing platform dat de mogelijkheid biedt online materiaal uit het archief te bewerken ten behoeve van lessen; meer specifiek biedt het op educatieve gebruikers afgestemde collecties, online toegankelijk via *streaming*, voor het primair en hoger onderwijs, waarop instellingen zich kunnen abonneren (Teleblik en ACADEMIA).

Omroepen en instellingen worstelen duidelijk met toegang en gebruik, nog afgezien van de vraag hoe het materiaal dat online beschikbaar komt het best gecontextualiseerd kan worden en welke curatoriale praktijken daarvoor zouden moeten worden ontwikkeld. Tot dusver – Beeld en Geluid kan hier wederom als voorbeeld gelden – zien we enerzijds een tendens om potentiële gebruikers op te zoeken, te faciliteren en mogelijkheden te bieden zich interactief te verbinden met het materiaal, anderzijds zien we ook initiatieven bij instellingen en omroepen in Europa om digitaal televisiemateriaal aan te bieden als historische objecten binnen een museaal kader en daarbij institutionele interpretaties te leveren van het gedeelde tentoongestelde verleden.<sup>32</sup> Men laat een nieuw erfgoedhuis bouwen, waarin het mogelijk wordt *in real life* tentoonstellingen te houden en daarin verhalen te presenteren waarin de nationale geschiedenis van televisie kan worden verteld. De mogelijkheid daartoe is afhankelijk van de status van restauratie, conservering en eigendomsrechten. Maar de behuizing zelf geeft de instelling de fysieke en symbolische ruimte om haar positie als culturele en sociale actor op te eisen.<sup>33</sup>

De behuizing kunnen we zien als een nieuwe interface, een die verhult hoezeer het digitale archief of de collectie zelf een communicatiemedium is geworden, maar de vraag is of de instelling zich dat zelf realiseert.<sup>34</sup> Lynn Spigel betoogt dat het televisiearchief, analoog of digitaal, niet alleen een documentatie is van wat er op televisie te zien was, maar ook een interpretatie en classificatie daarvan.<sup>35</sup> Zij bespreekt het archief in dit verband als *apparatus*. Men zou het ook een *dispositif* kunnen noemen, het resultaat van een discourse waarin alle actoren samenwerken om het voortbestaan van de objecten te garanderen.<sup>36</sup> Vanuit een onderzoeksperspectief en in het verlengde van het eerder besproken cultureel-erfgoeddiscourse, kan men betogen dat het digitale archief of het instituut als museum dan wel ‘ervaring’, zoals Beeld en Geluid de *real life* publiekspresentatie noemt, ook een reflectie zou moeten bieden op het dispositieve karakter ervan. Dat zou onderzoek mogelijk maken naar de constructie van het archief als netwerk, als het resultaat van connectiviteit, waarin objecten, data en mensen met elkaar zijn verbonden.

Zulke reflecties zijn er niet, maar we zien wel pogingen om een brug te slaan tussen institutionele perspectieven op digitaal televisie-erfgoed en potentiële gebruikers, die in straat worden gesteld om actief deel te nemen en met de instelling



AFB. 2. *European library: virtuele expositie over de Roma.*

samen te werken. Een voorbeeld is de video labelling game *Waisda?*, ontwikkeld door Beeld en Geluid waarbij gebruikers televisiemateriaal kunnen voorzien van tags (het toekennen van trefwoorden aan specifieke items). Het instituut komt zo te weten welke primaire betekenis gebruikers toekennen aan objecten en welke andere objecten dezelfde tags hebben gekregen, waardoor een netwerk van nieuwe relaties ontstaat tussen gebruikers en objecten.<sup>37</sup> Ook het *Sharing Memory* project van de BBC verbindt ervaringen van gebruikers aan materiaal uit de collectie en construeert zo een levend archief van herinneringen vanaf 1900 tot nu, dat elke gebruiker kan raadplegen of waaraan hij kan bijdragen. De herinneringen worden gerelateerd aan historische gebeurtenissen en zoveel mogelijk verbonden met archiefmateriaal.<sup>38</sup>

Er zijn ook voorbeelden die verder gaan, in die zin dat gebruikers de mogelijkheid wordt geboden om actief bij te dragen met programmamateriaal en zo in het bestaande historiografische discours over een onderwerp te interveniëren. The *European Library* maakte een virtuele tentoonstelling over de geschiedenis van de Roma, in samenwerking met de Roma-bevolking, mede op basis van nooit eerder getoonde objecten. Als resultaat biedt deze verschillende verhalen vanuit verschillende perspectieven verteld.<sup>39</sup> Voor *Europeana* ontwikkelde de *European Library* een virtuele tentoonstelling over de Eerste Wereldoorlog, waarbij het publiek wordt uitgenodigd bij te dragen aan het online archief, bijvoorbeeld met verhalen, dagboekfragmenten of objecten. Te zien is welk materiaal is toegevoegd, dat is vervolgens te onderzoeken aan de hand van thema's, en de visie van de curator op het materiaal is te achterhalen.<sup>40</sup>

Natuurlijk zijn we er nog niet met het op deze manier beschikbaar maken van objecten; nieuw onderzoek naar de Eerste Wereldoorlog op basis van dit nieuwe materiaal kan nu pas beginnen en dat leidt mogelijk tot een herziening van de bestaande historiografie. Het is wel een weg die in de toekomst veel vaker bewandeld zal gaan worden en die de traditionele onderzoekspraktijk, ook die van televisiegeschiedschrijving, zal transformeren. Er ontstaan nieuwe wijzen van categoriseren (onder meer via *social tagging*), alsmede discussies over waarheidsclaims, en over de relatie tussen professionele onderzoekers en gebruikers. Het construeren van nieuwe interfaces, in huis, of via online platforms, vraagt een nieuwe benadering om de productie van betekenis in het domein van het digitale erfgoed te onderzoeken en de kennis die daarmee wordt gegenereerd te evalueren. Julia Noordegraaf gebruikt voor dit proces, in navolging van Mieke Bal, het concept ‘framing’; zij benadrukt daarbij hoezeer betekenis die we hechten aan culturele objecten een constructie is, het resultaat bovendien van contextuele factoren.<sup>41</sup> Wat daarbij zichtbaar wordt is de transitie van binnen naar buiten, van curator naar gebruiker. Die verloopt overigens niet zonder slag of stoot. Recent opgedane onderzoekservaring leert dat Europese projecten bij een dergelijke transitie een stimulerende rol kunnen spelen, omdat ze instellingen dwingen de kwestie van toegang serieus te nemen, terwijl vooral voor omroeparchieven toegang tot nog toe een lage prioriteit kreeg.

### Europees televisie-erfgoed online

Ondanks dat belangrijke stappen worden gezet in de digitalisering van en de ontluiting van audiovisueel erfgoed in Nederland en in de rest van Europa, blijft de toegang beperkt, zeker over de nationale grenzen in Europa heen. Vanuit Nederland kunnen we een (beperkte) blik werpen op de archieven van de BBC, maar wie vanaf Nederlands grondgebied een item of programma wil bekijken, krijgt op het scherm de mededeling ‘not available in your area’ geprojecteerd. Maar juist de technische mogelijkheid die digitalisering biedt om over grenzen heen televisie-erfgoed te bestuderen en de Europese dimensie van televisie als medium daarin te ontdekken, biedt mogelijkheden het terrein van de televisiewetenschap te verbreden en te verrijken met nieuwe inzichten die niet langer gedomineerd worden door het nationale discours. Een dergelijke benadering sluit aan bij internationale cultuurhistorische perspectieven op televisie, waarin internationale en ook intermediale dimensies worden geïntegreerd.<sup>42</sup>

De oorzaken van de beperkte toegang tot Europees internationaal erfgoed zijn voornamelijk terug te voeren op het ontbreken van een technologische infrastructuur, op eigendomsrechten en op de wijze waarop de bronnen worden gepresenteerd en gecontextualiseerd. Door gebrek aan technische standaards (technische formats) en gestandaardiseerde metadata, is uitwisseling vrijwel onmogelijk. De nationale wetgeving met betrekking tot eigendomsrechten compliceert toegang tot Europees erfgoed en harmonisatie van bestanden wordt bemoeilijkt, doordat het

presenteren van erfgoed door wetgeving bijna overal beperkt is tot nationale grenzen. Bovendien zijn beschrijvingen van de originele bron en van de context van de bron zelden te vinden. Daardoor ontbreekt een traditie van historische duiding en interpretatie van online televisie-erfgoed. Dat waren althans enkele observaties die ons in 2005 deden besluiten een aanvraag in te dienen bij de Europese commissie voor het *Video Active* project.

Met *Video Active* (2006-2009), een zogenoemd *content enrichment project*, is een online collectie gecreëerd van televisie-erfgoed dat nationale en culturele aspecten van verschillende Europese landen representeert, geordend aan de hand van enkele thema's en historische periodes in de tweede helft van de twintigste eeuw. Terugkijkend kan het project worden gezien als een eerste poging om de obstakels te verwijderen die technische en rechtenvrije uitwisseling en vergelijkende analyse verhinderen, onder meer met behulp van een multilinguale thesaurus die het zoeken in alle datasets van de *Video Active* portal mogelijk maakt. De datasets zijn zichtbaar gemaakt op de *Video Active* portal, een online platform dat volledige interoperabiliteit biedt voor de deelnemende archieven, zowel op het niveau van de metadata als wat betreft de toegang tot de programma's.<sup>43</sup> Volgens Julia Noordegraaf stuurt de *Video Active* portal de betekenis van het materiaal, omdat het wordt aangeboden volgens een thematische ordening en door de wijze waarop academici op de portal het materiaal van betekenis voorzien. De portal is volgens haar eerder een voorbeeld van hoe archieven en universiteiten hun rol als poortwachters van kennis claimen dan een demonstratie van wat zij de 'participatory digital dynarchive' noemt.<sup>44</sup>

Snelle ontwikkelingen op het gebied van technologie, omroepbeleid en met name met betrekking tot de behoeften en verwachtingen van gebruikers vragen inderdaad om een nieuwe visie op toegang die op deze ontwikkelingen aansluit en die bovendien volledige integratie mogelijk maakt met de eerder genoemde Europese portal Europeana. Het vervolgproject *EUScreen* probeert wel gebruikers actief bij televisie-erfgoed te betrekken. De grootste uitdaging ligt in het realiseren van een ultieme vorm van connectiviteit die voor complete uitwisseling vergaande technische interoperabiliteit vraagt: de mogelijkheid data en materiaal uit verschillende televisiedatabases technisch met elkaar te verbinden. Interoperabiliteit van collecties van Europese televisiearchieven betreft ook het niveau van metadata die in Europa nog altijd niet uniform zijn. Het gaat hierbij om specifieke programma-informatie die archieven aanbieden (uitzenddatum, makers et cetera), om de verschillende classificatiesystemen die archieven gebruiken (zoals genre), en om de zeer uiteenlopende inhoudelijke beschrijvingen die het materiaal in een historische context plaatsen. *EUScreen* probeert technische oplossingen te vinden om interoperabiliteit in technologie en op het niveau van de metadata te realiseren met als voornaamste doel hergebruik door omroepprofessionals te faciliteren. *EUScreen* is gebouwd als een netwerk, waarin actoren ten behoeve van duurzame toegang tot televisie-erfgoed samenwerken op het terrein van technologie, archivering en digitalisering, eigendomsrecht, Europese televisiegeschiedenis en cultuur en van exploitatiemodellen.



AFB. 3. Een gedeelte van de homepage van EUScreen.

Interoperabiliteit is een voorwaarde om de actieve participatie van gebruikers te bevorderen. Het contextualiseren van het materiaal geeft gebruikers de mogelijkheid om daaraan betekenis te geven. Er is nog altijd weinig context te vinden bij online televisie-erfgoed met als gevolg dat het weinig gebruikt wordt voor onderzoek en in educatie. Dat is een van de redenen waarom er in EUScreen zogenoemde *use case scenarios* worden ontwikkeld voor het gebruik van Europees televisie-erfgoed online: naast onderzoek en educatie gaat het ook om het creatief hergebruik en de vraag van het algemene publiek dat in vrije tijd over het web surft. Dat gebeurt overigens op basis van informatie die potentiële gebruikers zelf leveren via focus groep interviews waarin wordt gevraagd wat zij vinden en hoe ze willen dat het materiaal toegankelijk en doorzoekbaar is. Bestaand onderzoek bepaalde zich tot nog toe vooral tot het aantal gebruikers, en veel minder tot de profielen, achtergronden en wensen van het digitale publiek. Een van de belangrijkste uitkomsten van de focus groep interviews was de behoefte aan contextuele beschrijvingen bij elk online televisie-item en aan betekenisvolle links tussen deze beschrijvingen. Om de gebruiker verder actief bij het online Europees televisie-erfgoed te betrekken, werkt EUScreen aan functionaliteiten als ‘commentaar’, laat het voorbeelden zien van analyse van materiaal, zet het sociale media in om op online televisie-erfgoed te reflecteren, en biedt het docenten concrete mogelijkheden het materiaal in het onderwijs te gebruiken.

De technische mogelijkheden van internet en van sociale media blijken een grote stimulans voor gebruikers om online televisie-erfgoed op een creatieve manier opnieuw te gebruiken (*re-use* en *remix*); het betreft zowel professionals als studenten kunst, maar ook beeldcultuurfans en specifieke subculturele groepen (zoals hiphopjongeren). EUScreen wil deze ontwikkeling faciliteren, maar die trend houdt ook een verdere complicatie van de eigendomsrecht kwestie in. Audiovisuele archieven



AFB. 4. *Europeana Remix: Eerste Wereldoorlog.*

en erfgoedinstellingen kunnen niet zo eenvoudig het creatief hergebruik ondersteunen als dat gebeurt op plaatsen die ze niet kunnen controleren, bijvoorbeeld buiten de portal. Voor EUscreen levert dat evenzeer problemen op. Verschillende oplossingen zijn mogelijk, onder meer een *best practice* scenario voor creatief hergebruik van televisie-erfgoed volgens een zogenoemd *Creative Commons* model. Daarbij kan het hergebruik over grenzen heen – bijvoorbeeld voor educatieve doeleinden – worden ondersteund of wordt een selectie van materiaal aangeboden in een speciaal voor hergebruik ingerichte virtuele ruimte, zoals *Open Beelden*, waarvan de gebruiker weet dat het zonder problemen rechtenvrij beschikbaar is voor het maken van een nieuwe culturele productie.<sup>45</sup> Europeana heeft als best practice scenario een nieuwe interactieve videoruimte opengesteld, Europeana Remix, rond het historische thema van een vriendschap die tijdens de Eerste Wereldoorlog is ontstaan en waarin archiefmateriaal wordt gecombineerd met verhalen van hedendaagse gebruikers die met die geschiedenis een relatie blijken te hebben.

Gebruikers kunnen uit verschillende online bronnen materiaal oproepen dat met de desbetreffende geschiedenis te maken heeft, dat toevoegen en er commentaar op leveren. Remixen wordt ook gestimuleerd via workshops en online wedstrijden, zoals die rond de scheepswerf in Gdansk, internationaal het symbool van vrijheid; gebruikers worden uitgenodigd bestaand audiovisueel archiefmateriaal te remixen om zo hun verhaal over de geschiedenis van de werf te vertellen.<sup>46</sup> Het creatief hergebruik van audiovisueel materiaal levert nieuwe bronnen, nieuwe producties die evenzeer als het oorspronkelijke materiaal gecontextualiseerd moeten worden om de betekenis ervan te kunnen duiden. De ontwikkeling ervan laat zien hoezeer

geschiedenis groeit in het digitale domein en hoezeer dat domein in toenemende mate de ruimte wordt waar televisiegeschiedenis wordt geschreven.

### Online televisie-erfgoed en televisiegeschiedschrijving

In bovenstaande is het raamwerk besproken voor televisiegeschiedschrijving op basis van online televisiemateriaal in de context van het debat over gedigitaliseerd cultureel erfgoed. Daarbij kwamen de belangrijkste voorwaarden aan bod voor televisiegeschiedschrijving op basis van online televisiemateriaal, die ik heb gepoogd duidelijk te maken met het begrip 'connectiviteit'. Ook heb ik willen aantonen dat televisiearchieven en televisieonderzoekers steeds nauwer moeten gaan samenwerken, door enkele sprekende voorbeelden de revue te laten passeren. In samenwerking kunnen relevante case studies worden ontwikkeld op het gebied van de Europese televisiegeschiedenis (vergelijkend, over grenzen heen).

Bij de *archival turn* dienen ook vragen te worden gesteld met betrekking tot het archief als dispositief waarbij het gaat om de organisatie van de conservering, van de digitalisering en van de opname van het materiaal in de desbetreffende *repository*; anders gezegd betreft het hier de discursieve constructie van het archief zelf die onderwerp van analyse van online televisie-erfgoed zou moeten zijn.<sup>47</sup> Dat impliceert tevens de analyse van institutionele curatoriale praktijken, zoals zichtbaar is in onder meer de verhalen die met het materiaal verteld worden, alsmede in de wijze waarop gebruikers aan het archief bijdragen; hoe gebruikers zoeken, taggen en commentaar geven op het dynamische digitale object dat zich in voortdurend veranderende contexten presenteert. Daartoe moeten ook sociale media, zoals blogs en wiki's en de veranderingen daarin worden bewaard.<sup>48</sup>

Ik wil nu nog ingaan op de vraag wat we met (Europees) online televisie-erfgoed kunnen doen. Welke uitdagingen liggen er op het gebied van Europese televisiegeschiedschrijving en hoe kunnen we de notie van 'televisie' in online Europese televisie theoretisch duiden?

In de eerste plaats moeten we televisie zien als een medium dat actief bijdraagt aan de constructie van herinnering. Het is daarom relevant de vraag te stellen hoe curatoriale praktijken het ontstaan van populaire herinnering bevorderen en hoe gebruikers aan deze praktijken betekenis geven. Dat kan bijvoorbeeld door hun herinneringen aan online Europese televisie te delen of door actief herinnering te construeren aan een historische gebeurtenis met behulp van online materiaal uit verschillende bronnen. Het lijkt met name interessant onderzoek te doen naar de herinneringen van generaties over culturele en nationale grenzen heen en deze te verbinden met de ontwikkeling van televisie als medium en als distributeur van programma's. Maar ook is het interessant om de online interfaces die bemiddelen tussen materiaal en herinnering zelf te onderzoeken, zoals de genoemde *remix* wedstrijden. Deze interfaces onderstrepen namelijk de toename van een herinnerings-

cultuur als een praktijk gebaseerd op connecties, eerder dan een die is geworteld in een bepaalde tijd en verbonden is met een bepaalde plaats.

Vervolgens, en dat is door Andreas Fickers al uitgebreid beargumenteerd, biedt de groei van Europees online televisie-erfgoed de ruimte voor een werkelijk transnationaal vergelijkende benadering die recht doet aan de complexe constructie van televisie als technologisch, economisch en cultureel medium, veel meer dan vanuit een nationaal perspectief mogelijk is. Er zijn eerste stappen gezet, maar hier ligt nog veel televisiehistorisch werk.<sup>49</sup> Dat betreft onder meer vragen naar de historische rol van televisie in de constructie van nationale en Europese identiteiten, naar de relatie tussen televisietechnologie en de culturele adaptatie daarvan in verschillende Europese landen, naar de uitwisseling van professionals en dus naar het transnationale karakter van nationale televisieculturen. Ook voor de laatste vraag bijvoorbeeld zijn gestandaardiseerde metadata van onderling verbonden online databases cruciaal.

De beschikbaarheid en doorzoekbaarheid van veel materiaal maakt het mogelijk nieuwe potentiële historische relaties te onderzoeken, onder meer die tussen de aanwezigheid van prominente figuren uit samenleving en politiek (die in de actualiteit zijn) en de inhoud van programma's. Het gaat hierbij zowel om het verbinden van gegevens uit verschillende databases (linked data) die bij elkaar het zicht op de mediaproductie van actualiteit en de betekenisgeving daaraan in de media kunnen blootleggen, als ook om vraagstukken van representatie. Een voorbeeld is de vraag naar de representatie van migranten in Nederlandse televisiefictie sinds het eind van de jaren vijftig en de relatie tussen deze representatie en veranderende noties over migratie in de Nederlandse samenleving, zoals die onder meer gearticuleerd zijn in eigentijdse debatten in kranten, op de radio, en bijvoorbeeld in televisienieuws.<sup>50</sup>

Ten slotte stelt de presentatie van online (Europees) televisie-erfgoed vragen over het ontologische karakter van het medium televisie. Online televisieprogramma's verschillen van analoge televisieprogramma's, en dan gaat het niet om de vraag van volledigheid van het archief. Die is in beide presentatievormen niet gegarandeerd. Belangrijker is dat de zogenoemde sleutelmetaforen van televisie – televisie (in de zin van gelijktijdigheid van overdracht en ontvangst), omroep en *flow* – onzichtbaar zijn geworden.<sup>51</sup> Online televisieprogramma's presenteren zich buiten hun originele context van *live-ness*, buiten het kader van de uitzendende omroeporganisatie, van de zenderprogrammering, en worden gezien buiten het synchrone van transmissie en receptie.<sup>52</sup> In hoeverre verandert daarmee het karakter van het medium als technologie, als distributeur van programma's en als productie-industrie? Deze vragen raken aan het proces van convergentie dat online televisie-erfgoed als vanzelfsprekend reflecteert en dat traditionele scheidingslijnen, zoals die tussen productie en consumptie, gedeeltelijk althans opheft. Vooral de wijze waarop gebruikers online televisie-erfgoed zien, markeert een breuk met de televisie zoals we die kenden; het individuele kijken onderstreept de overgang naar televisie als archief.



Deze observaties bieden tegelijkertijd nieuwe perspectieven op de toekomstige studie van televisie, op en via het internet. Televisiehistorici moeten de programma's zien als historische objecten en in het verlengde daarvan de technologische en historische contexten onderzoeken die niet zichtbaar zijn in de online objecten. Paddy Scannell wijst in dit verband op de noodzaak data te analyseren zowel als *stand alones* als ook in context: wat vertellen ze ons over de productie en receptie van media, van televisie in het bijzonder?<sup>53</sup> Dan pas kunnen we online televisie-erfgoed zien als een web van verbindingen, het resultaat van een proces van transformatie dat in het digitale tijdperk nooit zal zijn afgerond.

## Noten

1 Het gaat om *Video Active, Creating Access to Europe's Television Heritage* (2006-2009), gefinancierd door de EC in het kader van het eContentplus-programma. Het project dat in samenwerking met het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid (het nationale audiovisuele archief) werd opgezet en gerund, beoogde de stimulerend van een interactief en comparatief gebruik van televisiearchiefmateriaal dat aanwezig is in Europese archieven, maar dat tot nog toe vrijwel ontoegankelijk bleef. Daartoe werd een grote collectie televisieprogramma's geselecteerd die de culturele en historische overeenkomsten en verschillen in Europa reflecteert en die is voorzien van contextuele metadata en andere betekenisgevende informatie. Op een gratis toegankelijke portal is deze collectie beschikbaar gekomen voor verschillende typen gebruikers (het lager en voortgezet onderwijs, academici, erfgoedinstellingen en een breder publiek). Het materiaal van *Video Active* is gemigreerd naar de portal van een nieuw Europees samenwerkingsproject, *EUscreen, Exploring Europe's television heritage in changing contexts* dat loopt van oktober 2009 tot oktober 2012: [www.euscreen.eu](http://www.euscreen.eu).

2 Voor een kort overzicht van archivale praktijken in Europa zie: Andy O'Dwyer, 'European Television Archives and the Search for Audiovisual Sources', in: Jonathan Bignell and Andreas Fickers, eds, *A European Television History*, Wiley-Blackwell, Oxford 2008, p. 257-263.

3 Rick Prelinger, 'The Appearance of the Archives', in: Pelle Snickars and Patrick Vonderau, eds, *The YouTube Reader*, National Library of Sweden, 2009, p. 269-274. Zie ook Julia Noordegraaf, 'Who Knows Television? Online Access and the Gatekeepers of Knowledge', *Critical Studies in Television, Scholarly Studies in Small Screen Fictions*. Special issue 'Television Archives: Accessing TV History', eds Lez Cooke and Robin Nelson, 2010/2, p. 1-19.

4 William Uricchio, 'TV as time machine: television's changing heterochronic regimes and the production of history', in: Jostein Gripsrud, ed, *Relocating Television. Television in the digital context*, Routledge, London 2010, p. 37.

5 Craig Robertson, 'Introduction: Thinking about Archives, Writing about History', in Craig Robertson, *Media History and the Archive*, Routledge, London, New York 2011, p.1.

6 Hoskins deed dat in zijn key note lezing op de eerste internationale *EUscreen* conferentie, Rome, 7 oktober 2010, getiteld Media, Memory and the Connective Turn.

7 Bruno Latour, *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford University Press, Oxford 2005, p. 131.

8 Zie voor het concept *agency* Anthony Giddens, *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*, Polity, Cambridge 1991, p. 175.

9 Latour, *Reassembling the Social*, p. 147-150.

10 Het wordt gefinancierd door de Nederlandse overheid en het project loopt van 2007 tot 2014. Zie de projectbeschrijving op de website: [www.beeldenvoordetoekomst.nl](http://www.beeldenvoordetoekomst.nl).

11 Karel Berkhout, 'Het digitale drama', in *NRC, Wetenschap*, 10/11 september, p. 8-9.

12 Andy O'Dwyer, 'European Television Archives and the Search for Audiovisual Sources', in: Jonathan Bignell and Andreas Fickers, eds, *A European Television History*, Wiley-Blackwell, Oxford 2008, p. 261.

- 13 Voor de beschrijving van het *eContentplus* programma zie de website van de EC: <http://tinyurl.com/6y8woyp>.
- 14 Zie voor doelstellingen de project website: [www.prestoprime.org](http://www.prestoprime.org).
- 15 Zo staat het in het Programmabesluit No 456/2005/EC van het Europese Parlement en van de Raad van Europa van 9 maart 2005. In: *Official Journal of the European Union*, 23/3/2005, L 79/1 – L 79/8.
- 16 Zie [www.europeana.eu](http://www.europeana.eu). Niet te verwarren met de *European Library*, een initiatief om de collecties van Europese bibliotheken online samen te brengen, zie: [www.theeuropeanlibrary.org](http://www.theeuropeanlibrary.org).
- 17 Seamus Ross, 'Digital Preservation, Archival Science and Methodological Foundations for Digital Libraries', keynote address at the 11th European Conference on Digital Libraries (ECDL), Boedapest, 17 September 2007, [http://www.ecdl2007.org/Keynote\\_ECDL2007\\_SROSS.pdf](http://www.ecdl2007.org/Keynote_ECDL2007_SROSS.pdf).
- 18 John Mackenzie Owen, 'Preserving the digital heritage: roles and responsibilities for heritage repositories', paper at the UNESCO/KNAW conference Preserving the Digital Heritage, The Hague, Netherlands, 4-5 November 2005.
- 19 Sonja de Leeuw, *Hoe komen wij in beeld? Cultuurhistorische aspecten van de Nederlandse televisie*, Universiteit Utrecht, 2003.
- 20 Andrew Hoskins, 'Television and the Collapse of Memory', *Time Society* 13, 2004, p. 109-127.
- 21 Lynn Spigel, 'Housing Television: Architectures of the Archive', in Craig Robertson, *Media History and the Archive*, Routledge, London, New York, 2011, p. 56.
- 22 Craig Robertson, 'Introduction: Thinking about Archives, Writing about History', in Craig Robertson, *Media History and the Archive*, Routledge, London, New York, 2011, p.5.
- 23 Hoskins in his key note address, 'Media, memory and the connective turn', *EUScreen International conference*, Rome, 7 October 2010. See also Andrew Hoskins, 'Television and the collapse of memory', *Time Society*, 13, 2004, p. 109-127.
- 24 Zie Jonathan Bignell and Andreas Fickers, eds, *A European Television History*, Wiley-Blackwell, 2008, p. 35 en Julia Noordegraaf, 'Who Knows Television? Online Access and the Gatekeepers of Knowledge', *Critical Studies in Television, Scholarly Studies in Small Screen Fictions*. Special issue 'Television Archives: Accessing TV History', eds Lez Cooke and Robin Nelson, 2010, 2, p. 4.
- 25 Fiona Cameron and Sarah Kenderdine, eds, *Theorizing Digital Cultural Heritage. A Critical Discourse*, MIT Press, 2007.
- 26 Walter Benjamin, *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technologische reproduceerbaarheid*, SUN, Nijmegen, 1985 (oorspronkelijke titel: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1935). José van Dijk bespreekt de invloed van digitalisering op de relatie tussen kunstwerk en consument, tussen werkelijkheid en representatie en tussen maker en maatschappij in het tijdperk van de digitale manipuleerbaarheid in *Televisie in het tijdperk van de digitale manipuleerbaarheid*, Vossiuspers/UVa, Amsterdam 2002.
- 27 Fiona Cameron, 'Beyond the Cult of the Replicant', in: Cameron and Kenderdine, eds, *Theorizing Digital Cultural Heritage*, MIT Press, Cambridge MA 2008, 2010. p. 54.
- 28 John Mackenzie Owen, 'Preserving the digital heritage: roles and responsibilities for heritage repositories', paper at the UNESCO/KNAW conference Preserving the Digital Heritage, Den Haag, 4-5 November 2005.
- 29 Zie David Bearman, 'Addressing selection and digital preservation as systematic problems', paper at the UNESCO/KNAW conference Preserving the Digital Heritage, Den Haag, 4-5 November 2005. En ook Ross, 'Digital Preservation, Archival Science and Methodological Foundations for Digital Libraries'.
- 30 John Mackenzie Owen, 'Preserving the digital heritage: roles and responsibilities for heritage repositories', paper at the UNESCO/KNAW conference Preserving the Digital Heritage, Den Haag, 4-5 November 2005.
- 31 Voor de beta versie van de portal zie: [www.europeanfilmgateway.eu](http://www.europeanfilmgateway.eu), en voor meer informatie over het project zelf dat tot augustus 2011 liep, zie: [www.efgproject.eu](http://www.efgproject.eu).
- 32 Fiona Cameron noemt dit process in het Engels *museumify* in 'Beyond the Cult of the Replicant', in: Cameron and Kenderdine, eds, *Theorizing Digital Cultural Heritage*, p. 54.
- 33 William Uricchio, 'Moving beyond the artifact: lessons from participatory culture', paper at the UNESCO/KNAW conference Preserving the Digital Heritage, Den Haag, 4-5 November 2005.

- 34 John Durham Peters, 'Why We Use Pencils and Other Thoughts on the Archive (An Afterword)', in Craig Robertson, *Media History and the Archive*, Routledge, London, New York 2011, p. 109.
- 35 Lynn Spigel, 'Housing Television: Architectures of the Archive', *The Communication Review* 1 volume 13, 2010, Special Issue: Writing From the Archive: Thinking About Media History p. 66-67.
- 36 De notie van het archief als apparaat en communicatiemedium wordt besproken door Jeremy Packer, 'What is an Archive?: An Apparatus Model for Communications and Media History', in: Craig Robertson, *Media History and the Archive*, Routledge, London, New York 2011, p. 93.
- 37 Zie [www.waisda.nl](http://www.waisda.nl) voor het spel, en voor een bespreking van de resultaten [www.blog.waisda.nl](http://www.blog.waisda.nl).
- 38 Zie <http://www.bbc.co.uk/dna/memoryshare/home>.
- 39 Zie [http://www.theeuropeanlibrary.org/exhibition/roma\\_journey/eng/index.html](http://www.theeuropeanlibrary.org/exhibition/roma_journey/eng/index.html).
- 40 Te zien op <http://www.european1914-1918.eu/en?bt=carousel>.
- 41 Julia Noordegraaf, 'Who Knows Television? Online Access and the Gatekeepers of Knowledge', 2010, 2, p.5.
- 42 Een voorbeeld is Jonathan Bignell and Andreas Fickers, eds, *A European Television History*, Wiley-Blackwell, Oxford 2008, en de studie van Michel Hilmes, *Only Connect. A Cultural History of Broadcasting in the United States*, Wadsworth, Boston 2002.
- 43 Zie voor een bespreking van het project Rob Turnock, 'Video Active and the Challenges of Developing Online Access to Compare European Television Programmes from the Archive', in *Media History*, 16, 1, 2010, p. 125-134.
- 44 Julia Noordegraaf, 'Who Knows Television? Online Access and the Gatekeepers of Knowledge', 2010, 2, p.13. Bij ter perse gaan van dit tijdschrift, wordt het materiaal van *Video Active* overgezet naar een nieuwe omgeving, die van *EUscreen*: [www.euscreen.eu](http://www.euscreen.eu).
- 45 Creative Commons licenties bieden de mogelijkheid werk te delen en materiaal opnieuw te gebruiken onder specifieke voorwaarden: [www.creativecommons.org](http://www.creativecommons.org). Open Beelden is een mediaplatform dat toegang biedt tot audiovisuele collecties die hergebruikt kunnen worden: [www.openimages.eu](http://www.openimages.eu).
- 46 Zie <http://remix.europeana.eu/> en <http://www.dailymotion.com/sas/gdanskremix>. De wedstrijd is een initiatief van het Poolse en Franse nationale audiovisuele instituut.
- 47 Zie Julia Noordegraaf, 'Who Knows Television? Online Access and the Gatekeepers of Knowledge', and Seamus Ross, 'Digital Preservation, Archival Science and Methodological Foundations for Digital Libraries'.
- 48 Volgens Craig Robertson, 'Introduction: Thinking about Archives, Writing about History', p. 11; and William Uricchio, 'Moving beyond the artifact: lessons from participatory culture'.
- 49 Andreas Fickers and Catherine Johnson, 'Transnational Television History: A Comparative Approach: Introduction', *Media History*, vol. 16. Nr. 1, February 2010, p. 4. See also Bignell and Andreas Fickers, eds, *A European Television History*, p. 9-12.
- 50 Zie BRIDGE, een door NWO gesubsidieerd project dat via het bouwen van links deze onderzoeksvraag mogelijk maakt.
- 51 De metaforen worden besproken door Jostein Gripsrud, 'Television, Broadcasting, Flow: Key Metaphors in TV Theory', in: Christine Geraghty and David Lusted, eds, *The Television Studies Book*, Arnold, London 1998, p. 17-32. John Ellis bespreekt in verband met het karakter van televisie als medium verschillende fasen in de productiegeshiedenis van televisie in *Seeing Things. Television in the Age of Uncertainty*, I.B. Tauris, London 2000.
- 52 Milly Buonanno, *The Age of Television. Experiences and Theories*, Intellect, Chicago 2008, p. 68-70; and Uricchio, 'TV as time machine: television's changing heterochronic regimes and the production of history', p. 31.
- 53 Paddy Scannell, 'Television and History: Questioning the Archive', in Craig Robertson, *Media History and the Archive*, p. 52-53.