

Onderweg naar een transmedia-archief?

*een onderzoek naar het conserveringsbeleid van
het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid*



Universiteit Utrecht

Maja van Eijndthoven 4099826
Scriptie Master Film- en Televisiewetenschap
MCMV16040 Blok 3, collegejaar 2016/2017
Begeleid door S. de Leeuw
12 april 2017 20803 woorden
Chicago Manual of Style footnote

Samenvatting

Dit onderzoek gaat over het Nederlandse media-archief: Het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid. Omdat hedendaagse televisieproducties steeds vaker gebruik maken van een netwerk aan verschillende platformen om het verhaal te verrijken ben ik benieuwd hoe dat het archief inspeelt op deze praktijken van cross-media ook wel transmedia genoemd. Door middel van een thematische analyse gebaseerd op Critical Media Industry Studies wordt hier onderzocht hoe Beeld en Geluid cross-mediale televisieprojecten duurzaam wil preserven in de context van het archief in transitie naar een transmedia-archief. Aan de hand van de analyseconcepten archivalization, editorialization, reframing en connectivity worden er verschillende beleidsdocumenten onderzocht en interviews gedaan met medewerkers van Beeld en Geluid om inzicht te krijgen in het productieproces van het archief. Door deze in de context van het academisch discours te plaatsen wordt er inzicht verschaft in de positie die Beeld en Geluid inneemt ten opzichte van de suggesties uit het discours en welke mogelijkheden en uitdagingen er nog liggen voor de duurzame preservering van transmedia. Uiteindelijk blijkt dat het archief nog niet in staat is transmedia te archiveren, maar het digitale archief idealiter wel een netwerkstructuur zal hebben. Deze structuur is echter gedreven door de mogelijke verbindingen tussen archiefmateriaal, en niet door de transmediale aard van hedendaagse televisieproducties.

Inhoudsopgave

1. Inleiding	3
2. Theoretisch/historiografisch kader: het archiveringsproces	6
2.1 Archiveren volgens het OAIS-model.....	6
2.2 Kernconcepten uit de archiefwetenschap	8
3. Onderzoeksmethode: thematische analyse van deeptexts en interviews	13
4. Een duik in het archiefbeleid.....	20
4.1 Uitbreiding van de collectie.....	20
4.2 Nieuwe media als context van oude media	26
4.3 Uitdagingen voor het digitaal archief.....	29
5. Een beschouwing van het academisch discours.	34
5.1 Implicaties van erfgoed als data.....	36
5.2 Participatie in het archiveringsproces.....	40
5.3 Archiefstructuur: een dynamisch digitaal netwerk.....	43
6. Conclusie	50
Corpus.....	56
Literatuurlijst	57
Bijlage 1 : Interviewvragen preserveringbeleid Beeld en Geluid	60

1. Inleiding

Media-archeoloog William Uricchio schreef bijna twintig jaar geleden in het artikel “The Trouble with Television” dat het in de toekomst lastiger zal zijn om verschillende mediavormen van elkaar te onderscheiden.¹ Volgens hem zou het begrip televisie worden uitgebreid: “But in the process, the notion of television as a meaningfully delimited term and as a medium-specific entity will again be extended and mutated to embrace new technological possibility.”² Binnen de huidige mediaproductie en -receptie zijn nieuwe technologieën zoals websites, tweede-scherm-applicaties en zelfs Virtual Reality ervaringen een onlosmakelijk deel van het televisielandschap. Er is sprake van een versmelting van mediavormen, beargumenteert Henry Jenkins in zijn boek *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*.³ Als gevolg van deze ‘age of convergence’ maken steeds meer mediaproducties gebruik van *transmedia storytelling* waarbij verschillende platformen op verschillende manieren bijdragen aan een groter verhaal.⁴ Transmedia wordt binnen Media Studies beschouwd als een paraplueterm waarmee veel hedendaagse mediaproducties die verspreid zijn over verschillende platformen beschreven kunnen worden. De leidende definitie in dit veld komt van Jenkins en luidt als volgt:

A transmedia story unfolds across multiple media platforms, with each new text making a distinctive and valuable contribution to the whole. In the ideal form of transmedia storytelling, each medium does what it does best – so that a story might be introduced in a film, expanded through television, novels and comics. (...) Each franchise entry needs to be self-contained so you don’t need to have seen the film to enjoy the game or vice versa.⁵

Volgens Jenkins vertelt elk medium dus een eigen deel-verhaal binnen een transmedia-verhaal en zijn de verschillende elementen onafhankelijk van elkaar te begrijpen. Vóór het jaar 2004 werd de term transmedia nog niet gebruikt maar noemde men dergelijke praktijken waarbij een verhaal gedistribueerd werd over meerdere platformen meestal ‘multiplatform’.⁶ Andere termen die daarmee samenhangen zijn *cross-platform* of *cross-media*, waarbij één verhaal over meerdere platformen wordt verspreid veelal met het doel om meer publiek te bereiken.⁷ Jenkins’ definitie van transmedia verschilt hiervan doordat hij er de nadruk op legt dat elk medium een eigen verhaal vertelt dat het

¹ William Uricchio, “The Trouble with Television”, *Screening the Past* 4 (1998): 5.

² Ibid., 4.

³ Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* (New York en Londen: New York University Press, 2008), 2–3.

⁴ Ibid., 97–98.

⁵ Ibid.

⁶ Susan Kerrigan en Joe T. Velikovsky, “Examining Documentary Transmedia Narratives through The Living History of Fort Scratchley Project”, *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies* 22, nr. 3 (2016): 12–13.

⁷ Charles H. Davis, “Audience Value and Transmedia Products”, in *Media Innovations* (Göteborg, Sweden: Nordicom University of Gothenburg, 2013), 177.

grotere geheel van de storyworld (verhaalwereld) verdiept.⁸ Media Management onderzoeker Charles Davis stelt in zijn definitie van cross-platform extension echter dat die strategie wel de ervaring van het verhaal kan vergroten. In zekere zin vindt er dus ook een vorm van verdieping van de storyworld plaats in cross-platformdistributie. De termen lijken dus te overlappen.

Binnen het onderzoeksveld van transmedia is er in navolging van Henry Jenkins vaak onderzoek gedaan naar de verschillende verhoudingen van media op het gebied van narratologie, productie en participatie. Een voorbeeld daarvan is onderzoek naar *world building*, waarbij het vertellen van verhalen steeds meer een kunst is geworden van het bouwen van een wereld die niet volledig in één medium te vatten is.⁹ Volgens de logica van transmedia storytelling dragen de websites, vlogs en applicaties van een televisieprogramma essentieel bij aan het verrijken van het verhaal. Veel mediawetenschappers beargumenteren dan ook dat de convergentie van televisie met nieuwe media het televisiekijken en -maken sterk heeft veranderd. Zoals bijvoorbeeld Hye Jin Lee en Mark Andrejevic in "Second-Screen Theory: From the Democratic Surround to the Digital Enclosure".¹⁰ Ook Ethan Tussey laat zien hoe de communicatie tussen verschillende schermen het televisiekijken beïnvloedt, in zijn artikel "Connected Viewing on the Second Screen: The Limitations of the Living Room".¹¹ Hoe deze verandering in de media-ervaring precies plaatsvindt zal niet centraal staan in dit onderzoek, het motief dat hieruit volgt is dat steeds meer televisieprogramma's en films gebruikmaken van transmedia storytelling. Het is van belang dat de media-archieven een reflectie opslaan van deze ontwikkelingen in mediaproductie en distributie, alleen dan kan er een compleet beeld gearchiveerd worden van de mediageschiedenis. Daarom is het opmerkelijk dat er nog maar weinig onderzoek is gedaan naar hoe we deze verhaalwerelden kunnen archiveren, en er in het academische landschap nog geen aandacht is geweest voor transmedia archivering. In dit onderzoek probeer ik bij te dragen aan het vullen van dit academisch hiaat.

In Nederland fungeert het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid als het nationale media-archief.¹² Daarom is dit de aangewezen case study. Omdat de preservering van cross-mediale televisieprojecten in de praktijk nog niet zo ver is, gaat dit onderzoek vooral over beleid. De hoofdvraag is als volgt geformuleerd:

Hoe wil Beeld en Geluid zorgen voor een duurzame preservering van cross-mediale televisieprojecten in de context van het archief in transitie naar een transmedia-archief?

⁸ Jenkins, *Convergence Culture*, 98.

⁹ Ibid., 116.

¹⁰ Hye Jin Lee en Mark Andrejevic, "Second-Screen Theory: From the Democratic Surround to the Digital Enclosure", in *Connected Viewing: Selling, Sharing, and Streaming Media in a Digital Age*, door Jennifer Holt en Kevin Sanson (Londen: Routledge, 2013), 40–61.

¹¹ Ethan Tussey, "Connected Viewing on the Second Screen: The Limitations of the Living Room", in *Connected Viewing: Selling, Sharing, and Streaming Media in a Digital Age*, door Jennifer Holt en Kevin Sanson (Londen: Routledge, 2013), 202–217.

¹² Annemieke de Jong, *Digitale Preservering Beeld En Geluid: Beleid, Standaarden En Procedures* (Hilversum: Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, 2016), 13.

Deze hoofdvraag bevat zowel de termen 'cross-media' als 'transmedia' en bestaat uit twee delen. In de televisiepraktijk wordt er meestal gesproken over een cross-media of multi-platform strategie waarbij één verhaal verteld wordt over verschillende platformen. Voor dat deel in het onderzoek waar de televisieproductie centraal staat zal er dus voornamelijk gesproken worden over cross-media storytelling. In het academische debat wordt de term transmedia vaak gebruikt om eenzelfde soort vertelstrategieën te bestuderen. Daarom zal in het tweede deel worden gesproken over een transmedia-archief en niet over een cross-media archief. Ik heb besloten wat dit betreft mee te gaan in de te bestuderen discourses.

Ten eerste zal de duurzame preservering van Beeld en Geluid in kaart worden gebracht. De definitie van preservering is volgens Beeld en Geluid breder dan archivering. Laatstgenoemde gaat meestal alleen over het daadwerkelijk opslaan en opbergen, terwijl duurzame preservering zich uitstrekt over de complete levenscyclus van objecten. Dat wil zeggen: over alle processen rond de instroom, de opslag, het beheer en het verlenen van toegang tot dat archiefobject.¹³ Daarna zullen de beleidsplannen van Beeld en Geluid in de context worden geplaatst van het archief in transitie met behulp van de archiefwetenschap. Tot slot zullen deze resultaten worden meegenomen in de formulering van het media-archief van de toekomst dat naar mijn mening idealiter de vorm krijgt van een transmedia-archief. Het beleid van Beeld en Geluid, en eventuele andere archieven die zich momenteel bezighouden met de archivering van nieuwe media, zal daar zo veel mogelijk mee in verband worden gebracht om op gefundeerde wijze een advies uit te brengen over toekomstige transmedia-archivering.

Ik richt mij op de volgende deelvragen:

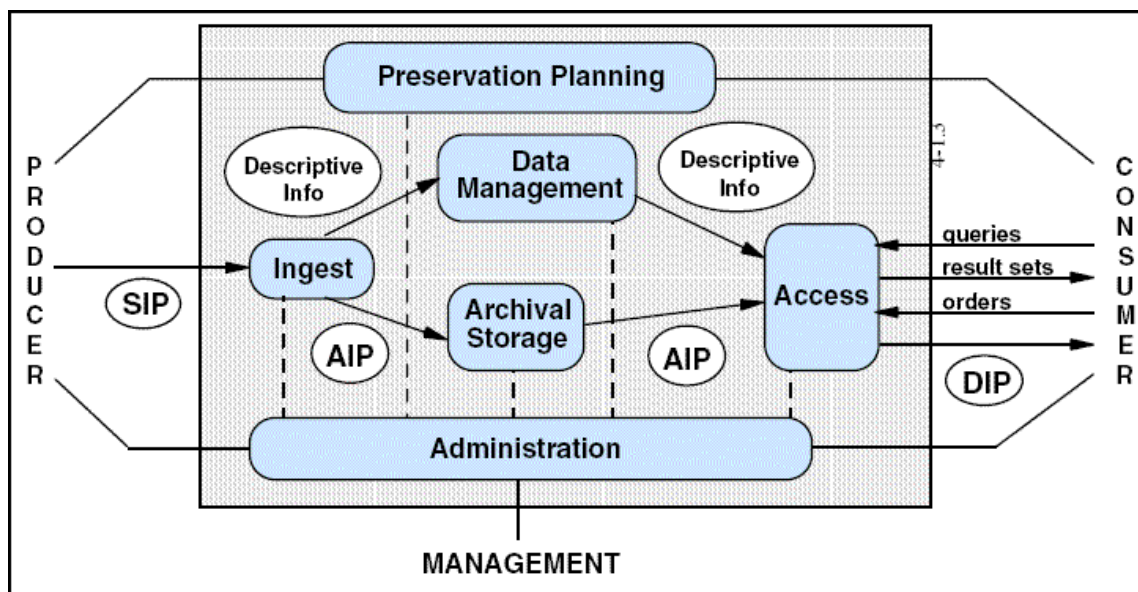
1. Hoe wil Beeld en Geluid cross-mediale televisieprojecten preserven?
2. Hoe gebeurt dat nu? En welke uitdagingen liggen er nog?
3. Hoe verhoudt dit zich tot de context van het archief in transitie naar een transmedia archief?
4. Hoe zou een transmedia-archief er idealiter uit kunnen zien op basis van het archiefwetenschappelijke discours en het huidige archiefbeleid en -praktijk?

¹³ Annemieke de Jong, *Digitale Preservering Beeld En Geluid: Beleid, Standaarden En Procedures*, (Hilversum: Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, 2016) 7.

2. Theoretisch/historiografisch kader: het archiveringsproces

2.1 Archiveren volgens het OAIS-model

Binnen het archief zijn er allerlei processen die een rol spelen in de manier waarop het archiefmateriaal instroomt en ontsloten wordt. Om inzicht te krijgen in deze processen van preservering en betekenisgeving door het archief wordt nu eerst de workflow van Beeld en Geluid onder de loep genomen. Het Open Archival Information System (OAIS)-model voor de preservering van informatie voor bepaalde gebruikersgroepen is momenteel voor veel archieven -waaronder Beeld en Geluid- de leidraad voor de workflow van hun archief. Dit model ziet er als volgt uit:



Figuur 1: Het OAIS-model. Bron: <http://www.oclc.org/research/publications/library/2000/lavoie-oais.html>

Ook de preservering door Beeld en Geluid gebeurt aan de hand van dit model.¹⁴ Overkoepelend wordt dit proces gevormd door preserveringsplanning en het management. Dit zijn de afdelingen waar verschillende afspraken over het beleid en de praktijk van archivering zijn gemaakt die deze workflow specificeren, en voorwaarden stellen voor bijvoorbeeld de instroom van materiaal, alsook de verschillende bestandsformaten waar het archief mee werkt.

Allereerst komt er vanuit één van de omroepen (of in zeldzame gevallen een andere instantie) een audiovisueel bestand (AV-file) binnen bij de afdeling Instroom (Ingest). Er wordt een fixity-check gedaan om te controleren of het bestand goed is ontvangen en er worden automatisch technische metadata geëxtraheerd met betrekking tot de materiaaleigenschappen van de AV-file.¹⁵ Deze technische metadata over bijvoorbeeld de aspect-ratio en bitrate zijn noodzakelijk om het overzicht te houden over de verschillende technische bestandsformaten die in het archief worden opgeslagen. Toekomstige risico's die verbonden zijn aan bepaalde bestandsformaten kunnen dan tijdig worden

¹⁴ Arnoud Goos, Interview met coördinator instroom Beeld en Geluid Arnoud Goos, 3 maart 2017.

¹⁵ de Jong, *Digitale Preservering Beeld En Geluid: Beleid, Standaarden En Procedures*, 29.

opgelost. Vervolgens wordt er een instroompakket samengesteld, een Submitted Information Package (SIP), dat een *identificer* krijgt.¹⁶ Dit is een uniek label dat een permanente verwijzing vormt naar het object in het Digitale Archief. De file is nu bijna gereed om het archief in te stromen, maar vaak worden er nog andere files aan toegevoegd zoals bijvoorbeeld ondertitels of inhoudelijke informatie. Dit kan zowel automatisch gaan, maar kan ook handmatig worden bereikt. Er wordt een Archival Information Package (AIP) gemaakt die zowel het archiefobject bevat alsook metadata, toegevoegde beschrijvingen en afspraken over hergebruik. Deze AIP geeft dus ook informatie over het archiefmateriaal dat erin zit, en wordt definitief opgenomen in het digitale archief.¹⁷

Wanneer archiefmateriaal door een externe partij wordt opgevraagd komt deze aanvraag binnen bij de afdeling Toegang (Access). Voor elk verzoek wordt er gekeken en verder vastgelegd wat er wel en niet met het materiaal gedaan mag worden. Copyright en auteursrechten vallen echter niet binnen de scope van dit onderzoek. Het deel van de AIP dat vervolgens voor de aanvrager bestemd is wordt uitgeleverd in een DIP (Dissemination Information Package).¹⁸ Indien het volledige archiefmateriaal wordt opgevraagd vindt er altijd een zogenaamde fixity-check plaats om de compleetheid van het uitgeleverde archiefmateriaal te waarborgen.¹⁹ Binnen dit hele proces speelt data-management een grote rol. Er zijn veel data die tegelijkertijd met de SIP het archief in kunnen stromen. Dit moet echter wel op een eenduidige manier gebeuren zodat deze data het gehele proces beschikbaar blijven. Daarnaast wordt de afspeelbaarheid van archiefmateriaal in de gaten gehouden en indien aanpassingen nodig blijken worden deze gerapporteerd en opgenomen in de AIP.

Ondanks dat dit schema een compleet beeld lijkt te geven van de workflow is er één groot euvel in dit schema: er wordt niet zichtbaar aangegeven waar keuzes worden gemaakt om bepaald materiaal te archiveren. Dit schema geeft een algemene workflow waarbij iets vanuit de productie altijd toegankelijk lijkt te zijn voor het publiek/de gebruiker en op min of meer automatische wijze het archief in stroomt. In werkelijkheid is dit niet zo en worden er altijd keuzes gemaakt in het archief. Het is simpelweg niet mogelijk om alles te bewaren, laat staan het op een betekenisvolle en duurzame manier te preserven. Door deze keuzes is het archief altijd een constructie. In het OAIS model wordt nu echter niet duidelijk waar deze constructie plaatsvindt en waar deze op gebaseerd is. Om meer inzicht te krijgen in de processen van constructie maak ik gebruik van kernconcepten uit de archiefwetenschap als leidraad voor de analyse, die zullen nu uiteen worden gezet.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid., 30.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid.

2.2 Kernconcepten uit de archiefwetenschap

De archivering van een bepaalde gebeurtenis is niet alleen het opslaan van deze gebeurtenis maar geeft ook vorm aan wat er van de gebeurtenis overblijft, en dus aan hoe zij herinnerd wordt. Filosoof en literatuurcriticus Jaques Derrida formuleerde dit in 1996 in zijn boek *Archive Fever* als “The archivization produces as much as it records the event”.²⁰ Met de notie *archivalization* vraagt archiefwetenschapper Eric Ketelaar opnieuw aandacht voor dit proces:

Before archivization, however, is another 'moment of truth'. It is *archivalization*, a neologism which I invented, meaning the conscious or unconscious choice (determined by social and cultural factors) to consider something worth archiving. Archivalization precedes archiving.²¹

Archivalization is volgens Ketelaar dus een stap die plaatsvindt voordat een bepaald object wordt opgenomen in het archief. Het is een stap waarbij er wordt overwogen of de culturele/maatschappelijke/historische waarde van een object groot genoeg is om het daadwerkelijk op te nemen in het archief. In deze afweging kan een archivaris nooit volledig neutraal zijn. Archieven worden daarom gezien als dynamische plekken waar kennis en het cultureel geheugen worden geproduceerd in plaats van geconserveerd. Dit noemt Ketelaar de *performative power of records*, wat aansluit bij de manier waarop Derrida over het archief spreekt. In ieder stadium van het proces van archiveren kunnen nieuwe betekenissen (volgens Ketelaar *tacit narratives*) aan documenten en objecten worden toegevoegd.²² Deze tacit narratives zijn vormgegeven door kennis en macht en geven op hun beurt vorm aan de archivalization van het archief.²³ Dit is één van de speerpunten geweest die gezorgd hebben voor de *archival turn* aan het begin van deze eeuw die de manier waarop er over de neutraliteit van archieven gedacht wordt hebben veranderd.²⁴ Het archief wordt sindsdien gezien als een dispositief. Het is een resultaat van een discours waarin allerlei actoren samenwerken om het voortbestaan van de objecten te garanderen. Hierbij kan worden gedacht aan menselijke actoren, maar ook aan beleid en regelgeving, of normen en waarden. Kortom, archieven worden gezien als een weerslag van wat op een bepaald historisch moment de moeite waard werd gevonden om te bewaren. Ketelaar stelt daarom voor om *met* het archief te kijken om de tacit narratives van kennis en macht aan het licht te brengen.²⁵ Zijn visie sluit dan ook uitstekend aan bij de methode van dit onderzoek, welke in het volgende hoofdstuk zal worden besproken.

²⁰ Jacques Derrida in Eric Ketelaar, “Tacit Narratives: the Meaning of Archives”, *Archival Science*, nr. 1 (2001): 134.

²¹ Ibid., 133.

²² Ibid.

²³ Ibid., 135.

²⁴ Ann Stoler, “Colonial Archives and the Arts of Governance”, *Archival Science* 2 (2002): 90–91.

²⁵ Ketelaar, “Tacit Narratives: the Meaning of Archives”, 132. Nadruk door auteur.

Voordat iets via de afdeling Instroom een plek krijgt in het archief zijn er dus keuzes gemaakt. Deze keuzes maakt Beeld en Geluid op basis van de doelstellingen die wettelijk zijn vastgelegd. “De organisatie fungeert als programma-archief van de Nederlandse Publieke Omroep (NPO) en als nationaal cultuurhistorisch archief, ten behoeve van onderwijs en wetenschap en voor het algemeen publiek.”²⁶ Dit is geformuleerd naar aanleiding van de Mediawet van 2008. Beleidsmedewerker Mieke Lauwers benadrukte tijdens een interview echter dat het niet vaststaat dat Beeld en Geluid deze functie van het archief heeft: “Er staat enkel dat de publieke omroepen geen eigen archieven mogen hebben en dat de opslag moet plaatsvinden op een centrale locatie met bepaalde kwaliteitseisen”.²⁷ De manier waarop de taken van Beeld en Geluid zijn vastgelegd in de Mediawet, zijn dus beperkter dan soms lijkt. Doordat Beeld en Geluid zich voornamelijk richt op de archivering van publieke radio- en televisieprogramma’s valt er daarnaast iets voor te zeggen dat er op deze manier maar een beperkt beeld van de Nederlandse mediageschiedenis overblijft. Zeker ook op het gebied van diversiteit aan platformen die tegenwoordig vormgeven aan de mediabeleving bevat het archief hiaten, zo stellen Bas Achterberg en Berber Hagedoorn in hun artikel “The End of the Television Archive as We Know It? The National Archive as an Agent of Historical Knowledge in the Convergence Era”.²⁸ Zij concluderen dat televisiemakers tegenwoordig meer maken dan alleen programma’s, en dat deze ‘andere teksten’ veel diepgaande informatie kunnen bevatten voor contextualisering.²⁹ Daarom is het van belang om deze andere teksten, die vooral liggen in de cross-mediale aanpak van televisiemakers, ook te preserven. Alleen dan kan er een compleet beeld van televisiegeschiedenis worden gepreserveerd en kan onderzoek naar een programma dat in deze tijd is geproduceerd mogelijk blijven. In dit onderzoek zullen de beleidsstukken bestudeerd worden om inzicht te krijgen in de keuzes die Beeld en Geluid maakt in archivering.

Daarnaast moet in acht worden genomen dat een object dat wordt opgenomen in het archief daarbij altijd uit zijn oorspronkelijke context wordt gehaald. Informatiewetenschappers Matteo Treleani en Claude Mussou leggen in hun artikel “Retelling the Past with Broadcast Archives: Context Makes Sense” de nadruk op dit proces in de archivering aan de hand van het concept *editorialization*.³⁰ Editorialization is het proces waarbij een object uit zijn oorspronkelijke intertekstuele referentiekader wordt gehaald en in het heden, tijdens het preservingsproces, in een nieuw intertekstuele context wordt geplaatst.³¹ Volgens Treleani en Mussou is het daarom belangrijk om bepaalde informatie over

²⁶ de Jong, *Digitale Preservering Beeld En Geluid: Beleid, Standaarden En Procedures*, 13.

²⁷ Mieke Lauwers, Interview met beleidsadviseur Beeld en Geluid Mieke Lauwers, 15 maart 2017.

²⁸ Bas Achterberg en Berber Hagedoorn, “The End of the Television Archive as We Know It? The National Archive as an Agent of Historical Knowledge in the Convergence Era”, *Media and Communication* 4, nr. 3 (14 juli 2016): 164, doi:10.17645/mac.v4i3.595.

²⁹ *Ibid.*, 171.

³⁰ Matteo Treleani en Claude Mussou, “Retelling The Past with Broadcast Archives: Context Makes Sense”, *VIEW Journal of European Television History and Culture* 1, nr. 1 (2012): 61–66.

³¹ *Ibid.*, 65.

een archiefobject mee te nemen in de preservering: “The editorializing of archive material must, therefore, provide keys for interpretation in order to grant ‘archival value’ to the document.”³² Informatie over de oorspronkelijke context van het materiaal speelt een grote rol in het proces van betekenisgeving. Deze contextuele informatie is te vinden in de metadata van het archiefmateriaal. Omdat het proces van editorialization het materiaal uit zijn originele context haalt, is metadata essentieel voor contextualisering en interpretatie van archiefmateriaal. Zonder contextuele informatie heeft archiefmateriaal beduidend minder waarde.

Wanneer archiefmateriaal aan het publiek wordt gepresenteerd noemen we dit ‘ontsluiting’. Ook hierbij wordt het archiefmateriaal in een ander interpretatiekader geplaatst dan het zich oorspronkelijk bevond, bijvoorbeeld als onderdeel van een tentoonstelling over een bepaald thema. professor digitaal erfgoed Julia Noordegraaf noemt dit proces *reframing*:

Framing questions the object-status of the objects studied in the cultural disciplines. This questioning results in a repositioning of the object as alive, in ways that have to do with the ‘social life of things’. The study of processes of framing is crucial since we cannot make sense of objects outside of their frames, the frame is the link between the work and the world.³³

Er is sprake van reframing wanneer archiefmateriaal in een andere context wordt geplaatst en daardoor voorzien wordt van een (ander) interpretatiekader. In een digitale omgeving gebeurt dit tegenwoordig nog vaker omdat hedendaagse technologieën het gemakkelijker hebben gemaakt om audiovisueel archiefmateriaal te bewerken waardoor het gemixt kan worden en in allerlei andere contexten kan worden geplaatst. Dit maakt dat het archief volgens Noordegraaf nu draait om ‘links’: online verbindingen.³⁴ Zij stelt dat het archief dynamisch wordt omdat het niet meer draait om het archiefmateriaal, maar om de betekenisvolle verbanden tussen objecten.³⁵ Door objecten op een bepaalde manier te presenteren in collecties of programma’s worden ze geframed en met elkaar verbonden, en worden er ook andere betekenissen gegeven aan archiefmateriaal. Daarom is het volgens Noordegraaf van belang dat archieven de reframing van objecten in kaart te brengen om op deze manier te kunnen reconstrueren welke betekenissen er gegeven zijn aan een bepaald archiefobject. Alleen dan worden processen van betekenisgeving in en door het archiefproces duidelijk en kan men volgens haar televisiegeschiedenis schrijven.³⁶ Het concept reframing wordt daarom ingezet om te spreken over het volgen van de betekenisgeving aan archiefmateriaal.

³² Ibid., 62.

³³ Julia Noordegraaf, “Who Knows Television? Online Access and the Gatekeepers of Knowledge”, *Critical Studies in Television* 5, nr. 2 (2010): 3.

³⁴ Ibid., 11.

³⁵ Julia Noordegraaf, “Remembering the Past in the Dynarchive: The State of Knowledge in Digital Archives” (Media in Transition 7, Unstable Platforms: The Promise and Peril of Transition, Boston, 2011), 3.

³⁶ Ibid., 15.

De visie van een netwerkstructuur voor het archief is tevens te vinden in het werk van hoogleraar Europese televisiegeschiedenis Sonja de Leeuw. In haar tekst “Het archief als netwerk: Perspectieven op de studie van online televisie-erfgoed” beschouwt zij het online televisie-archief als netwerk, en staat het begrip connectiviteit daarbij centraal. Zij gebruikt dit concept van sociale wetenschapper Andrew Hoskins [2010] om te stellen dat nieuwe technologie het archief verandert van een ruimte naar een netwerk van connecties.³⁷ Haar doel is het laten zien welke praktijken het online televisie-erfgoed mogelijk hebben gemaakt en hoe het zich vervolgens online manifesteert als een netwerk van connecties. Zij refereert daarbij vaak aan John MacKenzie Owen [2005] en zijn visie op het online erfgoed dat hij de *digital fabric of society* noemt.³⁸ Volgens dit idee kan digitaal erfgoed gezien worden als een collectie van digitale artefacten die in relatie tot elkaar geanalyseerd moeten worden en betrokken dienen te worden bij het formuleren van perspectieven op de studie van online televisie-erfgoed.³⁹ Deze visie zal nuttig zijn voor het formuleren van een toekomstperspectief omdat de elementen in een transmedia-archief ook in relatie tot elkaar begrepen moeten worden, omdat zij met dat voornemen geproduceerd zijn. De website of applicatie van een programma is betekenisvoller wanneer zij wordt begrepen in relatie tot het televisieprogramma, dan wanneer zij een op zichzelf staand artefact is.

Ten slotte is het complete archief sterk veranderd door de digitalisering van zowel archiefobjecten als het archief zelf. Filmarchiefwetenschapper Leo Enticknap stelt in zijn tekst “Have Digital Technologies Reopened the Lindgren/Langlois Debate?” dat er nieuwe verwachtingen zijn ten opzichte van het (digitale) archief vanwege de veelheid en toegankelijkheid van historisch materiaal op het Internet.⁴⁰ Hoewel hij niet spreekt over de incorporatie van websites en dergelijke in het digitale archief, beargumenteert hij wel dat het archief zich aan moet passen aan bepaalde hedendaagse technologische tendensen, zoals bijvoorbeeld YouTube.⁴¹ De veelheid aan *born-digital* materiaal dat gepreserveerd moet worden dringt aan op het nadenken over nieuwe conserveringsmethodes.⁴² Volgens bibliothecaris digitale initiatieven Arjun Sabharwal spreken we op dat moment over *digital curation*, omdat deze objecten een complexe digitale structuur hebben die veel informatie bevat (indien zij ook als zodanig worden gepreserveerd).⁴³ Het technologische aspect van de bestanden gaat op dat moment een belangrijke rol spelen in het archiveringsproces.⁴⁴ Sabharwal wijst er bijvoorbeeld op dat websites een informatie-architectuur hebben bestaande uit hyperlinks: dit maakt deze

³⁷ Sonja de Leeuw, “Het archief als netwerk. Perspectieven op de studie van online televisie-erfgoed.”, *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 14, nr. 2 (2012): 11.

³⁸ *Ibid.*, 14.

³⁹ *Ibid.*, 15.

⁴⁰ Leo Enticknap, “Have Digital Technologies Reopened the Lindgren/Langlois Debate?”, *Spectator* 17, nr. 1 (2007): 12.

⁴¹ *Ibid.*, 15.

⁴² Arjun Sabharwal, red., *Digital Curation in the Digital Humanities: Preserving and Promoting Archival and Special Collections*, Chandos Information Professional Series (Waltham: Chandos Publishing, 2015), 1.

⁴³ *Ibid.*, 2.

⁴⁴ *Ibid.*, 17.

waardevol door het netwerk aan informatie dat om deze website heen ligt.⁴⁵ Tegelijkertijd maakt dit de content ook kwetsbaarder omdat deze afhankelijk is van externe links, en bij het vervallen van één van die links een deel van de netwerkstructuur uitvalt.⁴⁶ Digital curation zal binnen dit onderzoek niet ingezet worden als analyseconcept, maar is geïntroduceerd om te laten zien dat er een nieuwe manier van denken over het proces van instroom is, nu digitale objecten in een digitale omgeving instromen. Dit concept hangt dus samen met processen van archivalization en editorialization.

Dit nieuwe perspectief op digitale instroom van digitale objecten verenig ik met het perspectief op het archief als netwerk. Aan de hand van de notie connectiviteit stelt De Leeuw dat de verschillende elementen in het archief met elkaar samenhangen en het archief daarom gezien moet worden als netwerk.⁴⁷ Sabharwal erkent dat digitale objecten van zichzelf deze netwerkstructuur al bevatten. Dit is relevant omdat het netwerk van transmedia-televisieproductie nu nog niet als zodanig wordt gerepresenteerd in het archief. De notie van het archief als netwerk zal door incorporatie van de nieuwe media in relatie tot een televisieprogramma alleen maar worden versterkt in het toekomstige archief.

We kunnen concluderen dat niet alle processen die plaatsvinden in het archief even expliciet kunnen worden doorgrond. Er worden keuzes gemaakt in het archief die aan de basis liggen van de workflow maar verder niet in het OAIS-model terug zijn te vinden. Een raadpleger van het archief moet daar wel bij stilstaan om te reflecteren op de beperktheid en constructie van het archief. Het archiveringsproces verhult de in digital curation gemaakte keuzes. Deze zullen aan de oppervlakte komen door het archiveringsbeleid van Beeld en Geluid te onderzoeken. De analyseconcepten archivalization, editorialization, reframing en connectivity zullen worden ingezet om te analyseren welke rituelen terugkeren in de workflow van het archief. Deze thema's zullen vervolgens inzicht geven in welke processen ten grondslag liggen aan de constructie van het archief. Er had ook gekozen kunnen worden voor meer technisch gerelateerde concepten en meer nadruk op metadata. Deze technische invalshoek zou echter niet passen binnen mijn geesteswetenschappelijke benadering. Om de resultaten van het onderzoek in een breder perspectief te plaatsen zal ook het academische discours onder de loep worden genomen aan de hand van de reeds ingeleide analyseconcepten. De preservingspraktijk van Beeld en Geluid kan zo in verband worden gebracht met de implicaties en suggesties die besproken worden in de archiefwetenschap. Op deze manier worden de wetenschap en de praktijk betekenisvol aan elkaar verbonden. Methodologisch vindt dit onderzoek naar processen van keuzes en constructie aansluiting bij onderzoek naar productieculturen, dit zal in het volgende hoofdstuk worden toegelicht.

⁴⁵ Ibid., 72.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ de Leeuw, "Het archief als netwerk. Perspectieven op de studie van online televisie-erfgoed.", 11.

3. Onderzoeksmethode: thematische analyse van deep texts en interviews

In dit onderzoek staat de relatie tussen archiveringstheorie en -praktijk centraal. Mediawetenschappers zien al jaren dat de productie en consumptie van media steeds meer een proces zijn van transmedialiteit waarbij er verhalen worden verteld via verschillende platformen. Het vermoeden is echter dat dit besef nog niet helemaal is doorgedrongen tot de praktijken van het media-archief van Nederland. Dit zien we bijvoorbeeld in het jaarverslag van 2015 waar staat dat er dat jaar slechts 65 websites zijn gearchiveerd, en daarnaast nog helemaal niet wordt gesproken over het archiveren van andere nieuwe media.⁴⁸ In het huidige meerjarenplan zijn de ambities geformuleerd om ook op dit gebied te gaan archiveren.⁴⁹ Het bestuderen van deze ambitie staat centraal in dit onderzoek. Er wordt onderzocht hoe de selectie werkt, hoe de archivering werkt en hoe het publiek uiteindelijk het archiefmateriaal weer te zien krijgt (ontsluiting). Problematisch daarbij is wellicht dat veel van deze transmediaprojecten niet alleen worden uitgevoerd door publieke omroepen, maar ook door commerciële omroepen. Beeld en Geluid heeft het archiveren van de commerciële omroepen echter niet als één van haar kerntaken, en volgens de cijfers van 2015 bedraagt het aandeel van de commerciële omroepen aan het archief daarom ook nog geen 10%.⁵⁰ Desalniettemin verwacht ik dat er voldoende materiaal aangeleverd zal zijn door de publieke omroepen om dit onderzoek uit te voeren. Tevens zal blijken dat het beeld dat commerciële omroepen meer met transmedia storytelling doen dan publieke omroepen niet helemaal juist is.

Dit onderzoek zal uitgevoerd worden volgens de methode van Critical Media Industry Studies. Deze onderzoeksmethode is een combinatie van een beleid- en praktijkanalyse. Het onderzoek is een case study naar de preservering van cross-mediale televisieprojecten door het Nederlandse audiovisuele archief Beeld en Geluid. De aanpak zal berusten op de Critical Media Industry Studies-methode zoals deze is voorgesteld door John Caldwell in het hoofdstuk “Cultural Studies of Media Production. Critical Industrial Practices” in het boek *Questions of Method in Cultural Studies*.⁵¹ Daarnaast wordt het hoofdstuk “Bringing the Social Back In” van Vicky Mayer uit het boek *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries* ingezet om deze methode van Production Studies te onderbouwen. Volgens Mayer gaat Production Studies over het volgende:

As a field of study, “production studies” captures for me the ways that power operates locally through media production to reproduce social hierarchies and inequalities at the level of daily

⁴⁸ Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, “Jaarverslag 2015”, 2016, 27, <http://files.beeldengeluid.nl/pdf/Jaarverslag2015.pdf>.

⁴⁹ Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, “Beleidsplan 2016-2020”, 26, geraadpleegd 30 december 2016, http://files.beeldengeluid.nl/beleidsplan/2016-2020/download/beleidsplan_2016-2020_nederlands-instituut-voor-beeld-en-geluid_print.pdf.

⁵⁰ Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, “Jaarverslag 2015”, 27.

⁵¹ John T. Caldwell, “Cultural Studies of Media Production: Critical Industrial Practices”, in *Questions of Method in Cultural Studies*, bewerkt door Mimi White en James Schwoch (London: Blackwell, 2004).

interaction. Production studies, in other words, 'ground' social theories by showing us how specific production sites, actors, or activities tell us larger lessons about workers, their practices, and the role of their labors in relation to politics, economics, and culture.⁵²

Mayer stelt dus dat Production Studies kan worden ingezet om te bestuderen welke machtsprocessen in een mediaproductie opereren. Volgens zowel Mayer als Caldwell is het 'from the ground up' onderzoeken van een productiecultuur de meest voor de hand liggende methode voor productieonderzoek.^{53,54} Caldwell beargumenteert om de productiecultuur op een etnografische manier te bestuderen en de productiecultuur van binnenuit in kaart te brengen om meer grip te krijgen op de ideologieën en gedraging in de cultuur.⁵⁵ Mayer beargumenteert dat de relatie tussen *micro contexts* en *macro forces* de machtverhoudingen zal benadrukken.⁵⁶ In dit onderzoek krijgt deze verhouding vorm door de conserveringspraktijken van Beeld en Geluid in de context te plaatsen van het opgestelde beleid en het archiefwetenschappelijke discours. In de constructie van het archief zijn er meerdere mensen die selecteren en keuzes maken. Dit gebeurt binnen verschillende lagen van de workflow, dus verhouden deze zich op een bepaalde hiërarchische wijze tot elkaar. Het doel is uiteindelijk om de verschillende keuzeprocessen te bestuderen waarbij de onderliggende machtsprocessen en normen en waarden aan de oppervlakte kunnen worden gebracht.

Ondanks dat het instituut geen media produceert, is een benadering vanuit de media industrie via een vertaalslag toch bruikbaar omdat het archief wordt geproduceerd door bepaalde keuzes die er gemaakt worden binnen het archiveringsproces. Het OAIS workflow model laat zien dat er sprake is van een productiecultuur met hiërarchische relaties. Er worden bepaalde keuzes gemaakt die ervoor zorgen dat materiaal wel of niet wordt opgenomen in het archief. Dit onderzoek zoomt in op deze keuzes, dus op het beleid en de praktijk van Beeld en Geluid. Op deze wijze wordt er invulling gegeven aan een onderbelicht onderdeel van mediaproductieonderzoek, onderzoek naar media-archivering. Om ervoor te zorgen dat het onderzoek voorbij gaat aan tekstuele analyse en etnografie stelt Caldwell een model voor waar een brug wordt geslagen tussen deze twee, en onderzoek gedaan wordt naar *deeptexts, rituals en spaces*.⁵⁷

⁵² Vicki Mayer, "Bringing the Social Back In: Studies of Production Cultures and Social Theory", in *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries*, bewerkt door Vicki Mayer, Miranda J. Banks, en John Thornton Caldwell (New York: Routledge, 2009), 15.

⁵³ Vicki Mayer, Miranda J. Banks, en John Thornton Caldwell, red., *Production studies: cultural studies of media industries* (New York: Routledge, 2009), 6.

⁵⁴ Caldwell, "Cultural Studies of Media Production: Critical Industrial Practices", 120.

⁵⁵ Ibid., 110.

⁵⁶ Mayer, "Bringing the Social Back In: Studies of Production Cultures and Social Theory", 15.

⁵⁷ Caldwell, "Cultural Studies of Media Production: Critical Industrial Practices", 122.

Binnen onderzoek naar de (film)productiecultuur zijn er volgens hem vier soorten bronnen die centraal staan: *deep texts*, *emic interpretations*, *critical industrial geographies* en *liminial industrial rituals*.⁵⁸ Deze zullen nu puntsgewijs worden toegelicht:

- *Deep texts*: technologieën, artefacten en tools.⁵⁹ Binnen dit onderzoek zijn dat bijvoorbeeld beleidsdocumenten met richtlijnen voor de archivering maar ook handleidingen en de gebruikte technologieën.
- *Emic interpretations*: verhalen vanbinnen de industrie/institutie zelf.⁶⁰ Dit betreft de zelfrepresentatie (interpretatie van binnenuit) van Beeld en Geluid over zichzelf en hoe zij over de preservering van crossmediale televisieprojecten spreekt en over de transitie van het archief.
- *Critical industrial geographies*: grenszones en contactzones.⁶¹ De *critical industrial geographies* zullen in dit onderzoek geen rol spelen omdat het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid een monopolie positie inneemt binnen de preservering van het Nederlandse audiovisuele televisie-erfgoed. Het mogelijke grensverkeer met Filminstituut EYE over bepaalde content zou een aanknopingspunt kunnen zijn voor nader onderzoek.
- *Liminial industrial rituals*: gebruiken binnen de industrie.⁶² Wat de gebruiken binnen de preservering zijn zal ook vanuit de praktijk worden bestudeerd, en niet alleen uit beleidsdocumenten. Op dit gebied spelen interviews een grote rol.

Voor de bestudering van de preservering van cross-mediale televisieprojecten door Beeld en Geluid zal er voornamelijk geput worden uit beleidsdocumenten, handleidingen voor preservering en jaarverslagen. Dit zijn de *deep texts* en deze vormen het belangrijkste deel van het corpus. Verder is er gebruik gemaakt van interviews om te zorgen voor verdere verduidelijking van bepaalde processen en beslissingen die in de beleidsdocumenten naar boven kwamen. Deze interviews zullen later verder worden toegelicht, er zal nu eerst dieper in worden gegaan op de *deep texts*.

Tijdens het opvragen van beleidsmateriaal bij Beeld en Geluid werden er twee documenten naar voren geschoven. Ten eerste is dat het *Meerjarenplan 2016-2020*, en daarnaast het *Collectiebeleid 2013*. Bij het verzenden van dit collectiebeleid werd uitdrukkelijk medegedeeld dat dit al enigszins gedateerd is, en er gewerkt wordt aan een nieuwe versie. Tijdens het schrijven van dit onderzoek, begin 2017, is er echter nog geen nieuw Collectiebeleid beschikbaar. Naast algemene beleidsplannen is er een recent intern onderzoek en beleidsadvies bestudeerd over het preserveren

⁵⁸ Afgeleid van Tabel 5.2 in Caldwell, pagina 123.

⁵⁹ Caldwell, "Cultural Studies of Media Production: Critical Industrial Practices", 123.

⁶⁰ Ibid., 129.

⁶¹ Ibid., 134.

⁶² Ibid., 138.

van interactives. Het jaarverslag van 2015 is ook onder de loep genomen.⁶³ Tenslotte zijn er nog enkele publicaties van Beeld en Geluid met richtlijnen voor het digitale archief meegenomen in dit onderzoek. Het volledige corpus is te vinden achterin dit document als op pagina 56. Doordat de beschikbare beleidsdocumenten zich uitstrekken over een periode van enkele jaren kan er goed bestudeerd worden hoe het conserveringsbeleid van Beeld en Geluid verandert naar aanleiding van verschillende technologische ontwikkelingen en de daarop volgende veranderingen in de mediaproductie en -beleving. Ontwikkelingen in het conserveringsbeleid vormden vervolgens aanleiding voor interviews met medewerkers van Beeld en Geluid over de totstandkoming en uitwerking van beleidsvorming, en over welke uitdagingen zij nog ervaren.

Op het gebied van emic interpretations over cross-mediale archivering lijkt Beeld en Geluid niet erg actief te zijn. In het missiestatement op de website laat men weten dat ook de nieuwe media belangrijk zijn voor het archief.⁶⁴ Binnen dit onderzoek is echter gebleken dat Beeld en Geluid geen promotionele of informatieve publicaties, zoals bijvoorbeeld krantenartikelen, heeft gehad waarin zij naar buiten trad over cross-mediale archivering. Interviews met werknemers van Beeld en Geluid zouden ook gezien kunnen worden als emic interpretations omdat deze een middel tot zelfrepresentatie zijn. Caldwell bedoelt het echter niet op deze manier; emic interpretations zijn volgens hem namelijk vooral instanties van (veelal overdreven geromantiseerde) zelfrepresentatie van het instituut in het algemeen, terwijl de interviews in dit onderzoek realistische zelfreflecties bevatten op een veelal persoonlijker schaal. Deze interviews zijn voor mij vooral een middel geweest om onduidelijkheden en vragen die resteerden na het bestuderen van het beleid op te lossen. Hier worden de interviews dan ook vooral gebruikt als aanvulling op de documenten, en dus meer als middel om tot de liminal industrial rituals te komen.

De geïnterviewde personen zijn Senior Beleidsmedewerker Mieke Lauwers, Coördinator Instroom Arnoud Goos en Archiveringsonderzoeker Jesse de Vos, allemaal werkzaam binnen het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid. Er is voor deze respondenten gekozen omdat zij werkzaam zijn in verschillende lagen van het archiveringsproces en dus vanuit verschillende standpunten kunnen spreken over de conservering. Zij kunnen vertellen hoe verschillende stadia in de beleidsvorming en het conserveringsproces in de praktijk werken en wat zij verwachten dat er in de toekomst in de praktijk kan worden gebracht. Zo wordt er inzicht verschaft in de verschillende rituelen die er plaatsvinden in de workflow van het archief en bij de totstandkoming en uitwerking van de ambities uit beleidsdocumenten. De archiveringspraktijk kan dan uiteindelijk beter in een groter academisch debat worden geplaatst over het archief in transitie.

⁶³ Het jaarverslag van 2016 is tijdens het schrijven van dit onderzoek helaas nog niet beschikbaar.

⁶⁴ "Over Beeld en Geluid", *Beeld en Geluid*, geraadpleegd 12 februari 2017, <http://www.beeldengeluid.nl/over>.

De interviews zijn gebaseerd op kwalitatieve interviews zoals Judy L. Postmus deze voorstelt als methode van sociale dataverzameling in het hoofdstuk “Qualitative Interviewing” in het boek *Qualitative Research in Social Work*.⁶⁵ Zij focust zich op de zogenaamde ‘below the line’ medewerkers met als doel “de individuen te interviewen wiens stemmen gewoonlijk niet gehoord worden”.⁶⁶ Dit is een goede aanvulling op de methode van Caldwell en Mayer omdat de productiecultuur zo vanuit verschillende standpunten bestudeerd kan worden en er verder gekeken wordt dan dat wat er op papier staat. Ondanks dat de productieonderzoeker vaak stuit op promotioneel geijkte verhalen van de instuut dat wordt bestudeerd, kunnen interviews volgens Caldwell wel vruchtbaar zijn voor Critical Media Industry Studies omdat zij alsnog iets zeggen over het proces van informatieverschaffing.⁶⁷ Naar verwachting zullen er echter geen problemen zijn wat betreft toegang of promotionele verhalen omdat dit onderzoek plaatsvindt binnen een publiek instuut met een wettelijk vastgestelde verantwoordelijkheid.

De interviews zullen semi-gestructureerd zijn waarbij er een aantal topics en vragen vooraf vastgesteld worden, maar er ook ruimte zal zijn voor persoonlijke ervaringen.⁶⁸ Naar aanleiding van de beleidsdocumenten bleef ik met enkele vragen achter die voor een deel zorgden voor een gestructureerd interview.⁶⁹ Deze vragen zijn te vinden in Bijlage 1 maar zijn wel aangepast per respondent afhankelijk van zijn/haar rol en expertise in het conserveringsproces. Daarnaast heb ik ruimte gelaten aan de respondenten om uit te weiden over persoonlijke ervaringen en de uitdagingen die zij nog verwachtten. Door deze openheid is er de mogelijkheid dat er onbekende doch relevante rituelen naar voren komen. Relevante uitspraken en codes zijn direct meegeschreven en waar nodig aangevuld aan de hand van de audio-opnames. Omdat de interviews slechts een aanvullende rol spelen in dit onderzoek zijn deze niet getranscribeerd.

Het verzamelde corpus vormt aanleiding voor het bestuderen van de productiecultuur. Dit wordt gedaan volgens een thematische analyse. Deze is gebaseerd op een thematische analyse zoals sociale wetenschappers Virginia Braun en Victoria Clarke die in hun artikel “Using Thematic Analysis in Psychology” beschrijven.⁷⁰ In dit artikel hanteren zij de volgende definitie: “Thematic analysis is a method for identifying, analysing and reporting patterns (themes) within data.”⁷¹ Om deze patronen te vinden en te analyseren kent de thematische analyse zes fasen:

⁶⁵ Judy L. Postmus, “Qualitative Interviewing”, in *Qualitative Research in Social Work, Second Edition*, 2de ed. (New York: Columbia University Press, 2013), 241, <http://www.jstor.org/stable/10.7312/fort16138.13>.

⁶⁶ *Ibid.*, 242.

⁶⁷ Caldwell, “Cultural Studies of Media Production: Critical Industrial Practices”, 114.

⁶⁸ Postmus, “Qualitative Interviewing”, 255.

⁶⁹ *Ibid.*, 254.

⁷⁰ Virginia Braun en Victoria Clarke, “Using Thematic Analysis in Psychology”, *Qualitative Research in Psychology* 3, nr. 2 (2006): 77–101.

⁷¹ *Ibid.*, 79.

1. Bekendheid verwerven met de data; het is belangrijk om de data door en door te kennen om de beste inzichten te krijgen.⁷²
2. Codes genereren; de data moeten gestructureerd worden zodat er overzichtelijk mee gewerkt kan worden.⁷³
3. Thema's zoeken; relevante data worden gecategoriseerd om zo de onderliggende patronen te vinden.⁷⁴
4. Thema's herzien; patronen binnen de thema's geven informatie over de geldigheid van de data.⁷⁵
5. Thema's benoemen en definiëren; om een antwoord te kunnen geven op de onderzoeksvraag moeten thema's worden benoemd en gedefinieerd.⁷⁶ Dit zal leiden tot een conclusie.
6. Het verslag maken; alles wat gedaan is moet worden opgeschreven. Dit zal het verslag zijn van de thematische analyse.⁷⁷

Om deze analyse te structureren is er gebruik gemaakt van een aantal trefwoorden waarnaar gezocht wordt binnen het corpus. De beleidsdocumenten bevatten namelijk genoeg data om ook andere thema's te vinden die iets zeggen over het conserveringsproces van Beeld en Geluid. Afgeleid van de hoofdvraag is er gekozen voor de volgende trefwoorden: nieuwe media, transmedia/crossmedia, webarchivering en internet. Tijdens het bestuderen van het conserveringsbeleid is er gezocht naar uitspraken op deze gebieden die afgeleid zijn van de concepten crossmedia en transmedia, die centraal staan in de hoofdvraag. Omdat eerder al gebleken is dat bepaalde transmediale praktijken soms een ander label krijgen, is er ook gezocht naar uitspraken over nieuwe media en internet omdat deze platformen vaak een rol spelen in deze praktijken. Deze relatief brede zoektermen zorgen daarom voor meer resultaten. Daarnaast heb ik ook gekeken naar contextualisering en conservering van metadata, omdat deze conserveringspraktijken een belangrijke rol spelen in archivering/het archief in transitie.

Aan de hand van bovengenoemde trefwoorden zijn er verschillende alinea's uit het corpus gearceerd. Vervolgens is er gekeken over welk aspect van het archiveringsproces deze uitspraak gaat: instroom, contextualisering, ontsluiting of een uitdaging voor het archief. Aan de hand van de toegekende code zijn deze alinea's en citaten vervolgens gecategoriseerd. Dit vergemakkelijkt het vinden van terugkerende patronen. Deze codes zijn gestuurd door de concepten uit het theoretisch kader: archivalization, editorialization, reframing, connectiviteit en contextualisering. Deze concepten

⁷² Ibid., 87.

⁷³ Ibid., 88–89.

⁷⁴ Ibid., 90.

⁷⁵ Ibid., 91.

⁷⁶ Braun en Clarke, 92.

⁷⁷ Idem, 93.

hangen allemaal in sterke mate samen met een bepaald onderdeel van het archiveringsproces. Voorafgaand aan het proces van instroom vindt archivalization plaats, gevolgd door editorialization. Connectiviteit zorgt ervoor dat archiefmateriaal met elkaar in verband kan worden gebracht om een verhaal te vertellen. Bij ontsluiting van archiefmateriaal is er sprake van reframing en is contextualisering nodig. Contextualisering is een lastige term om te categoriseren omdat er op meerdere plaatsen in het conserveringsproces sprake is van contextualisering. Het is meer op te vatten als een terugkerend patroon dan een analyseconcept.

Vervolgens gaat het coderingsproces over in thematisering door de gecodeerde stukken tekst per thema te organiseren. Deze citaten vormen aanleiding tot een thema dat binnen het beleid voorkomt. Omdat dit onderzoek grotendeels gebaseerd is op beleidsstukken zal er veel informatie al expliciet benoemd worden. Er kunnen echter ook latente thema's gevonden worden in zowel beleid als academisch discours. Om deze te vinden zal er tussen de regels door gelezen moeten worden en op een meta-niveau gereflecteerd worden op de verschillende uitspraken. Braun en Clarke leggen dit als volgt uit:

(...) a thematic analysis at the latent level goes beyond the semantic content of the data, and starts to identify or examine the underlying ideas, assumptions, and conceptualizations - and ideologies - that are theorized as shaping or informing the semantic content of the data. (...) Thus, for latent thematic analysis, the development of the themes themselves involves interpretative work, and the analysis that is produced is not just description, but is already theorized.⁷⁸

Latente thema's kunnen ons dus iets vertellen over de onderliggende ideeën en ideologieën van de gedane uitspraken. Deze ideologieën spelen een belangrijke rol in de machtsstructuren die ten grondslag liggen aan het archiveringsproces en zijn daarom dus erg belangrijk voor een Critical Media Industries onderzoek. Door de uitspraken te onderwerpen aan de analyseconcepten die in het theoretisch kader uiteen zijn gezet, ontstaat er inzicht in verschillende patronen in het conserveringsproces. Deze thema's zullen uiteindelijk leiden tot het formuleren van een antwoord op de hoofdvraag.

⁷⁸ Braun en Clarke, 84.

4. Een duik in het archiefbeleid

4.1 Uitbreiding van de collectie

Het collectiebeleid is opgesteld om de verschillende keuzes die er gemaakt worden bij de preservering te verantwoorden.⁷⁹ Het collectiebeleid geeft dus antwoord op de vraag wat er gepreserveerd wordt door Beeld en Geluid en waarom, en geeft zo inzicht in het proces van curatie door het archief. In het collectiebeleid van 2013 wordt aangekondigd wat de komende tijd de verschillende speerpunten zullen zijn voor preservering:

Beeld en Geluid is zich bewust van lacunes in de collectie en wil gefaseerd zijn collectie versterken met de nadruk op een aantal specifieke inhoudelijke genres en deelcollecties. Het wil zijn twintigste-eeuwse collectie completeren, met de nadruk op de documentaire filmproducties. Daarnaast wil het de ontwikkelingen in de nieuwe media in Nederland niet veronachtzamen, met nadruk op audiovisuele internetproducties. Het wil meer collecties van commerciële zenders om de geschiedenis van de Nederlandse omroep te completeren. En tot slot concentreert het zich in de ontwikkeling van zijn muziekcollectie meer dan voorheen op de Nederlandse muziekcultuur.⁸⁰

Er zijn dus verschillende speerpunten voor uitbreiding van de collectie: documentairefilm, nieuwe media/internetproducties, commerciële uitzendingen en de Nederlandse muziekcultuur. Beeld en Geluid stelt zelf dat het zich bewust is van deze hiaten in de preservering en past haar curatiestrategie aan om deze gaten op te vullen. Er wordt ingegrepen in het proces van archivalization om te zorgen voor een bredere collectie.

Binnen dit onderzoek richt ik mij op de preserveringcollectie van nieuwe media. Dit zou kunnen samenhangen met uitbreiding van materiaal van commerciële omroepen in het archief omdat soms het beeld heerst dat commerciële omroepen meer investeren in second screen technologie en transmedia storytelling, maar dit is niet noodzakelijk. De druk om te innoveren op dit gebied is wellicht hoger bij de commerciële omroepen, omdat daar de noodzaak voor kijkersbinding groter is in verband met kijkcijfers en advertentie-inkomsten. Commerciële omroepen zetten second screens vooral in als een extra platform voor advertenties en een meetinstrument dat het publiek monitort.⁸¹ Jesse de Vos, archiefonderzoeker binnen Beeld en Geluid, kan begrijpen dat het beeld overheerst dat commerciële omroepen meer bezig zijn met transmedia storytelling omdat de publieke omroepen lang achterliepen op het gebied van nieuwe media.⁸² Instroom-coördinator Arnoud Goos stelt echter dat dit beeld onjuist

⁷⁹ Mieke Lauwers, red., *Collectiebeleid Beeld En Geluid* (Hilversum: Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, 2013), 5.

⁸⁰ *Ibid.*, 22.

⁸¹ Lee en Andrejevic, "Second-Screen Theory: From the Democratic Surround to the Digital Enclosure", 48.

⁸² Jesse de Vos, Interview met onderzoeker archivering Beeld en Geluid Jesse de Vos, 6 maart 2017.

is en dat alle omroepen in mindere of meerdere mate bezig zijn met innovatieve projecten.⁸³

Het is logisch dat Beeld en Geluid binnen de collectie van nieuwe media eerst wil inzetten op audiovisuele internetproducties. Met audiovisuele internetproducties worden born-digital programma's bedoeld die via het internet gedistribueerd worden bijvoorbeeld webseries via YouTube. Deze producties bestaan grotendeels uit lineair audiovisueel materiaal en kunnen in hun preservering onderworpen worden aan dezelfde processen als andere lineaire audiovisuele producties, waar het instituut al in gespecialiseerd is. De preservering van interactieve nieuwe media ligt nog niet binnen de faciliteit van het instituut, zo stelt ook De Vos in zijn publicatie "Preserving Interactives: Preserving audio-visual materials in a post-broadcasting paradigm".⁸⁴

Bij de beschrijving van het collectieprofiel vinden we onder het kopje amateurvideo's een verdiepende beschrijving van een voorbeeld van preservering van audiovisuele internetproducties:

Vandaag de dag worden amateurproducties vooral op het internet gepubliceerd. Beeld en Geluid gaat aan dit fenomeen niet voorbij. De verzameling internetvideo (niet te verwarren met het archiveren van hele websites) beslaat de periode 2006 tot heden, dat wil zeggen de jaren waarin internetvideo van een marginaal webverschijnsel in hoog tempo uitgroeit tot iets dat niet meer weg te denken is uit het moderne mediagebruik.⁸⁵

Beeld en Geluid was in 2013 dus al druk bezig met het preserveren van internetvideo's omdat deze volgens het instituut een grote rol spelen in de mediabeleving. Beeld en Geluid lijkt het Internet te zien als een platform waar audiovisueel materiaal verspreid wordt dat enigszins lijkt op televisie en film maar anders is qua producent omdat het veelal om amateurvideo's gaat. Daarmee lijkt men nog niet in te zien dat het Internet een distributieplatform is dat over veel andere (waaronder interactieve) mogelijkheden beschikt die significant verschillen van televisiedistributie. Beeld en Geluid ziet op dat moment dus maar beperkte mogelijkheden van het Internet. Deze discussie over het al dan niet significant andere karakter van Internet is ook intern aanwezig. Aan de ene kant stelt beleidsadviseur Mieke Lauwers dat internet slechts een nieuw distributiekanaal is en dat meegaan met zo'n ontwikkeling een proces is dat Beeld en Geluid altijd al gevolgd heeft.⁸⁶ Daarentegen stelt archiveringsonderzoeker De Vos dat internet zeker een nieuwe uitdaging vormt voor het archief vanwege de interactiviteit.⁸⁷

Hoewel Beeld en Geluid in bovenstaand citaat stelt dat we internetvideo-archivering niet

⁸³ Goos, Interview met coördinator instroom Beeld en Geluid Arnoud Goos.

⁸⁴ Jesse de Vos, "Preserving Interactives: Preserving audio-visual materials in a post-broadcasting paradigm" (VU Amsterdam, 2013), 13.

⁸⁵ Lauwers, *Collectiebeleid Beeld En Geluid*, 54.

⁸⁶ Lauwers, Interview met beleidsadviseur Beeld en Geluid Mieke Lauwers.

⁸⁷ De Vos, Interview met onderzoeker archivering Beeld en Geluid Jesse de Vos.

moeten verwarren met webarchivering, wordt er verder nergens meer gesproken over de archivering van websites of Internet. Dat is opvallend omdat aan het begin van het collectiebeleid juist werd aangekondigd dat nieuwe media (waar websites een onderdeel van zijn) een speerpunt vormen van het collectiebeleid. Beeld en Geluid dacht door de preservering van amateurvideo's op het internet niet de hele mediabeleving van het Internet te hebben behandeld, maar op dat moment was dat een relatief gemakkelijke stap om het collectiegebied mee uit te breiden.⁸⁸ We zien in de uitbreiding van de collectie dat processen van curatie en archivalization niet alleen bepaald worden door wat men zou willen opslaan. Soms hebben de beschikbare mogelijkheden de overhand in het curatieproces en gaat 'kunnen' voor 'willen'.

In dit onderzoek zal ik mij echter niet beperken tot de preservering van webvideo's, maar ik zal ook kijken naar preservering van nieuwe media en transmedia uitingen in de breedte. In de omschrijving van het collectieprofiel (te vinden aan het einde van het collectiebeleid) is echter geen enkel punt aan multimedia of nieuwe media opgenomen. Over de archivering van apps en andere interactieve nieuwe media wordt daarom ook nog niet gesproken, hoewel deze toen al wel aanwezig waren in het medialandschap. Er lijkt dus geen actieve curatie, of beter gezegd acquisitie te zijn op dit gebied. Hiermee geeft Beeld en Geluid aan dat dit nog geen noemenswaardig of wenselijk onderdeel is van haar preservingsstrategie en de gearchiveerde collectie.

Eind september 2014 is er bij Beeld en Geluid een start gemaakt met het archiveren van websites.⁸⁹ In het jaarverslag van 2015 is te vinden dat deze pilot is voortgezet volgens dezelfde werkwijze. Dat houdt in dat er twee weken in het jaar (week 10 en week 44, gelijktijdig met de Weken Nederlandse Radio/Televisie) ongeveer 60 websites worden gearchiveerd.⁹⁰ "In deze weken worden via zendlijnregistratie alle Nederlandse media-uitzendingen vastgelegd: publiek en commercieel, inclusief reclamespotjes, promo's en herhalingen. Websites uit diezelfde periode leveren hierbij onmisbare contextinformatie," schrijft Anita Duits in het Beeld en Geluid collectieblog over webarchivering eind 2014.⁹¹ De contextuele bijdrage van websites aan de media-ervaring en -archivering wordt hier dus al erkend door Beeld en Geluid, men had immers voor elke andere week kunnen kiezen.

Concreet houdt de preservering van websites in dat de Internet Memory Foundation in opdracht van Beeld en Geluid met behulp van webcrawler Heritrix een kopie maakt van alle content zoals die op dat moment op de website staat en deze tot enkele lagen ook doorzoekbaar en aanklikbaar

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ "Webarchivering bij Beeld en Geluid", *Beeld en Geluid*, geraadpleegd 24 februari 2017, <http://www.beeldengeluid.nl/blogs/collecties/201410/are-you-being-crawled-webarchivering-bij-beeld-en-geluid>.

⁹⁰ Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, "Jaarverslag 2015", 27.

⁹¹ "Webarchivering bij Beeld en Geluid".

blijft.^{92,93} Deze Internet Memory Foundation heeft tot doel het WorldWideWeb te archiveren en werkt daarvoor samen met verschillende partners, waaronder Beeld en Geluid. De gearcheerde websites zijn jammer genoeg momenteel niet toegankelijk voor het grote publiek.⁹⁴ De precieze cijfers over webarchivering in het jaarverslag van 2015 zijn als volgt:

Webarchivering			
	Resultaat 2013	Resultaat 2014	Resultaat 2015
gearcheerde websites	5	56	65

Figuur 2: Cijfers Webarchivering. Bron: Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, Jaarverslag 2015.

Ten opzichte van 2013 is de collectie webarchivering in 2014 sterk gegroeid. In dat perspectief is de toename tussen 2014 en 2015 miniem. In het jaarverslag vinden we geen uitleg over welke websites er precies gepreserveerd worden. Het beleidsdocument *Digitale Preservering* laat weten dat het voornamelijk om websites van publieke omroepen gaat.⁹⁵ Waar het aantal gearcheerde websites in eerdere jaren nog zeer traag toenam, kende 2016 een exponentiële groei: op dit moment zijn er zo'n 200 websites die gearcheerd worden door Beeld en Geluid.⁹⁶ De curatiestrategie is echter nauwelijks veranderd; veel websites zijn nog steeds direct of indirect verbonden met de publieke omroepen.

Door deze keuze voor websites van omroepen zien we dat Beeld en Geluid relatief dicht bij de bekende distributiekanaalen blijft voor de uitbreiding van haar collectie. Mieke Lauwers, beleidsadviseur binnen Beeld en Geluid vertelt in een interview dan ook dat er eigenlijk niets nieuws onder de zon is: "Er is een ontwikkeling in de Nederlandse mediacultuur op het gebied van andere productie en distributieplatformen, daar moeten we inderdaad in meegaan, maar dat hebben we altijd al gedaan."⁹⁷ Lauwers nuanceert de collectieuitbreiding door te stellen dat er enkel sprake is van nieuwe distributieplatformen waar de producenten nu gebruik van maken. Zij beargumenteert daarom dat deze ontwikkeling niet wezenlijk anders is dan andere veranderingen die er in het archief zijn geweest waarbij er werd ingespeeld op de veranderende mediacultuur, zoals bijvoorbeeld digitalisering. De selectiecriteria worden volgens haar niet noodzakelijk anders, alleen games en sociale media zijn vanuit dat perspectief echt nieuw.⁹⁸

In het huidige beleidsplan (2016-2020) staat de archivering en ontsluiting van nieuwe media in de breedste zin van het woord centraal, het draagt dan ook niet voor niets de ondertitel "Naar een multimediale toekomst in Beeld en Geluid". Naast het vergroten van de toegang tot het multimedia-

⁹² Ibid.

⁹³ "Webarchief Omroepen Veelgestelde vragen", geraadpleegd 26 februari 2017, <http://www.beeldengeluidwebarchief.nl/faq>.

⁹⁴ In tegenstelling tot wat er op het blog in 2014 gezegd wordt functioneert de website <http://www.beeldengeluidwebarchief.nl> momenteel niet. Laatst geraadpleegd op 26 februari 2016.

⁹⁵ de Jong, *Digitale Preservering Beeld En Geluid: Beleid, Standaarden En Procedures*, 14.

⁹⁶ Goos, Interview met coördinator instroom Beeld en Geluid Arnoud Goos.

⁹⁷ Lauwers, Interview met beleidsadviseur Beeld en Geluid Mieke Lauwers.

⁹⁸ Ibid.

archief en het versterken van de functies van het media-archief, is het uitbreiden van de collectie met nieuwe verzamelgebieden op het gebied van nieuwe media één van de drie strategische thema's:

Het media-erfgoed van de toekomst beperkt zich allang niet meer tot de traditionele kanalen en producties van de publieke radio en televisie. Nieuw mediagebruik, met name onder jongere generaties, neemt razendsnel toe en manifesteert zich voornamelijk online en in interactieve vorm. (...) Een snel groeiend aantal digitale platforms biedt professionele content met een miljoenenbereik. (...) Dit nieuwe mediagebruik vindt zijn weg nog niet vanzelfsprekend naar Beeld en Geluid. We zullen daarom – als archief, museum en kennisinstituut – vanuit onze brede culturele taak vanaf 2016 structureel een representatieve collectie van Nederlandse multimediale producties verzamelen.⁹⁹

Het feit dat de preservering van nieuwe media hier breder wordt opgevat dan internetvideo, in tegenstelling tot het collectiebeleid uit 2013, laat zien dat Beeld en Geluid zich bewust is geworden van de ontwikkeling van de Nederlandse mediacultuur. Hoewel de realisatie van “allang niet meer” misschien wat laat is, is het archief toch bezig met een inhaalslag. Beeld en Geluid erkent de tekortkoming van het archief: “Dit nieuwe mediagebruik vindt zijn weg nog niet vanzelfsprekend naar Beeld en Geluid”. Beeld en Geluid geeft hier als uitleg voor dat de infrastructuur voor duurzame archivering en ontsluiting nog niet voorbereid was op internetcultuur en games.¹⁰⁰ We zien in dit proces van collectieuitbreiding opnieuw dat curatie en archivalization afhankelijk zijn van de mogelijkheden van preservering, en dat dit de instroom in het archief soms bemoeilijkt. Wat echter opvalt is dat er geen specifieke selectiecriteria lijken te zijn voor deze nieuwe soorten objecten, er wordt alleen gesproken over “Nederlandse multimediale producties”. Een van mijn kritiekpunten is dan ook dat ik dit beleid niet specifiek genoeg vind. Aan de ene kant wordt er wel gesproken over de ambitie in collectieuitbreiding, aan de andere kant weten we nu nog niet precies waar deze nieuwe media aan moeten voldoen. Op het gebied van radio en televisie is dit wel expliciet gemaakt door Beeld en Geluid, dus is het verstandig om dat ook op het gebied van nieuwe media te doen. Wanneer dat gedaan wordt zal de specifieke constructie van het archief helder zijn en zullen de keuzeprocessen inzichtelijk worden, waardoor kritische reflectie op de nieuwe aanwas van het archief mogelijk is.

Een mogelijkheid voor de aanwinst van nieuw archiefmateriaal in de collectie is het inzetten van het publiek. Door het publiek te betrekken bij het proces van curatie ontstaat een bredere verzameling in het archief dan wanneer deze samengesteld wordt door een archivaris. Hierover later meer in het academisch discours. Eerder deed Beeld en Geluid al een experiment op het gebied van

⁹⁹ Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, “Beleidsplan 2016 - 2020 Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid: Naar een multimediale toekomst in beeld en geluid.” (Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, 2015), 8.

¹⁰⁰ Ibid.

input van metadata met het spel 'Waisda?'. In een online omgeving werd het publiek gevraagd voorgeselecteerd archiefmateriaal van tags te voorzien en kon men punten verdienen als meerdere mensen dezelfde tag hadden gekozen.¹⁰¹ Het publiek werd toen ingezet om materiaal te voorzien van inhoudelijke metadata met als resultaat een betere overeenkomst tussen de zoekopdrachten van publiek en de tags van het archiefmateriaal.¹⁰² Lauwers laat weten dat hobbyisten ook nuttig kunnen zijn voor nieuwe collectiegebieden door het voorzien van contextualisering van nieuw materiaal.¹⁰³ Opnieuw nuanceert zij dat ook hier geen sprake is van een nieuwe ontwikkeling, en dat het archief en het publiek altijd al samenwerkten. Op het gebied van nieuwe media is de input van het publiek volgens De Vos zeer gewenst omdat Beeld en Geluid op dit gebied weinig ervaring heeft en zich dus niet altijd bewust is van de hoogtepunten, bijvoorbeeld op het gebied van games.¹⁰⁴ Het publiek kan dus een grotere rol gaan spelen in het digitale archief, zowel op het gebied van curatie als betekenisgeving, om te zorgen voor een brede instroom van nieuwe media.

In dit meerjarenplan vinden we een uitgebreide uitleg over wat Beeld en Geluid bedoelt met de preservering van nieuwe media, maar eerst wordt er gereflecteerd op de voorloper, de archivering van webvideo's:

Voor wat betreft nieuwe media archiveert Beeld en Geluid al sinds enkele jaren Nederlandse omroepwebsites en een kleine selectie van webvideo's (o.a. YouTube). Dat gebeurt tot op heden echter in een formaat dat niet voor professioneel hergebruik geschikt is. Ook is de selectie te beperkt om een representatief beeld te geven van dit nieuwe media-aanbod en richt het zich vrijwel geheel op de zogenaamde web-only content van de omroepen, terwijl multimedia-uitingen en -verhalen zich steeds vaker manifesteren via hele andere, niet met enige omroep geaffilieerde platforms.¹⁰⁵

De gearchiveerde webvideo's zijn dus niet geschikt zijn voor hergebruik (een van de belangrijkste functies die het archief faciliteert) en te beperkt mede door de focus op de publieke omroepen. Beeld en Geluid lijkt hier dus te concluderen dat ondanks de goede wil om in zijn archivering in te spelen op actuele ontwikkelingen, deze niet erg succesvol is gebleken. In de nieuwe beleidsperiode wil het dan ook beter inspelen op de huidige mediacultuur onder meer door een bredere collectie van nieuwe media:

¹⁰¹ Noordegraaf, "Remembering the Past in the Dynarchive: The State of Knowledge in Digital Archives", 5.

¹⁰² Ibid.

¹⁰³ Lauwers, Interview met beleidsadviseur Beeld en Geluid Mieke Lauwers.

¹⁰⁴ de Vos, Interview met onderzoeker archivering Beeld en Geluid Jesse de Vos.

¹⁰⁵ Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, "Beleidsplan 2016 - 2020 Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid: Naar een multimediale toekomst in beeld en geluid.", 13.

Vanaf de beleidsperiode 2016-2020 zal Beeld en Geluid, vanuit zijn expertise als media-archief, dan ook beginnen met de verzameling van een groeiende collectie van Nederlandse multimediale producties. Het gaat om zowel fysieke als digitale objecten die zullen worden gearchiveerd en gepresenteerd in hun media- en/of cultuurhistorische context. We zullen ons in het bijzonder richten op de uitbreiding van onze expertise en infrastructuur voor de duurzame archivering en ontsluiting van sociale media, webvideo, websites, videokunst en games.¹⁰⁶

Beeld en Geluid presenteert hier een breed scala aan nieuwe collectiegebieden: multimediale producties, sociale media, websites, videokunst en games. Deze objecten zullen daarbij worden gearchiveerd en gepresenteerd in hun media- en/of cultuurhistorische context. Er is dus sprake van een nieuwe curatiestrategie die nu wel zijn doorgang kan vinden in het archief en waarbij nieuwe soorten objecten op gecontextualiseerde wijze zullen worden gepreserveerd. Dit geeft aan dat Beeld en Geluid de websites en sociale media wil verbinden met het bijbehorende televisieprogramma. Binnen het proces van editorialization wordt het archiefmateriaal dus in een intertekstuele context geplaatst die sterk gerelateerd is aan het materiaal en een toegevoegde waarde creëert. Onderliggend selectie criterium lijkt daarom dat er sprake moet zijn van cross-media storytelling waar dit nieuwe medium toe behoort in relatie tot een televisieprogramma. Een expliciete eis is het echter niet. Dat brengt ons bij het volgende onderdeel in het beleid waar gesproken wordt over nieuwe media als context van 'oude' media.

4.2 Nieuwe media als context van oude media

Volgens de logica van transmedia storytelling dragen alle platformen waarop een verhaal verteld wordt bij aan één grote verhaalwereld.¹⁰⁷ In het geval van het huidige Nederlandse televisielandschap is het meestal zo dat het televisieprogramma het hoofdmedium is en het verhaal verder wordt uitgebreid via websites, vlogs, apps en dergelijke. Het is dan ook vanwege deze ontwikkeling dat ik wil benadrukken dat Beeld en Geluid in zijn archivering aandacht moet besteden aan nieuwe media (in relatie tot het 'oude medium' televisie). In het meerjarenplan presenteert Beeld en Geluid de ambitie om dit ook te doen:

In het kader van de Mediawet archiveert Beeld en Geluid audiovisuele producties van de publieke omroepen. Deze collectie wordt de komende jaren uitgebreid met sociale media en webvideo van de omroepen. Sociale media maken vaak deel uit van de contextinformatie bij

¹⁰⁶ Ibid.

¹⁰⁷ Jenkins, *Convergence Culture*, 97–98.

web-only producties. De dialoog tussen makers en gebruikers vindt voornamelijk via deze kanalen plaats. Het NPO-concessiebeleidsplan benadrukt bovendien dat sociale media steeds sterker zullen worden ingezet voor navigatie naar media-inhoud en dialoog. We zorgen er daarom voor dat deze nieuwe typen media gerelateerd aan de omroep (bijvoorbeeld Twitter- en Facebook-accounts van omroepen) in samenhang met de collectie van het media-archief kunnen worden gepresenteerd aan mediaprofessionals en onderzoekers, zowel voor mediahistorische doeleinden als voor hergebruik.¹⁰⁸

Beeld en Geluid erkent hier dat de websites en sociale media van een programma een belangrijke rol spelen in de media-ervaring. Dat de informatie die omroepen op sociale media zetten opgenomen wordt in het archief lijkt geheel in lijn met de archiveringstaak van Beeld en Geluid. Ook hier zien we dat Beeld en Geluid bij het archiveren van nieuwe media deze steeds in relatie blijft zien tot de traditionele distributie van radio en televisie via de publieke omroepen. Daarnaast zorgt het opslaan van sociale media ook voor een preservering van de internetcultuur. Beeld en Geluid wil echter nog verder gaan in de archivering van sociale media dan enkel de uitingen van de omroepen. Om de dialoog met het publiek vast te kunnen leggen wil hij ook reacties op sociale media opnemen in haar archief:

Sociale media bevatten een schat aan contextuele informatie over uitzendingen die ons archief nieuw binnen stromen. Denk aan de omroepen, die sociale media gebruiken om informatie te verspreiden en kijkers aan te trekken. Maar ook het publiek, dat op de bank met de tablet in de hand meningen, ervaringen en inzichten uitwisselt over waar het naar kijkt. Dit soort contextuele informatie was nooit eerder op deze schaal beschikbaar voor Beeld en Geluid. Nu is het onder handbereik: waardevol voor professionals, voor onderzoekers en voor het brede publiek. Vanaf 2016 starten wij met de structurele archivering van sociale media-uitingen.¹⁰⁹

Beeld en Geluid erkent hier opnieuw dat de sociale media van een programma een belangrijke rol spelen in de media-ervaring van het publiek. Het is op de sociale media dat productie en publiek met elkaar in gesprek kunnen gaan en het publiek zijn stem kan laten horen. Deze uitingen zijn van grote betekenis voor onderzoek naar de receptie van een programma, en daarom belangrijk om op te slaan. Daarnaast zorgt dit ook voor een preservering van de dialoog-faciliterende functie van het internet en sociale media. Dit sluit aan bij het argument van De Vos dat internetvideo's en andere uitingen via nieuwe media nooit zomaar uit hun context mogen worden gehaald bij preservering, omdat deze context veel informatie geeft zoals het aantal kijkers, hun reacties en de oorspronkelijke omgeving

¹⁰⁸ Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, "Beleidsplan 2016 - 2020 Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid: Naar een multimediale toekomst in beeld en geluid.", 21-22.

¹⁰⁹ Ibid., 15.

waarin het materiaal gepresenteerd werd met bijvoorbeeld reclame-uitingen.¹¹⁰ Desalniettemin zal bij menig lezer nu de vraag rijzen of Beeld en Geluid ook zomaar de reacties van het publiek mag opnemen in het archief zonder deze mensen daarvan op de hoogte te stellen. Naar mijn mening zal de privacy van gebruikers hier wellicht in het geding komen. Arnoud Goos denkt dat dit geen probleem zal zijn: “Ik ben geen privacy expert, maar een belangrijke insteek is wel dat als iemand iets op Twitter zet, je er zelf voor gekozen hebt om dit op Twitter te publiceren en met de rest van de wereld te delen”.¹¹¹ Jesse de Vos denkt dat dit wellicht nog een issue zal worden voor de preservering, en het anonimiseren van reacties wellicht de oplossing is.¹¹² Idealiter wil Beeld en Geluid het voorbeeld van het Franse INA-archief volgen waarbij een pilot heeft geresulteerd in het bekijken van een programma tegelijkertijd met het verschijnen van de tweets die tijdens de originele uitzending waren getweet (live-tweets).¹¹³

Het is duidelijk dat Beeld en Geluid is gaan inzien dat er in de archivering ingespeeld moet worden op de veelheid aan platformen die de omroepen tegenwoordig inzetten om publiek te bereiken. Beeld en Geluid blijft de archivering van nieuwe media steeds weer zien in relatie tot de omroepen. Dat komt voort uit de geschiedenis van het instituut als omroeparchief en de wettelijk vastgelegde taken. Hoewel dit wellicht zorgt voor een beperkt beeld van het Nederlandse medialandschap, maakt dit de curatie en archivering ook makkelijker en betekenisvoller door de directe verbanden die er mogelijk zijn tussen de nieuwe media en de televisieprogramma's. Naar mijn mening is het echter wel vernieuwend om ook de reactie van het publiek te willen archiveren om zowel een beeld van de technologische vooruitgang te preserveren als ook receptieonderzoek te kunnen faciliteren. Dit geeft een extra laag aan het digitale archief die er voorheen niet was, en ook nieuwe onderzoeksmogelijkheden. Het archief wordt door de uitbreiding met nieuwe collectiegebieden ook betekenisvoller omdat de nieuwe media verbonden kunnen worden met de oude media en contextuele kaders vormen. Tegelijkertijd roept dit ook de vraag op binnen het archief wat er nu verstaan wordt onder de kerncollectie en welke objecten behoren tot de contextcollectie. Volgens De Vos is dit één van de meest urgente vragen waar het archief momenteel mee te maken heeft omdat de scheidingslijn tussen deze collecties steeds vager wordt.¹¹⁴

Naast het archiveren van nieuwe media is er nog een andere manier waarop deze het archief kunnen verrijken. Beeld en Geluid heeft de ambitie om gebruik te maken van het Internet om de context van objecten te verrijken.¹¹⁵ Bijvoorbeeld door een automatische koppeling te leggen door middel van de Gemeenschappelijke Thesaurus Audiovisuele Archieven (GTAA):

¹¹⁰ de Vos, “Preserving Interactives: Preserving audio-visual materials in a post-broadcasting paradigm”, 17.

¹¹¹ Goos, Interview met coördinator instroom Beeld en Geluid Arnoud Goos.

¹¹² de Vos, Interview met onderzoeker archivering Beeld en Geluid Jesse de Vos.

¹¹³ Goos, Interview met coördinator instroom Beeld en Geluid Arnoud Goos.

¹¹⁴ de Vos, Interview met onderzoeker archivering Beeld en Geluid Jesse de Vos.

¹¹⁵ Lauwers, *Collectiebeleid Beeld En Geluid*, 44.

Als deze contextbronnen digitaal beschikbaar zijn, is er een directe, liefst automatische koppeling te leggen met de bron zelf op basis van bijvoorbeeld de Gemeenschappelijke Thesaurus Audiovisuele Archieven. We stellen ons dan ook tot doel dat gearchiveerde websites, gedigitaliseerde logboeken, foto's, persoonlijke archieven van amateurfilmers, omroepgidsen, maar ook bijvoorbeeld de Beeld en Geluidwiki en Wikipedia, de komende jaren worden verbonden aan onze audiovisuele collectie en beschikbaar komen voor professionals, onderzoekers en voor het publiek.¹¹⁶

Beeld en Geluid wil de gearchiveerde websites en andere digitale en gedigitaliseerde media dus automatisch verbinden met de collectie. Dit maakt van het archief een groot netwerk waarbij nieuwe en oude media steeds context geven aan elkaar. Deze visie van het archief als netwerk zagen we ook al terugkomen in het theoretisch kader. Volgens Noordegraaf en De Leeuw zorgt de transitie naar een digitaal archief ervoor dat het archief steeds meer draait om online verbindingen, en de relatie tussen objecten steeds belangrijker wordt. De samenhang tussen archiefmateriaal, ook wel connectiviteit genoemd, zorgt ervoor dat het archief steeds meer een netwerkstructuur krijgt. Het inzetten van websites brengt echter ook risico's met zich mee, want objecten op basis van hyperlinks staan nooit op zichzelf.¹¹⁷ In het genetwerkte archief lijkt de scheiding tussen kerncollectie en contextcollectie echter weg te vallen. Desalniettemin zorgen nieuwe media ook voor nieuwe uitdagingen aan het archief die hieronder zullen worden besproken.

4.3 Uitdagingen voor het digitaal archief

Figuur 3: Het Data Seal of Approval.

Binnen de archiefwetenschap is men soms sceptisch over een verdere digitalisering van het archief omdat dit zou leiden tot een verlies aan contextuele informatie.¹¹⁸ We moeten echter onthouden dat binnen een archief materiaal altijd in een andere context wordt geplaatst (editorialization). Omdat de archiveringstaak van Beeld en Geluid wettelijk is vastgelegd zal zij echter altijd een betekenisvolle preservering proberen te waarborgen. Een van de concrete stappen in deze richting is de ambitie om de Data Seal of Approval te behalen.¹¹⁹ Dit betekent dat het instituut dan wordt erkend als duurzame en betrouwbare preservering. Om dit zegel te ontvangen moest Beeld en Geluid een keihard beleid op tafel kunnen leggen waarin het uitlegt hoe men duurzame digitale preservering wil waarborgen. Een van de



¹¹⁶ Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, "Beleidsplan 2016 - 2020 Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid: Naar een multimediale toekomst in beeld en geluid.", 21.

¹¹⁷ de Vos, "Preserving Interactives: Preserving audio-visual materials in a post-broadcasting paradigm", 11.

¹¹⁸ Wolfgang Ernst, "The Archive as Metaphor. From Archival Space to Archival Time", *Open*, nr. 7 (2004): 49.

¹¹⁹ Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, "Jaarverslag 2015", 29.

documenten daarvoor (zeker de meest toegankelijke) is het boek *Digitale Preservering Beeld En Geluid: Beleid, Standaarden En Procedures*. Daarin worden geen risico's beschreven maar beargumenteert Beeld en Geluid juist hoe zij duurzame preservering wil garanderen. Op 1 september 2016 heeft Beeld en Geluid de Data Seal of Approval ontvangen en mag het zich een Trustworthy Digital Repository (TDR) noemen. Voor het behalen van dit keurmerk is het belangrijk dat het materiaal vindbaar, toegankelijk, bruikbaar en betrouwbaar is en geïdentificeerd is op een unieke manier waardoor er steeds naar verwezen kan worden.¹²⁰ Dit zijn echter maar de vijf hoofdpunten die ten grondslag liggen aan zestien gespecificeerde criteria, die onafhankelijk worden beoordeeld. Een volledige lijst van alle criteria is te bekijken via: <https://www.datasealofapproval.org/en/information/requirements/>.

Hoewel dit keurmerk aantoont dat Beeld en Geluid blijkbaar op de goede weg is, moet er wel in acht worden genomen dat het keurmerk alleen iets zegt over de workflow. Lauwers benadrukt dan ook dat dit keurmerk slechts geldt voor de papieren beleidsvorming, en niets zegt over de praktijk van preservering.¹²¹ Daaruit volgend geldt dit keurmerk alleen voor de kerncollectie, omdat alleen op dit gebied beleid is vastgelegd, en dus niet voor collecties die ontstaan zijn vanuit pilots zoals op het gebied van websites en games.¹²² Enerzijds mag Beeld en Geluid terecht heel trots zijn op het behalen van dit keurmerk, aan de andere kant garandeert dit keurmerk dus niets.

In het huidige collectiebeleid staan enkele belangrijke waarschuwingen voor digitale preservering. De belangrijkste conclusie is dat digitale preservering een kortere levensduur heeft dan analoge preservering:

Van grote invloed is vervolgens de verkorte migratiecyclus van alle formaten, opslagmedia en software, veroorzaakt door de snel opeenvolgende technologische ontwikkelingen. Moeten analoge dragers gemiddeld eenmaal per vijftien à twintig jaar worden overgezet naar nieuwe formaten, in het digitale tijdperk is deze termijn ingekort tot iedere vijf tot zeven jaar.¹²³

Doordat de technologische ontwikkelingen in het huidige digitale tijdperk sneller gaan dan in het analoge tijdperk moet het archiefmateriaal steeds op andere dragers worden overgezet. Tevens speelt het een rol dat ook de technologische omgeving en software waarin materiaal wordt opgeslagen en uitgewisseld zich voortdurend ontwikkelen en dus moeten worden aangepast.¹²⁴ Het proces waarin archiefmateriaal op een nieuwe drager moet worden gezet om de toegang te kunnen blijven

¹²⁰ "Assessment | Data Seal of Approval", geraadpleegd 12 maart 2017, <https://www.datasealofapproval.org/en/assessment/>.

¹²¹ Lauwers, Interview met beleidsadviseur Beeld en Geluid Mieke Lauwers.

¹²² Annemieke de Jong, "Kenniscafé Duurzaam Archief" (Hilversum, 8 december 2016).

¹²³ Lauwers, *Collectiebeleid Beeld En Geluid*, 34.

¹²⁴ Ibid.

garanderen noemen we migratie.¹²⁵ Dit proces zal zich steeds moeten versnellen om de technologische vooruitgang bij te houden.¹²⁶ Als gevolg hiervan moet er al bij de instroom van archiefmateriaal nagedacht worden over de manier van preservering:

Bij digitale items vallen acquisitie en behoud feitelijk samen: de beslissing om het materiaal op een bepaald duurzaam formaat te archiveren moet al op het moment van instroom worden genomen: later kan immers niet. Preservering begint hier al bij instroom.¹²⁷

De archivalization die in het OAIS-model geen rol leek te spelen voor de instroom van materiaal in het archief zal in het digitale archief dus juist een grotere rol gaan spelen. Doordat de digitale dragers en technologieën zo snel veranderen moet er al in de archivalization nagedacht worden over duurzame preservering van de bestanden. Deze keuzes moeten worden gemaakt voorafgaand aan het proces waarin materiaal het archief in kan stromen, daarom wordt het proces van archivalization belangrijker. Bovendien geeft De Vos aan dat andere media niet met hetzelfde gemak het archief in kunnen stromen zoals de programma's van de publieke omroepen dat nu doen.¹²⁸ Om zowel de curatie als het technologische aspect van preservering gemakkelijker te maken is het een goed idee om dichterbij de bron te staan. Zowel De Vos als Lauwers denken dat veel uitdagingen voor het archief van de toekomst opgelost zullen kunnen worden door beter samen te werken met de producenten.^{129,130}

Er moet weliswaar breder worden gearchiveerd, maar daarom moeten er ook meer keuzes worden gemaakt. Het proces van archivalization vraagt tevens meer aandacht omdat er meer digitaal materiaal het archief in stroomt en de technologische eigenschappen maar voor een korte periode de standaard zullen zijn. Het collectiebeleid concludeert daarom het volgende:

Een digitaal archief is op deze wijze in feite permanent bezig te migreren, hetzij voor het vernieuwen van harde technische onderdelen van de feitelijke opslagomgeving, hetzij voor de aanpassing van formaten en softwarevoorzieningen.

Door de permanente migratie is een digitaal archief eigenlijk constant in flux. Daarbij is het zo dat de nieuwe media lastig in een categorie te plaatsen zijn. Hoewel er in deze scriptie voornamelijk over nieuwe media in het algemeen wordt gesproken is zij zowel op technologisch gebied als op inhoudelijk gebied niet altijd in één vaste categorie te plaatsen. Dat betekent ook dat er geen one-size-fits-all-

¹²⁵ de Jong, *Digitale Preservering Beeld En Geluid: Beleid, Standaarden En Procedures*, 23.

¹²⁶ Sabharwal, *Digital Curation in the Digital Humanities*, 71.

¹²⁷ Lauwers, *Collectiebeleid Beeld En Geluid*, 35.

¹²⁸ de Vos, Interview met onderzoeker archivering Beeld en Geluid Jesse de Vos.

¹²⁹ Ibid.

¹³⁰ Lauwers, Interview met beleidsadviseur Beeld en Geluid Mieke Lauwers.

oplossing bestaat op het gebied van preservering.¹³¹ Daarmee samenhangend is er op dit moment binnen de preservering het probleem dat het vaste metadata-formulier dat wordt ingevuld bij de instroom in het digitale archief, niet toereikend is voor nieuwe media.¹³²

Volgens De Vos hebben veel van de uitdagingen voor het archief te maken met de oorsprong van Beeld en Geluid. Het instituut kwam voort uit de wens om de publieke radio en televisie te archiveren en doet dat dan ook uitstekend, met de erkenning daarvan door de Data Seal of Approval. Voor de archivering van nieuwe media is er volgens hem onvoldoende prikkel:

Op dit moment is er in de creatieve sector weinig besef van de cultuur-historische waarde van geproduceerde interactieve artefacten en van het belang om deze te conserveren. (...) Dit betekent dat het initiatief bij cultureel erfgoed instellingen komt te liggen. De aansluiting bij het productieveld kan alleen op basis van reciprociteit bestaan. Er moet voldoende prikkel zijn voor producenten om mee te werken aan de conservering van hun producties.¹³³

Aan de productiekant zou dus onvoldoende belangstelling zijn voor de preservering van nieuwe media, waardoor de bal bij Beeld en Geluid komt te liggen. Het probleem is echter dat de huidige taken van het instituut al genoeg tijd en middelen vragen, en zij daarom haar takenpakket niet zomaar kan uitbreiden. Volgens De Vos zou dit deels van hogerhand opgelost kunnen worden door vanuit de overheid hier duidelijkheid over te scheppen in het mandaat.¹³⁴ Desalniettemin moet het archief dan ook over de juiste kennis beschikken voor de preservering van al deze nieuwe soorten media. Dit vraagt van het personeel een meer technische achtergrond ten opzichte van voorgaande archiveringspraktijken.¹³⁵ Ook op dit gebied zal het archief dus een transitie moeten maken.

Er zijn nu nog steeds veel dingen waarvan archivering nog niet mogelijk is: interactieve media komen niet zomaar binnen via een web-crawler en op het gebied van apps heeft men nog helemaal geen idee. Dit maakt dat er bij de archivering nagedacht moet worden over andere oplossingen dan het volledig opslaan van het beoogde materiaal. Omdat deze bestandsformaten moeilijk tot niet genormaliseerd kunnen worden naar de gangbare preserveerbare formaten in het archief lijkt opslaan of migratie niet mogelijk. Beeld en Geluid verwacht daarom dat emulatie een grotere rol zal gaan spelen bij de nieuwe collectiegebieden van games en interactieve media.¹³⁶ Emulatie is een oplossing omdat dit proces een apparaat of software zo laat functioneren dat het lijkt of het een ander apparaat

¹³¹ Jesse de Vos, "Life in the Fast Lane. Beleidsadvies voor het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid met betrekking tot de conservering van interactieve audio-visuele webproducties" (Amsterdam en Hilversum, 2013), 7.

¹³² de Vos, Interview met onderzoeker archivering Beeld en Geluid Jesse de Vos.

¹³³ de Vos, "Life in the Fast Lane. Beleidsadvies voor het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid met betrekking tot de conservering van interactieve audio-visuele webproducties", 5–6.

¹³⁴ Ibid., 5.

¹³⁵ Ibid., 8.

¹³⁶ de Jong, *Digitale Preservering Beeld En Geluid: Beleid, Standaarden En Procedures*, 23.

of programma is.¹³⁷ Een game die op een specifieke console gespeeld wordt kan door middel van emulatie bijvoorbeeld ook op een computer worden gespeeld. Met dit proces van emulatie wordt er echter wel afbreuk gedaan aan de originele mediabeleving. Het authentieke object en haar werking vervalt. Oplossing hiervoor is om zowel de drager als de content onafhankelijk te preserven.

Een andere oplossing is de documentatie/registratie van interactief materiaal.¹³⁸ Op dit gebied zijn er al experimenten gedaan met games, vertelt De Vos, “Er wordt dan bijvoorbeeld een video gemaakt van iemand die het spel speelt. Hierdoor kan er gekeken worden hoe de game werkt en wordt er toch een impressie van de game bewaard in het archief.”¹³⁹ De preservering van deze video is voor Beeld en Geluid gemakkelijker dan de game zelf. Consequentie is echter dat er geen neutraal perspectief op het object geboden kan worden omdat de game zelf niet te ontsluiten is. Er is sprake van een sterke vorm van editorialization in dit proces van emulatie. Het materiaal wordt in zekere mate ‘omgevormd’ om in het archief te passen. Aan de andere kant voegt het kiezen van een perspectief voor registratie ook weer dingen toe. Binnen het GAME ON! project is hier bijvoorbeeld gebruik van gemaakt, door games zowel door gamers te laten spelen alsook door de gameontwikkelaar.¹⁴⁰ Door de game in een context te tonen wordt er op deze manier ook een beeld bewaard van de cultuur van gamers en de ideeën die de gameontwikkelaar heeft gehad voor deze productie.

Wat betreft sociale media liggen er uitdagingen op het gebied van technologie en privacy. Beeld en Geluid ziet de uitingen van programma’s en mensen op sociale media als contextuele informatie, en wil deze graag opslaan en in verbinding brengen met het programma. De vraag is echter of de privacy van de gebruiker hier niet in het geding komt. Daarnaast worden deze contextcollecties volgens De Vos steeds betekenisvoller om te preserven, waardoor de scheiding met kerncollecties vervaagt.¹⁴¹ Ook Lauwers denkt dat het onderscheid tussen kerncollectie en contextcollectie zal veranderen voor Beeld en Geluid, “Vroeger was de audiovisuele collectie de kern en alles daaromheen de context. Nu denken we daar anders over, en zien we dat alles zelfstandig te bestuderen is. Alles is nu even belangrijk. De contextcollectie bestaat dan vooral uit logboeken en metadata.”¹⁴² Bovendien brengen sociale media en andere vormen van online reacties een nieuwe uitdaging met zich mee: de discussie is nooit af. Hoe kan het archief omgaan met een medialandschap dat constant in transitie lijkt en nooit af is? In de conclusie zal daar op gereflecteerd worden maar daarvoor zal eerst een academische beschouwing op het archief in transitie nodig zijn.

¹³⁷ de Vos, “Life in the Fast Lane. Beleidsadvies voor het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid met betrekking tot de conservering van interactieve audio-visuele webproducties”, 7.

¹³⁸ Ibid., 6.

¹³⁹ de Vos, Interview met onderzoeker archivering Beeld en Geluid Jesse de Vos.

¹⁴⁰ Ibid.

¹⁴¹ Ibid.

¹⁴² Lauwers, Interview met beleidsadviseur Beeld en Geluid Mieke Lauwers.

5. Een beschouwing van het academisch discours

We hebben zojuist gezien hoe het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid duurzame preservering wil garanderen voor de toekomst. In deze analyse hebben we gezien dat het toekennen van metadata en contextualiseren een belangrijke factor is voor het betekenisvol maken en houden van archiefmateriaal. Daarnaast hebben we gezien dat ‘born digital’ audiovisueel archiefmateriaal in een digitale omgeving met andere mediateksten in verband kan worden gebracht om een informatiecluster te creëren aan de hand van connectiviteit. Het archief is op meerdere manieren in transitie gebleken: de collectieuitbreiding zorgt daarbij voor uitdagingen op het gebied van curatie en archivalization en de structuur van het archief. Op managementniveau rijst de vraag of de scheiding tussen kerncollectie en contextcollectie nog wel houdbaar is in het digitale netwerkarchief; ook de kortere levensduur van digitale preserveerbare formaten brengt uitdagingen met zich mee. In dit hoofdstuk zal het beleid van Beeld en Geluid in perspectief worden geplaatst aan de hand van verschillende academische visies op het archief in transitie uit zowel archiefwetenschappelijke hoek, alsook vanuit historisch perspectief en de informatica.

Zoals in het theoretisch kader al uitgelegd kwam het archief op academisch niveau in transitie bij de *archival turn*.¹⁴³ Het was vanaf dat moment dat er aandacht kwam voor de mate van constructie van het archief. Er wordt dan ook wel gesproken over archivarissen als gatekeepers.¹⁴⁴ Dit heeft vooral te maken met de ontsluiting van het archiefmateriaal in de toekomst. De archivaris bepaalt wat er in het archief komt en dus wat er van een bepaalde gebeurtenis overblijft. Vanwege het verhaal dat vervolgens met het archief wordt verteld, geven de archivaris en het archief dus vorm aan hoe iets wordt herinnerd. Dit maakt dat archieven een belangrijke positie innemen voor de wetenschap en het cultureel erfgoed. Hoewel het volgens Informatiewetenschapper John Mackenzie Owen eigenlijk de verantwoordelijkheid van de producerende instituties zou moeten zijn om hun producties te preserven is de waarborging voor de toekomst de voornaamste reden om deze preservering onder te brengen in een publiek instituut.¹⁴⁵ In Nederland is het audiovisuele culturele erfgoed ondergebracht in het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid. Daarnaast is de Nederlandse filmgeschiedenis grotendeels in beheer van het EYE Filminstituut. Hoewel de preservering van cultureel erfgoed wereldwijd over het algemeen al jaren geregeld wordt door publieke instanties, schrijft Owen in zijn advieshoofdstuk van de UNESCO-publicatie *Preserving the Digital Heritage: Principles and Policies* toch dat de instellingen zich nog moeten gaan aanpassen aan nieuwe ontwikkelingen:

¹⁴³ Stoler, “Colonial Archives and the Arts of Governance”, 90–91.

¹⁴⁴ Julia Noordegraaf, “Who Knows Television? Online Access and the Gatekeepers of Knowledge”, *Critical Studies in Television* 5, nr. 2 (2010): 9.

¹⁴⁵ Yola de Lusenet, red., *Preserving the Digital Heritage: Principles and Policies ; Selected Papers of the International Conference Organized by Netherlands National Commission for UNESCO, Koninklijke Bibliotheek (National Library of the Netherlands), The Hague, 4 - 5 November 2005 ; [Conference Entitled Preserving the Digital Heritage]* (The Hague: Netherlands National Comm. for UNESCO [u.a.], 2007), 45.

Many traditional materials, such as publications, archival documents and artworks are now being produced in digital form. Traditional heritage institutions have little or no problems in dealing with the transition to digital versions of these materials. But if we look at the digital world around us, we see many more types of objects than those that are traditionally preserved in museums, archives and libraries. To give a few examples: Personal and institutional websites, (...) Podcasts and videoblogs, Social software applications [and] Games. Modern society is characterized by a multitude of digital forms that far exceeds what is preserved in the majority of our heritage institutions, even when they make the shift to digital materials.¹⁴⁶

Owen wijst er dus op dat er veel meer digitale materialen geproduceerd worden dan die nu in archieven worden opgenomen. Dat is volgens hem vooral een probleem omdat deze verscheidenheid aan geproduceerde media een grote rol speelt in onze hedendaagse maatschappij. Owen noemt dit de *digital fabric of society*: “In fact, these digital artifacts constitute what may be described as the digital fabric of society. It is through this digital fabric that our culture expresses itself, and it is therefore this fabric that constitutes the cultural heritage that needs to be preserved.”¹⁴⁷ De instituten zouden volgens hem hun collectiebeleid niet alleen moeten uitbreiden maar ook moeten aanpassen aan de digital fabric of society: “Traditional heritage institutes are too inward-looking, defining the digital world in terms of the institution instead of defining the institution in terms of the digital world”.¹⁴⁸ Deze aanpassing zou gedaan moeten worden door tijdens de archivalization in te spelen op ontwikkelingen in de digitale wereld en haar verscheidenheid aan mediavormen, denk bijvoorbeeld aan sociale media. De bestudering van het beleid van Beeld en Geluid laat zien dat het instituut op dit gebied bezig is met een inhaalslag om haar collectie uit te breiden door de toevoeging van nieuwe media. Er wordt zelfs gesteld dat de acquisitie van deze nieuwe media één van de speerpunten is voor deze beleidsperiode.

Het lijkt vanzelfsprekend in de curatie en archivalization van het archief aan te sluiten bij de digital fabric of society met het oog op een zo compleet mogelijke preservatie van de huidige mediacultuur. Desalniettemin is er tien jaar na de UNESCO-bijeenkomst volgens Bas Achterberg en Berber Hagedoorn nog maar weinig veranderd. In het in 2016 gepubliceerde artikel “The End of the Television Archive as We Know It? The National Archive as an Agent of Historical Knowledge in the Convergence Era” wijzen zij nogmaals op een gat in de archivering van Beeld en Geluid. Zoals eerder vermeld constateren zij dat er nog geen systematische archivering heeft plaatsgevonden van de

¹⁴⁶ Ibid., 46–47.

¹⁴⁷ Ibid., 47.

¹⁴⁸ Ibid., 48.

websites en productieresearch van programma's.¹⁴⁹ Volgens hen ligt dit probleem deels bij de omroepen die niet genoeg aandacht besteden aan online presentatie en toegang van hun programma's.¹⁵⁰ De omroepen zouden dus in de eerste plaats zelf ook nog maar weinig bezig zijn met de verspreiding van hun content over andere platformen. In deze lijn is het ook logisch dat De Vos constateert dat er vanuit de productiekant nog maar weinig aandacht is voor de preservering van nieuwe media. Agterberg en Hagedoorn benadrukken dan ook dat deze 'andere teksten' die televisiemakers produceren veel diepgaande informatie kunnen bevatten voor contextualisering van het programma en het daarom van belang is deze transmediale aanpak ook te preserveren.¹⁵¹

5.1 Implicaties van erfgoed als data

Hoewel archiefmateriaal onder andere voor onderzoekers van onschatbare waarde is, waarschuwt archiefwetenschapper Wolfgang Ernst ervoor dat wij ons er niet op blind moeten staren. Volgens Ernst vertelt archiefmateriaal zelf geen verhaal omdat er in het materiaal maar geringe contextuele informatie aanwezig is.¹⁵² Vanwege deze afwezigheid aan contextuele kennis is het archief volgens hem stil, en ontkracht hij dat het archief een metafoor is voor kennis.¹⁵³ Gaten in het archief worden volgens Ernst gevuld door *human imagination* waarbij er een verhaal op het archief wordt gelegd.¹⁵⁴ Dit construeert een nieuwe context in plaats van dat het een verleden construeert, omdat door de editorialization een reconstructie simpelweg nooit helemaal mogelijk is.

Ketelaar daarentegen stelt dat het archief een grote rol speelt in hoe wij ons het verleden herinneren. Met het concept archivalization wil hij de nadruk leggen op dat het archief een resultaat is van keuzeprocessen.¹⁵⁵ Archieven ziet hij daarom als dynamische plekken waar kennis en het cultureel geheugen worden geproduceerd in plaats van geconserveerd.¹⁵⁶ Zoals in het theoretisch kader al gesteld werd vindt de constructie van het archief volgens Ketelaar plaats door middel van tacit narratives. Ketelaar stelt daarom voor om *met* het archief te kijken om de tacit narratives van kennis en macht aan het licht te brengen.¹⁵⁷ Dit heeft als resultaat dat er steeds nieuwe betekenissen aan het archiefmateriaal gegeven kan worden.¹⁵⁸ Ketelaar en Ernst kijken dus op verschillende manieren naar het archief. Ernst stelt dat het archief op zichzelf niets vertelt en er alleen verhalen op gelegd kunnen worden. Volgens Ernst heeft archiefmateriaal dus alleen maar betekenis op het moment dat het in een

¹⁴⁹ Agterberg en Hagedoorn, "The End of the Television Archive as We Know It?", 165.

¹⁵⁰ *Ibid.*, 169.

¹⁵¹ *Ibid.*, 171.

¹⁵² *Ibid.*, 48.

¹⁵³ Ernst, "The Archive as Metaphor. From Archival Space to Archival Time", 49.

¹⁵⁴ *Ibid.*, 49.

¹⁵⁵ Ketelaar, "Tacit Narratives: the Meaning of Archives", 133.

¹⁵⁶ *Ibid.*, 134.

¹⁵⁷ *Ibid.*, 132.

¹⁵⁸ *Ibid.*, 139.

gecontextualiseerde omgeving wordt geplaatst, bijvoorbeeld bij reframing in een tentoonstelling. Bij Ketelaar is het archiefmateriaal al eerder betekenisvol omdat het proces van archivalization kan blootleggen welke processen van macht en kennis een rol speelden in het archief op dat moment. Archiefmateriaal vertelt volgens hem altijd iets over wat op dat moment de moeite waard werd gevonden om te bewaren, en is daarom altijd betekenisvol.¹⁵⁹ Daarom stelt Ketelaar voor om met het archief processen van betekenisgeving in kaart te brengen.¹⁶⁰ Het lastige in deze situatie is dat Beeld en Geluid zelf geen inzicht geeft in het keuzep proces dat voorafgaat aan de instroom van nieuwe media en transmedia in het archief. De archivalization is daarom onduidelijk en komt nu als willekeurig over. Wanneer er inzichtelijk is wat er precies aan transmedia projecten is opgeslagen kan er onderzoek worden gedaan naar patronen die naar voren komen in het gearchiveerde materiaal. Door dit in een groter cultuurhistorisch perspectief te plaatsen kan er dan duidelijkheid ontstaan over de tacit narratives die vorm hebben gegeven aan het archief. Op dit moment is dat echter nog grotendeels onduidelijk en is het opgestelde beleid vaag over de gearchiveerde collectie nieuwe media.

Julia Noordegraaf noemt het proces waarbij archiefmateriaal uit de oorspronkelijke context wordt gehaald *decontextualisering*.¹⁶¹ Er is contextuele informatie nodig om de oorsprong en betekenis van het materiaal te bepalen, deze informatie is te vinden in de metadata en beschrijvingen.¹⁶² Ernst en Noordegraaf zijn sceptisch over de gevolgen van digitalisering van het archief omdat het materiaal niet meer wordt bewaard op de oorspronkelijke drager, en daarmee dus een deel van de oorspronkelijke context verliest.¹⁶³ Bij gedigitaliseerd materiaal is men nog sterker afhankelijk van beschrijvingen omdat er geen sprake meer is van een drager die informatie geeft.

Desalniettemin is er een significant verschil tussen gedigitaliseerd materiaal en digitaal materiaal. Hoogleraar digitale geesteswetenschappen Pelle Snickars legt dit uit in zijn artikel "If Content is King Context is its Crown" aan de hand van het gedachtegoed van Richard Rogers:

However, as Richard Rogers keeps reminding us, there remains an ontological distinction between the 'natively digital' and the 'digitised', that is, between digital objects and content 'born' in new media online, as opposed to, for example, scanned televisual heritage (like the video files at euscreen.eu) that have migrated into the digital domain. Essentially built and based on code, the former material can be analysed (extended and re-coded) in myriad of ways, whereas the latter often takes the form of a digitised .mpg or a Flash video file (to be searched for). In short, digitised material is not 'digital'.¹⁶⁴

¹⁵⁹ Ibid., 134.

¹⁶⁰ Ibid., 139.

¹⁶¹ Noordegraaf, "Who Knows Television? Online Access and the Gatekeepers of Knowledge", 8.

¹⁶² Ibid.

¹⁶³ Ibid.

¹⁶⁴ Pelle Snickars, "If Content Is King, Context Is Its Crown", *VIEW Journal of European Television History and Culture* 1, nr. 1 (2012): 35.

Het verschil is dus dat digitale content vaak allerlei geëncodeerde informatie bevat die nuttig kan zijn voor de categorisering van materiaal, maar ook voor de analyse. Bij gedigitaliseerd materiaal is de geëncodeerde informatie minimaal. Dit materiaal moet dan ook op een andere manier geanalyseerd worden, en kan bijvoorbeeld geen gebruik maken van algoritmes en dergelijke computertechnologieën. De verandering van erfgoed naar data heeft dus consequenties voor onderzoek. Volgens Snickars moet de onderzoeker veel aandacht besteden aan de mediums specificiteit om de geëncodeerde informatie te vinden en op de juiste wijze te kunnen analyseren:

A televisual heritage transformed into bits, thus, needs to be analysed with care, and in a sense 'follow the medium' which it nowadays reappears in. Digital television does not come in the same format as a digitised TV clip from the past – digitised material is not digital.¹⁶⁵

Om deze reden zijn mediawetenschappers zich gaan afvragen of de nieuwe digitale media-archieven wel geanalyseerd kunnen worden op traditionele wijze.¹⁶⁶ We zouden de nieuwe digitale archieven namelijk kunnen beschouwen als een massieve collectie aan data. Snickars ziet YouTube als voorbeeld van het media-archief van nu.¹⁶⁷ Hij reflecteert echter wel op de beperkingen van dit mediaplatform door een samenhang van algoritmes en gebrekkige contextuele informatie.¹⁶⁸ Hij onderstreept het belang van contextuele informatie in een digitaal archief voor (toekomstige) processen van betekenisgeving, dit noemt hij de 'context of data'.¹⁶⁹ In het digitale domein is de context van data echter eindeloos, omdat de opbouw van webpagina's in HTML is en deze van nature 'interlinked' met elkaar verbonden zijn. Er is zo immens veel materiaal dat er nieuwe tools nodig zijn, afkomstig uit de technologieën die het erfgoed in eerste instantie veranderd hebben in data. Snickars verwoordt deze behoefte als "Humanist researchers will want tools that turn access into insight and interpretation."¹⁷⁰ Omdat de aard van het materiaal verandert zijn er dus nieuwe onderzoeksmethodes en tools nodig. Desalniettemin zijn nieuwe onderzoeksmethodes goed mogelijk, omdat digitaal materiaal uit code is opgebouwd die aan allerlei vragen kan worden onderworpen.¹⁷¹ Volgens Snickars liggen de mogelijkheden in de digital humanities door gebruik te gaan maken van *computerised technology*.¹⁷² Het automatisch analyseren van archiefmateriaal met behulp van allerlei technologieën is een stap die voor Beeld en Geluid nog niet aan de orde is. Wel spreekt men over de ambitie om een automatische koppeling te leggen tussen archiefmateriaal en andere digitaal beschikbare bronnen op het Internet

¹⁶⁵ Ibid., 38.

¹⁶⁶ Ibid., 36.

¹⁶⁷ Ibid., 37.

¹⁶⁸ Ibid., 38.

¹⁶⁹ Ibid.

¹⁷⁰ Ibid., 36.

¹⁷¹ Ibid., 39.

¹⁷² Ibid., 36.

met behulp van een Gemeenschappelijke Thesaurus Audiovisuele Archieven (GTAA).¹⁷³ Deze mate van connectiviteit is niet direct een nieuwe onderzoekstool, maar laat wel zien dat Beeld en Geluid nadenkt over het inzetten van technologieën om het digitale archief betekenisvoller te laten zijn door automatische digitale verbindingen.

Ook Professor Digitale geschiedenis Andreas Fickers reflecteert op de veranderingen voor geesteswetenschappelijk onderzoek ten gevolge van digitalisering. Hij stelt namelijk dat de meeste wetenschappers van dit moment nog geboren en opgeleid zijn in een analoog tijdperk en niet altijd mee kunnen komen met deze paradigmaverschuiving in archivering:

There seems to be a 'digital divide' between the potentially unlimited 'born digital' users of online resources on the one side and the small scholarly community of historians on the other. The German historian Kiran Patel recently wondered about the 'collective silence' of the historical community when it comes to the dramatic impact of the Internet and digital technologies on the historian's profession and explained it by the 'mercy of analogue birth'.¹⁷⁴

De digital divide maakt dat analoog opgeleide onderzoekers soms moeilijk het beoogde archiefmateriaal kunnen vinden in een digitaal archief. Hoewel Fickers geen concrete oplossingen biedt voor dit verschil stelt hij wel dat er vaardigheden in 'computer science, digital image analysis en network technology' moeten worden ontwikkeld.¹⁷⁵ Om historisch onderzoek te kunnen blijven doen moeten er dus ook vaardigheden ontwikkeld worden die aansluiten bij het digitale archief. Fickers ziet dit als de ontwikkeling van *digital historicism*: This digital historicism should be characterized by collaboration between archivists, computer scientists, historians and the public, with the aim of developing tools for a new digital source criticism.¹⁷⁶ Idealiter zou er dus een samenwerking ontstaan tussen archivarissen, geschiedkundigen, het publiek en ICT om op kritische wijze onderzoek te doen in het digitale archief. Samenwerking met ICT lijkt inderdaad onvermijdelijk in het digitale archief, omdat de objecten en structuur technisch steeds complexer worden. Deze conclusie over toekomstige samenwerking van het archief met meer technologisch geschoolden trekt ook de Vos in zijn publicatie over de archivering van interactieve media.¹⁷⁷ Ook het publiek kan een nuttige rol spelen in het archief, bijvoorbeeld in het selectieproces. Dat voorstel zal nu worden verklaard.

¹⁷³ Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, "Beleidsplan 2016 - 2020 Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid: Naar een multimediale toekomst in beeld en geluid.", 21.

¹⁷⁴ Andreas Fickers, "Towards A New Digital Historicism? Doing History In The Age of Abundance", *VIEW Journal of European Television History and Culture* 1, nr. 1 (2012): 23.

¹⁷⁵ *Ibid.*, 25.

¹⁷⁶ *Ibid.*, 26.

¹⁷⁷ de Vos, "Life in the Fast Lane. Beleidsadvies voor het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid met betrekking tot de conservering van interactieve audio-visuele webproducties", 8.

5.2 Participatie in het archiveringsproces

Uit interviews met Beeld en Geluid kwam naar voren dat de ambitie er is om een grotere variatie aan mediaplatformen op te nemen in het archief. Het probleem bleek echter dat de toegekende metadataseten niet altijd even toereikend zijn voor deze nieuwe media. Hierdoor kost het toekennen van beschrijvingen aan non-lineair audiovisueel materiaal veel tijd. Een mogelijke oplossing daarvoor is *social tagging*, (dat overigens niet noodzakelijk iets te maken heeft met sociale media). Noordegraaf bespreekt dit fenomeen in haar artikel “Remembering the Past in the Dynarchive: The State of Knowledge in Digital Archives” als mogelijkheid voor het archief om op een snelle wijze meer beschrijvingen te krijgen van archiefmateriaal door gebruikers tags te laten toevoegen.¹⁷⁸ Naast het versterkte engagement tussen publiek en archief wordt ook de doorzoekbaarheid van het materiaal vergroot:

The main difference between professional annotation and tagging is that the professionals use a controlled vocabulary, such as a thesaurus, whereas the general users can assign any term they like, not being bound to an existing vocabulary or taxonomy. The latter principle is described as ‘folksonomy’ (a conflation of ‘folk’ and ‘taxonomy’), an ordered set of categories that emerges from how people tag items. [...] Besides, tags can help to close what is known as the semantic gap: the difference between the keywords assigned to objects by a professional annotator (usually from a controlled vocabulary) and the search terms the general public uses for referring to or finding the same document.¹⁷⁹

Naast dat de groep die de social tagging verzorgt de archiveris werk uit handen neemt, zorgt dit ook voor een betere relatie tussen het archief en het publiek/de gebruiker. Doordat de tags en beschrijvingen door gebruikers worden toegekend aan archiefmateriaal, liggen deze dicht bij de zoekopdrachten van het publiek dan de trefwoorden die door een archiveris zijn toegekend op basis van een vastgestelde thesaurus. Hierdoor wordt het archief beter doorzoekbaar, en het archiefmateriaal dus toegankelijker voor het publiek en gebruikers van het digitale archief. Social tagging is een voorbeeld van *crowdsourcing*, het gebruikt een publiek als ‘outsource’ voor een bepaalde taak: het toekennen van beschrijvingen. Zoals we in het vorige hoofdstuk zagen heeft Beeld en Geluid hier eerder een experiment mee gedaan door middel van de game ‘Waisda?’. De Vos en Lauwers hebben beiden aangegeven dat dergelijke experimenten voor herhaling vatbaar zijn en de meningen van publiek en hobbyisten een welkome aanvulling zijn op de archivering- en contextualiserings-praktijken. Beeld en Geluid is dus niet onbekend met crowdsourcing, en sluit met

¹⁷⁸ Noordegraaf, “Remembering the Past in the Dynarchive: The State of Knowledge in Digital Archives”, 4.

¹⁷⁹ Ibid.

deze experimenten aan bij de adviezen van het academisch discours.

Crowdsourcing heeft als consequentie dat de rol van de archivaris verandert, deze hoeft niet meer als enige persoon metadata aan het materiaal toe te kennen. De taak van de archivaris zal hierdoor meer die van een manager zijn die een crowdsourcing groep begeleidt in dit proces en een zekere eindcontrole uitvoert. Volgens Noordegraaf zorgt dit voor een verschuiving van het archief als gatekeeper van kennis:

The involvement of various other actors in the production of metadata on archival content has significant consequences for the status of the archives as gatekeepers of knowledge. The implementation of user-generated metadata potentially entails a shift from authoritative knowledge (metadata created and managed by professionally trained cataloguers) to knowledge by consensus (most votes count). This democratic conception of knowledge is a key feature of all Web 2.0 technologies, with Wikipedia as the best known example.¹⁸⁰

Social tagging en andere vormen van crowdsourcing zullen resulteren in een *knowledge by consensus* waarbij 'de meeste stemmen gelden' voor het beschrijven van archiefmateriaal.¹⁸¹ Hierdoor wordt het gebrek aan neutraliteit bij de archivering omgezet in een mogelijkheid tot veelzijdigheid van perspectieven en wordt het archiveringsproces democratischer. Naar mijn mening zouden deze crowdsourcing en *knowledge by consensus* idealiter ook toegepast worden in eerdere stadia van het archiveringsproces. Door al in het proces van archivalization het publiek erbij te betrekken wat er in het archief moet worden opgenomen zal het archief uiteindelijk een grotere verscheidenheid aan materiaal bevatten. De verschillende distributieplatformen die de hedendaagse mediabeleving construeren hebben namelijk niet allemaal vanzelf een plaats in het archief. Op het gebied van nieuwe media en transmedia is actieve acquisitie nodig om het collectieprofiel te versterken zodat deze aansluit bij de diversiteit van het medialandschap. Met dit perspectief sluit ik mij aan bij informatiewetenschapper Isto Huvila die in zijn artikel "Participatory Archive: Towards Decentralised Curation, Radical User Orientation, and Broader Contextualisation of Records Management" oproept tot een *participatory archive* waarbij hulp van buitenaf nodig is om te kiezen uit de steeds groter wordende bulk aan digitale content:

The proposed participatory approach to archival management envisions a digital archive essentially as a self-steering system like a crowd and places a special emphasis on the collaborativeness and conversationality of archive building.¹⁸²

¹⁸⁰ Ibid.

¹⁸¹ Ibid.

¹⁸² Isto Huvila, "Participatory Archive: Towards Decentralised Curation, Radical User Orientation, and Broader

Huvila stelt dus dat het publiek (crowd) een belangrijke rol zal spelen in het digitale archief en door middel van discussie en samenwerking het archief zullen bouwen, danwel samenstellen. Volgens hem zorgt deze participatie ervoor dat het archief transparanter wordt met een verscheidenheid aan visies.

As already noted in the earlier discussion on the literature on archive users, none of the participants, the person who created a record, an information manager, or a contributor, can be expected to be neutral. [...] a participatory archive pursues transparency through participation and not its opposite. Inclusion and greater participation are supposed to reveal a diversity of motivations, viewpoints, arguments and counterarguments, which become transparent when a critical mass is attained.¹⁸³

Er wordt hier gereflecteerd op het feit dat het archief niet neutraal is door de vele keuzes die er gemaakt worden in het archiveringsproces, zoals in de archivalization. Desalniettemin zal een *participatory archive* minder last hebben van een homogeen tacit narrative dat het archief vormgeeft. Want door verschillende mensen te laten participeren in de curatie en betekenisgeving van archiefmateriaal, wordt er gebruikgemaakt van een verscheidenheid aan perspectieven en zal het archief op deze manier minder uniform geconstrueerd zijn. Daarnaast kan het benaderen van bijvoorbeeld hobbyisten vruchtbaar zijn op dit gebied, omdat zij een specifieke expertise hebben die diepgaande betekenisgeving kan opleveren, zoals ook De Vos concludeerde na een van zijn pilots. Volgens het academische discours is het vooral noodzakelijk dat het publiek een rol gaat spelen in de archivering en betekenisgeving, ook wel ‘gedecentraliseerde curatie’ genoemd. Samenwerking zorgt namelijk voor de meest diepgaande kennis.

Decentralised curation: The curatorial responsibilities are shared between archivists (or information managers) and the participants in an archive, who as a collective have the most in-depth subject knowledge on the records, their contexts and uses.¹⁸⁴

Het huidige Beeld en Geluid archief is nog geen *participatory archive* te noemen. In het OAIS model zien we geen ruimte voor participatie van het publiek. ‘Waisda’ is tot nu toe slechts een éénmalig project geweest. Binnen het preservingsproces zou er ruimte gecreëerd kunnen worden voor de input van het publiek om tot een diverser archief te komen. Daarnaast zal de input van het publiek op het gebied van archivalization ervoor zorgen dat Beeld en Geluid beter zicht krijgt op transmedia hoogtepunten, deze blinde vlek is een van de redenen waarom het archief op dit gebied achterloopt.¹⁸⁵

Contextualisation of Records Management”, *Archival Science* 8, nr. 1 (2008): 24.

¹⁸³ Ibid., 25.

¹⁸⁴ Ibid.

¹⁸⁵ de Vos, Interview met onderzoeker archivering Beeld en Geluid Jesse de Vos.

5.3 Archiefstructuur: een dynamisch digitaal netwerk

In het boek *Digital Memory and the Archive* beschrijft Ernst, negen jaar na het publiceren van zijn artikel “The Archive as Metaphor”, zijn visie op het digitale archief. Ondanks het verlies aan materialiteit van archiefobjecten ziet hij nu veel mogelijkheden voor het archief in een digitale vorm, en wil hij benadrukken dat wanneer deze ten volste benut worden archiefobjecten meer betekenis krijgen (in relatie tot elkaar).¹⁸⁶ In het hoofdstuk ‘Underway to the dual system’ legt hij uit waarin digitale archieven volgens hem verschillen van traditionele analoge archieven:

Digital archives are closer to the computer’s memory aesthetic than are the traditional (and medium-of-tradition) emphatic coupling of archive and cultural memory. The classical archive is preserved time. But the digital archive has no intrinsic macrotemporal index, as the “year 2000” problem made clear. It operates at a microtemporal level instead.¹⁸⁷

Hij stelt dus dat de structuur van het archief verandert. Het verschil is volgens Ernst dat digitale archieven meer gebruik lijken te maken van de kenmerken van computers waardoor zij verbindingen kunnen leggen tussen archief en cultureel geheugen. Ook benadrukt hij dat het digitale archief niet altijd constant kan zijn door de tijd heen. Hoewel het traditionele archief een tijdperk lijkt te kunnen opslaan, kan het digitale archief niet altijd stabiel zijn over tijd, omdat haar objecten dat ook niet zijn:

Algorithmic objects are objects that always come into being anew and processually; they do not exist as fixed data blocks. It is a question of archiving the source codes with which, as in fractal picture and sound compression processes, a new whole can be regenerated.¹⁸⁸

Volgens Ernst is het enige dat we kunnen archiveren aan deze algoritmische digitale objecten de broncodes waaruit ze zijn opgebouwd om hier vervolgens een nieuw geheel uit te laten ontstaan. Algoritmes spelen ook op een ander gebied een grote rol in Ernst zijn visie op het digitale archief, namelijk door de input van gebruikers:

Through their queries, users then create further archive elements to be digitized and stored. With the aid of agents and filters, the object-oriented archive thus takes shape cumulatively, entailing a shift from read-only paradigms to a generative, participative form of archival reading. Source-oriented stock and classical file-oriented archive practices yield to the use-

¹⁸⁶ Wolfgang Ernst, *Digital Memory and the Archive*, bewerkt door Jussi Parikka, *Electronic mediations*, vol. 39 (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013), 83.

¹⁸⁷ *Ibid.*, 82.

¹⁸⁸ *Ibid.*

oriented (“to be completed”) “dynarchive.”¹⁸⁹

Volgens Ernst is het archief dus onderhevig aan verandering door de zoektochten van gebruikers. Omdat dit een voortdurend proces is blijft het archief volgens hem dynamisch en spreekt hij over een *dynarchive*. Hierbij wordt er op een andere manier gebruik gemaakt van de input van gebruikers dan bij de crowdsourcing zoals Noordegraaf en Huvila die bespraken. Het belangrijkste punt dat Ernst wil maken is dat het archief steeds meer zal draaien om verbindingen:

The new archive’s task is to meaningfully link up different information nodes—a veritable archive art. In the case of antiquated Net-based art, these nodes themselves will be the primary object of archiving and reconstruction. Here it is no longer a question of reactivating objects, but of relations.¹⁹⁰

Omdat de objecten in het archief steeds meer met elkaar in verband kunnen worden gebracht, worden deze verbindingen volgens Ernst het belangrijkste voor het archief. Dit sluit tevens aan bij de eerdere visie van Ernst dat het archief volgens hem stil is en geen verhaal vertelt. Het is door deze verbindingen dat archiefmateriaal betekenis krijgt en er een ‘self referent archive’ ontstaat.¹⁹¹ Omdat het archiefmateriaal op zichzelf geen verhaal vertelt in de visie van Ernst -zoals we eerder in dit hoofdstuk al zagen- wordt de connectiviteit van archiefmateriaal steeds belangrijker om als netwerk van verbonden materiaal betekenis te hebben. De verbindingen tussen materiaal zijn hier dus ook gebaseerd op het gedrag van de gebruikers van het archief. Dit nieuwe perspectief waarin de input van gebruikers een voortdurend proces is zorgt ervoor dat het archief dynamisch wordt en zich profileert als *dynarchive*. In de praktijk zal een proces van voortdurende gebruikers-input lastig te implementeren zijn voor Beeld en Geluid, omdat deze voor instabiele verbindingen zorgt in het archief. Wat dat betreft is het handiger om eenmalig een proces van crowdsourcing toe te passen in de archivalization of contextualisering. Een middenweg voor de toekomst zou mogelijk zijn om wel een vorm van ‘recommendations’ in het digitale archief te implementeren. Op deze plek zullen dan aanbevelingen worden gedaan voor het verder bekijken van archiefmateriaal op basis van wat andere gebruikers hebben bekeken vlak voor of na het desbetreffende archiefmateriaal. Dit gebeurt nu bijvoorbeeld al op YouTube. Om dit te realiseren kan de data van gebruikers verzameld worden en kan gerelateerd archiefmateriaal, los van de originele netwerkstructuur met vastgestelde relaties, gepresenteerd worden als aanbeveling.

Archiefmateriaal krijgt ook steeds meer onderlinge aanknopingspunten omdat de

¹⁸⁹ Ibid., 81–82.

¹⁹⁰ Ibid., 83.

¹⁹¹ Ibid.

mediaproducties van een transmedia verhaal met elkaar samenhangen en een netwerkstructuur hebben. Daarnaast worden er ook andere betekenissen gegeven aan archiefmateriaal door objecten met elkaar te verbinden en op een bepaalde manier te presenteren. Het archiefmateriaal is dus ook onderhevig aan reframing. Daarom is het volgens Noordegraaf van belang om de reframing van objecten in kaart te brengen om op deze manier te kunnen reconstrueren welke betekenissen er gegeven zijn aan een bepaald archiefobject.¹⁹² Volgens Lauwers houdt Beeld en Geluid dit deels wel bij. Er wordt in ieder geval bijgehouden welke materiaal aan welke omroep en/of welk programma wordt uitgeleverd. Men is niet helemaal zeker over de manier waarop dat nu gebeurt. De Vos stelt dat Beeld en Geluid in de toekomst wel graag gebruik wil gaan maken van spraak en beeldherkenning, dit zorgt dan zowel voor een verrijking van de metadata als ook een automatische herkenning van reframing wanneer archiefmateriaal wordt hergebruikt in een programma.

Het lijkt erop dat het digitale archief idealiter een netwerkstructuur heeft waarin verschillende objecten met elkaar in verbinding staan om zo een zo uitgebreid en diepgaand mogelijk verhaal te vertellen. Zoals Ernst al kort aanstipte lijkt het digitale archief daarmee steeds meer aan te sluiten op het Internet.¹⁹³ In haar artikel “Building Platforms for Historians: Making Data Findable” beargumenteert onderzoeker elektronisch publiceren Lilian Landes waarom het Internet een ideale structuur lijkt voor de publicatie van bronmateriaal.

Enabling networking is the Internet’s core competence: each partner involved can only win, even though in reality it occasionally takes some time until this awareness drives away the competitive notion.¹⁹⁴

Landes ziet het Internet als ideaal platform omdat er samengewerkt kan worden. Deze samenwerking zal volgens haar vooral resulteren in een betere contextualisering. Daarvoor is een systeem van ‘commentators’ volgens haar essentieel om gerelateerde webpagina’s over hetzelfde onderwerp met elkaar te verbinden.¹⁹⁵ Voor deze contextualisering komt ook Landes dus weer terug op het idee van crowdsourcing waarbij het publiek een actieve rol speelt in deze constructie van het digitale archief. Hoewel dit artikel voornamelijk gaat over geschreven bronnen zijn deze argumenten in zekere zin ook toepasbaar op audiovisueel materiaal. Verbinding en vindbaarheid zijn volgens haar de twee grootste voordelen voor digitale publicatie.¹⁹⁶ Daarom heeft audiovisueel materiaal er ook baat bij dat het in verbinding wordt gebracht met relevante bronnen, en dat het beter bereikbaar wordt voor een groot

¹⁹² Ibid., 15.

¹⁹³ Ernst, *Digital Memory and the Archive*, 84.

¹⁹⁴ Lilian Landes, “Building Platforms for Historians: Making Data Findable. A Critical Reflection On Some German Initiatives”, *VIEW Journal of European Television History and Culture* 1, nr. 1 (2012): 17.

¹⁹⁵ Ibid., 7.

¹⁹⁶ Ibid., 5.

publiek. Deze voordelen aan de internetstructuur zijn naar mijn mening dus ook toepasbaar in een digitaal audiovisueel archief. Beeld en Geluid geeft aan deze ambitie ook op korte termijn waar te willen maken door middel van de GTAA-gelinkte thesaurus waarbij allerlei digitale bronnen met elkaar verbonden kunnen worden. Op dit moment lijkt het er echter op dat deze verbinding op een automatische manier werkt aan de hand van bepaalde informatie uit de metadata, en dus niet open staat voor input van het publiek. Wat dat betreft lijkt Beeld en Geluid er wat huiverig voor om het publiek actief te laten participeren in het archief, en wil het instituut autoritaire controle houden om kwalitatieve preservering te garanderen.

Het Internet is niet alleen een goed voorbeeld voor het archief op het gebied van connectiviteit en participatie. Ernst stelt namelijk dat het Internet vooral ook een bron is van onvoorspelbaarheid:

This is the fundamental difference between a classical official archive in the strict legal-administrative sense and the Internet as a database. The archive is defined as a given, preselected quantity of documents evaluated according to their worth for being handed down. The Internet, on the other hand, is an aggregate of unpredictable texts, sounds, images, data, and programs.¹⁹⁷

Door in het preservingsproces ruimte open te laten voor het Internet kunnen er onvoorspelbare objecten het archief in stromen. Wanneer de mogelijkheid is om archiefmateriaal te verbinden met Internet kunnen er dus 'onverwachte' links optreden. Dit kan in verband gebracht worden met participatory archive waarin het publiek informatie kan toevoegen aan het archief. Door het openstellen van het proces van archivalization en connectivity opengesteld voor publiek en ontstaat er een gezamenlijk geconstrueerd archief.

Hoewel het Internet volgens Landes om meerdere redenen de perfecte plaats is voor audiovisueel onderzoeksmateriaal is het op grote schaal toegankelijk maken van audiovisueel archiefmateriaal nog een probleem.¹⁹⁸ Dit probleem heeft voornamelijk te maken met auteursrechten, en levert op zichzelf al voldoende onderzoeksmateriaal. Volgens Goos is het versoepelen van auteursrechten dan ook een belangrijke uitdaging voor het creëren digitale archief.¹⁹⁹ In deze scriptie wordt deze problematiek niet behandeld, maar meer informatie valt bijvoorbeeld te lezen in het artikel "Archives in Public Service" van Karl Knapkog.²⁰⁰ Ook volgens televisiehistoricus Jason Jacobs zou een altijd overal online beschikbaar archief een utopie zijn, mede door de mogelijkheden aan cross-

¹⁹⁷ Ernst, *Digital Memory and the Archive*, 86.

¹⁹⁸ Landes, "Building Platforms for Historians: Making Data Findable. A Critical Reflection On Some German Initiatives", 5.

¹⁹⁹ Goos, Interview met coördinator instroom Beeld en Geluid Arnoud Goos.

²⁰⁰ Karl Knapkog, "Archives in Public Service", *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies* 5, nr. 2 (2010): 20–33.

referencing en internationale vergelijkingen.²⁰¹ Hij is echter ook sceptisch over het Internet als digitaal archief omdat de ervaring van het contact met het verleden dan mist.²⁰² Hij blijft dan ook het materiële archief prefereren boven Internet, omdat je daar volgens hem toevallige dingen tegenkomt.²⁰³ Dat hoeft in een participatory archive dus niet waar te zijn, en zorgt de open verbinding tussen digitaal archief en Internet daarin juist voor onvoorspelbare verbindingen.

Landes stelt tot slot nog enkele vragen over de nadelen die videomateriaal volgens haar heeft ten opzichte van tekstuele onderwerpen.

Accidental finding via full text searchability and search engines is very important for the visibility of a text on the web. How can the 'strategic disadvantage' of video material (i.e. its lack of full-text searchability) be compensated? And finally: Are there existing technical solutions for a kind of audio- or video-OCR which generates text out of audio tracks and adds this text to the metadata of a video?²⁰⁴

Volgens Landes heeft videomateriaal dus het grote nadeel dat het moeilijker doorzoekbaar is dan tekst. In zekere zin is dit natuurlijk waar, en is het zoeken in een audiovisueel archief op basis van toegekende tags en trefwoorden. De toenemende instroom van *born digital*-materiaal zorgt er daarentegen ook voor dat dit materiaal meer mogelijkheden krijgt voor digitale doorzoekbaarheid, zoals eerder in dit hoofdstuk is beargumenteerd door Snickars.

De instroom van born digital archiefmateriaal zorgt dus voor nieuwe methodes van verbinding en onderzoek, maar vraagt daarom ook om nieuwe conserveringsmethoden. Arjun Sabharwal schrijft in zijn boek *Digital Curation in the Digital Humanities* hoe de grote hoeveelheid aan *born digital* materiaal vraagt om nieuwe methodes van preservering in een digitale omgeving.²⁰⁵ Volgens hem is het vooral belangrijk dat we de online informatiestructuur beter begrijpen, om te leiden tot een verbetering van de digitale curatie.²⁰⁶ In het volgende citaat wordt duidelijk waarom dit zo belangrijk is:

There is an information architecture in those historical hypertext projects, which holds the site and its content together via hyperlink relationships and enables users to navigate and search the site to locate historical information. This architecture must remain intact in order for the

²⁰¹ Jason Jacobs, "The Television Archive: Past, Present, Future", *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies* 1, nr. 1 (2006): 16.

²⁰² *Ibid.*, 17.

²⁰³ *Ibid.*, 18.

²⁰⁴ Landes, "Building Platforms for Historians: Making Data Findable. A Critical Reflection On Some German Initiatives", 7.

²⁰⁵ Sabharwal, *Digital Curation in the Digital Humanities*, 1.

²⁰⁶ *Ibid.*, 69.

site to remain functional throughout its entire curation lifecycle; however, the constantly changing nature of the Web and emerging digital technologies present challenges—in addition to the opportunities—for curators. Web sites appear and disappear, rendering hyperlinks on those sites useless, which affects the readability (and therefore the usability) of the site.²⁰⁷

Websites hebben een structuur van hyperlinks die de verschillende elementen op de website met elkaar verbinden en het mogelijk maken voor de gebruiker om te navigeren. Deze structuur maakt websites waardevol maar tegelijkertijd ook erg kwetsbaar. Sabharwal waarschuwt dat door de constante verandering van websites deze hyperlinks kunnen beschadigen en uitvallen. Deze waarschuwing moet in acht worden genomen voor zowel de preservering van websites zelf, als de digitalisering van het archief in een netwerk van websites en hyperlinks. Uiteindelijk wil Sabharwal erop aandringen dat archivariissen, bibliothecarissen en dergelijke samen moeten werken aan wat hij noemt 'informatie architectuur' en op een ICT-niveau moeten nadenken over de structuren van hun preserveringssystemen.²⁰⁸ Hij concludeert het volgende:

In itself, information architecture is not an archival skill and nor is it equivalent to digital curation; however, it is important to recognize its role in archival public services, outreach, and digital curation at various levels. (...) There is an information architecture of some type present at these levels, which highlight the hypertextual, ontological, spatial, and social relationships among files. Finally, information architecture can significantly improve accessibility to digital collections through learning management systems used to teach history and humanities.

Aan de ene kant is kennis over de informatie-architectuur geen vaardigheid op het gebied van archiveren. Aan de andere kant komt er binnen de verschillende representaties van archieven altijd wel een informatie-architectuur aan te pas om relaties tussen objecten te benadrukken. Informatie-architectuur kan daarnaast de toegankelijkheid en vindbaarheid van, en binnen, digitale collecties verbeteren door samen te werken met betekenisgevende geesteswetenschappen.

De aanleiding voor mijn hoofdvraag was de veranderende media-productie en distributie waarbij steeds meer gebruik wordt gemaakt van transmedia. Doordat programmamakers gebruik maken van transmedia storytelling krijgt de mediabeleving van de gebruiker naar mijn mening ook steeds meer een netwerkstructuur. Dit argument treedt echter niet op de voorgrond in het academisch discours. Het academisch discours ziet de netwerkstructuur van de mediaproductie niet als aanleiding voor de netwerkstructuur van het archief. Het discours toont vooral aan dat er nieuwe media het

²⁰⁷ Ibid., 72.

²⁰⁸ Ibid., 73.

archief in moeten stromen en dit *born digital* materiaal van zichzelf al een mate van connectivity bevat doordat zij bestaat uit code. Deze digitale aard maakt het mogelijk ze automatisch te verbinden in betekenisvolle netwerkstructuren. Ook kan het archief op deze manier open staan voor de input van het publiek, dat dan ook weer zorgt voor een gevarieerder aanbod in instroom en betekenisgeving. Tevens zijn er nieuwe manieren van onderzoek mogelijk, waar dan nog wel de juiste tools voor ontwikkeld moeten worden. Wanneer erfgoed data wordt zijn er dus veel nieuwe mogelijkheden voor het digitaal archief. Echter is het daarvoor wel noodzakelijk om een juiste structuur te faciliteren, daarvoor zal er samengewerkt moeten worden met technologische partners. Binnen het academisch discours is het verbinden van verschillende media in het archief dus vooral ten behoeve van betekenisgeving aan elkaar. Het transmedia perspectief van de gebruiker en producent lijkt hieraan ondergeschikt.

6. Conclusie

Het lijkt erop dat het archiveren van de medialandschap makkelijker was voor Beeld en Geluid toen deze nog voornamelijk bestond uit radio en televisie. Het medialandschap is de laatste decennia echter sterk veranderd met de komst van allerlei nieuwe media zoals bijvoorbeeld Internet, YouTube, sociale media, tweede-scherm-applicaties en interactieve media. Er kwamen steeds meer platformen waarop een verhaal verteld kon worden en vaak werden deze in relatie tot elkaar ingezet om samen één verhaalwereld te verrijken. Tegenwoordig staan televisieprogramma's vaak niet meer op zichzelf maar zijn ze verbonden met allerlei andere media tot een transmedia-verhaal. Om een juist beeld van het medialandschap te archiveren zal het archief in moeten spelen op deze ontwikkelingen en een variatie aan nieuwe media aan hun collectie moeten toevoegen, en idealiter ook met elkaar verbinden. Omdat ik benieuwd was naar waar het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid staat op dit gebied heb ik aan de hand van een thematische analyse gebaseerd op Critical Media Industry Studies onderzocht hoe Beeld en Geluid cross-mediale televisieprojecten duurzaam wil preserven in de context van het archief in transitie naar een transmedia-archief.

Uit beleidsdocumenten en interviews blijkt dat het archief in de praktijk nog niet in staat deze projecten op deze wijze te archiveren. Er zijn wel uitspraken gedaan over de preservering van verschillende soorten nieuwe media, deze zijn nuttig omdat een belangrijk deel van de door mij bedoelde cross-mediale televisieprojecten voornamelijk bestaan uit nieuwe media. Aan de hand van de analyseconcepten archivalization, editorialization, reframing en connectivity is er gekeken naar het preservingsproces van webvideo's, websites, nieuwe media en sociale media. Ik heb vooral willen onderzoeken welke onderliggende machtsprocessen een rol spelen bij de keuzes die er gemaakt worden in de preservering. Het bleek echter dat Beeld en Geluid in zijn OAIS-workflow-model het curatieproces verhuult. Ook uit de beleidsdocumenten kwamen geen duidelijke criteria naar voren voor de instroom van de verschillende soorten born digital media in het archief. Wel werden er patronen gevonden in de deeptexts die veel konden vertellen over de industrial rituals van het archief. Door deze in de context van het academisch discours te plaatsen heb ik inzicht verschaft in de positie die Beeld en Geluid inneemt ten opzichte van de suggesties uit het discours en welke mogelijkheden en uitdagingen er nog liggen voor de duurzame preservering van transmedia. Ik zal hier eerst de conclusies van mijn onderzoek presenteren. Daarna zal ik mijn advies voor een transmedia-archief presenteren en reflecteren op mijn onderzoeksmethode .

Het (onduidelijke) preservingsbeleid van Beeld en Geluid

Het OAIS-model is leidend voor de workflow in het Beeld en Geluid archief. We zouden dit kunnen beschouwen als een meta-ritueel dat het gehele preservingsproces overstijgt. Al snel werd echter duidelijk dat dit model belangrijke processen in het preservingsproces verhuult. Uit het theoretisch

kader bleek namelijk dat het archief altijd een constructie is, gevormd door bepaalde keuzes die gedaan worden op basis van macht en normen en waarden; dit maakt van het archief een *dispostif*. In het OAIS-model van Beeld en Geluid wordt het niet zichtbaar welke (impliciete) selectiecriteria er zijn op basis waarvan archiefmateriaal geselecteerd wordt. Het proces van archivalization, waarin bepaald wordt wat de moeite waard is om te bewaren in het archief, ontbreekt dus in het basismodel voor preservering. Het OAIS-model lijkt zelfs onterecht te veronderstellen dat alles zomaar het archief in kan stromen en weer door een producent of gebruiker kan worden opgevraagd.

Uit het beleidsonderzoek kwamen verschillende thema's naar boven. Allereerst maakt Beeld en Geluid zich sterk voor een uitbreiding van de collectie. De instroom van nieuwe media in de collectie is één van de speerpunten van het huidige meerjarenbeleidsplan. Beeld en Geluid is op dit gebied bezig met een inhaalslag om ervoor te zorgen dat het archief met de tijd mee gaat wat betreft de technologische ontwikkelingen op het gebied van media. Wat echter opvalt is dat het vooral lijkt te gaan om de verzameling van nieuwe media op zichzelf: webvideo's, websites en games. Deze worden grotendeels op projectmatige basis vergaard en lijken tot op heden geen deel uit te maken van de kerncollectie van het archief, noch de contextcollectie. Deze uitbreiding van de collectie lijkt vooral te worden gedreven door het verlangen de *digital fabric of society* en een beeld van het hedendaagse medialandschap te kunnen opslaan.

De archiefprocessen van curatie, archivalization en editorialization blijken vooral afhankelijk te zijn van de mogelijkheden van preservering. Deze mogelijkheden zijn helaas nog steeds beperkt als het gaat om het archiveren van nieuwe media. De interviews met medewerkers van Beeld en Geluid schetsen tevens het beeld dat men wel beter wil aansluiten op het huidige medialandschap, maar daartoe niet altijd de mogelijkheden heeft. Volgens beleidsmedewerker Mieke Lauwers is er wat dat betreft niets nieuws onder de zon en zet Beeld en Geluid zich altijd al in om mee te gaan met de distributiepraktijken van de nieuwe omroepen. Archiefonderzoeker Jesse de Vos stelt echter dat er wel degelijk nog veel uitdagingen liggen voor deze transitie; vooral op technologisch gebied vormen nieuwe media een uitdaging omdat deze vaak interactief zijn. In vergelijking met het huidige medialandschap en het academisch discours lijkt het preserveringsproces van Beeld en Geluid dus achter te lopen.

Daarnaast blijkt uit het huidige meerjarenplan dat Beeld en Geluid nieuwe media vooral nuttig vindt in relatie tot oude media. Dit heeft te maken met de oorsprong van Beeld en Geluid als archief van de publieke omroepen. Voor de acquisitie van cross-mediale televisieprojecten wordt er altijd gezocht naar samenhang met de publieke omroepen. Dit heeft tot gevolg dat de verzamelde websites bijna allemaal een directe link hebben met de publieke omroepen. De nadruk blijft hier dus op de 'oude' media van de publieke omroepen. De verzamelde websites zijn ook vrijwel allemaal algemene homepagina's en bevatten zelden project-specifieke pagina's die een concrete vorm van transmedia

storytelling illustreren. We zien hier dat de het archief in transitie is en nieuwe media op dit moment in de archivering onderdeel is van de contextcollectie. Een andere manier waarop duidelijk wordt dat Beeld en Geluid deze nieuwe media vooral als contextverrijkend ziet is de manier waarop er wordt omgegaan met sociale media. De uitingen van publiek op sociale media worden vooral gezien als relevant om een beeld te kunnen schetsen over de ontvangst van een programma: receptie-onderzoek. Deze data worden alleen als betekenisvol gezien in relatie tot het programma, maar staan zelf niet centraal in het archief. Terwijl sociale media in cross-mediale televisieproductie een veel grotere rol spelen in de betekenisgeving van een programma, dan dat ze enkel de mening van het publiek reflecteren. Dit besef lijkt nog niet te zijn doorgedrongen bij Beeld en Geluid.

Tevens is het industriële ritueel naar voren gekomen dat het archief op sommige vlakken bezig is met de potentie van een digitaal archief om materiaal en data automatisch te verbinden. De GTAA-gelinkte thesaurus met andere archieven en bibliotheken zorgt ervoor dat er verbanden kunnen worden gelegd met materiaal van buiten het archief. Dit is een begin van een grote netwerkstructuur die alleen maar groter zal worden omdat de connectiviteit van archiefmateriaal zal intensiveren. Een van de manieren waarop dit netwerk versterkt zal worden is door een koppeling te maken met Internet, de onschatbaar grote database. Beeld en Geluid is echter nog onduidelijk over de manier waarop men verwacht deze link met het Internet te kunnen incorporeren. Het lijkt er nu op dat dit zal gebeuren door het instituut zelf, terwijl het publiek hier ook een rol in zou kunnen spelen. In het academisch discours komt crowdsourcing meerdere malen naar voren als de oplossing voor het digitale archief om een afspiegeling van de bulk aan born digital content het archief in te laten stromen. Als het publiek een rol kan spelen in de archivalization van het archief zou zij ook kunnen worden ingezet om betekenisvolle verbanden te creëren met behulp van Internet. Beeld en Geluid laat de input van het publiek nog maar mondjesmaat toe en vooral in een beschermde omgeving, zo blijkt uit de game 'Waisda?' en het feit dat eigenlijk alleen de mening van hobby-experts welkom is.

Tenslotte laat het DSA-keurmerk zien dat Beeld en Geluid op de goede weg is met duurzame digitale preservering. Echter, dit keurmerk zegt alleen iets over de workflow op papier. En problematisch aan die workflow was nou juist dat de constructie van het archief er niet duidelijk in naar voren komt. In werkelijkheid liggen er nog veel uitdagingen en is de technologische vooruitgang amper bij te benen voor het archief. Cross-mediale televisieprojecten zijn vooral lastig te preserveren vanwege hun interactieve en dynamische aard. Hoewel het natuurlijk niet wenselijk is dat archiefmateriaal niet in de originele technologische vorm het archief instroomt, lijkt het preserveren van sommige bestanden onmogelijk. Daarom is het onvermijdelijk om in te grijpen in het proces van editorialization en te kijken naar emulatie en documentatie als methodes van preservering. Het archiefmateriaal zal dan niet direct kunnen worden gepreserveerd, maar het zal in ieder geval mogelijk zijn een impressie ervan op te slaan. Bovendien is het op dit moment nog niet mogelijk om de

verschillende soorten nieuwe media met elkaar te verbinden in het digitale archief. We kunnen concluderen dat het archief nog niet ingespeeld is op het duurzaam preserven van nieuwe vertelvormen van interactieve en cross-media. Om dit in de toekomst mogelijk te maken zal het archief samen moeten werken met technologisch geschoolde partners. Alleen dan is verschuiving van cross-mediale televisieprojecten naar de kerncollectie mogelijk en kunnen deze op transmedia-wijze worden gepreserveerd en ontsloten.

Het academisch discours over het archief in transitie naar een transmedia-archief

In het academisch discours is het doorgedrongen dat het media-archief zich moet aanpassen aan de veranderingen in de media-ervaring. Ten eerste moet de collectie uitgebreid worden om beter de *digital fabric of society* te weerspiegelen. Dit heeft als consequentie dat het archief steeds meer dynamische media gaat bevatten en het archief zelf ook dynamischer wordt. De digitaliteit van de nieuwe soorten objecten die het archief instromen en de structuur van het archief zelf maken allerlei verbindingen mogelijk. Daarbij krijgt het archief steeds meer een netwerkstructuur die beter aansluit op de mediastructuren van hypertexts en transmedia. Daarnaast bevat born digital materiaal veel geëncodeerde data die informatie kan geven over het materiaal. Desalniettemin vraagt de transitie van archiefmateriaal naar data ook om nieuwe vaardigheden van de archivaris en raadpleger. Daarom is er een samenwerking met ICT nodig om nieuwe onderzoekstools te ontwikkelen en de *digital divide* tussen analoog opgeleide onderzoekers en digitaal bronmateriaal te overbruggen.

Volgens het discours moet er voor het nieuwe digitale archief worden samengewerkt met publiek om een selectie te kunnen maken uit de steeds grotere aanwas aan mediaproducties. Het publiek kan werk uit handen nemen van de archivariissen in betekenisgeving en selectie van materiaal. Deze crowdsourcing kan zowel in processen van curatie als in processen van betekenisgeving worden toegepast om zo met een veelzijdige blik het archief te construeren. Een participatory archive zorgt zo voor een democratischer en dynamischer archief dat beter aansluit bij de mediabeleving en wensen van gebruikers.

Over het algemeen lijkt het academisch discours unaniem in de opvatting dat het archief steeds meer een netwerkstructuur krijgt. Een netwerkstructuur lijkt de oplossing te zijn om het archiefmateriaal te preserven en in te kunnen zetten binnen verschillende referentiekaders: *reframing*. Dit netwerk is dan bijvoorbeeld een uitgewerkte structuur van onderwerpen die aan bod komen in het materiaal. Aanknopingspunten voor interpretatie zijn daarin aangereikt om een juiste interpretatie zoveel mogelijk te waarborgen, waardoor niet alleen het archiefmateriaal maar ook haar waarde wordt gepreserveerd. Verschillende mediateksten kunnen zo context geven aan elkaar door met elkaar in verband te worden gebracht. Het Internet lijkt de ideale plek waar verschillende elementen gemakkelijk met elkaar kunnen worden verbonden en vindbaarheid van materiaal met

behelp van het publiek kan worden vergroot. Momenteel vormen auteursrechten echter nog een grote belemmering voor het digitaal openstellen van het Beeld en Geluid archief.

Beeld en Geluid als transmedia-archief?

In het geval van transmediale producties zijn er altijd sterke verbanden aanwezig. Deze verbanden zorgen er juist voor dat de verhaalwereld bij elkaar blijft en verrijkt. Daarom is het van belang dat de websites en games van televisieprogramma's worden gearhiveerd in relatie tot de daadwerkelijke uitzending van het programma. Alleen in relatie tot elkaar kunnen de verschillende onderdelen van een transmediale mediaproductie betekenisvol worden geïnterpreteerd. Deze transmedialiteit lijkt echter niet de aanleiding te zijn binnen het academisch discours voor het formuleren van een perspectief op het archief als netwerk. Zowel in het academisch discours alsook de preservingspraktijken van Beeld en Geluid lijkt de netwerkstructuur vooral een contextverrijkend middel te zijn en heeft het construeren van een transmediaal archief nog geen prioriteit.

We kunnen concluderen dat Beeld en Geluid door middel van collectie-uitbreiding waarbij de transmediale uitingen op den duur onderdeel worden van de kerncollectie wil zorgen voor een duurzame preservering van cross-mediale televisieprojecten in de context van het archief in transitie naar een transmedia-archief. Het archief zal daarvoor allereerst selectiecriteria moeten vaststellen voor de verzameling van nieuwe media en transmediale projecten in zijn geheel. Tevens lijkt het een goed idee om het publiek te betrekken in processen van curatie en betekenisgeving. Door te luisteren naar het publiek en samen te werken met gebruikers kan er beter worden voldaan aan hun verwachtingen en beter worden aangesloten bij de huidige mediabeleving. Door gebruik te maken van crowdsourcing kan beter inzicht ontstaan in de hoogtepunten volgens de doelgroep, deze zijn soms lastiger te vinden in deze nieuwe media omdat hier niet altijd een vorm van openbare kijkcijfers bestaat die voor lineaire televisie wel een leidraad kan zijn. Het publiek kan dus een rol gaan spelen in zowel processen van archivalization als betekenisgeving van materiaal door bijvoorbeeld het materiaal te verbinden met andere bronnen. Zo ontstaat er een diverser en democratischer *dynarchive*.

Kennis van buitenaf zal ook nodig zijn om de ideale netwerkstructuur van het archief te realiseren. Deze netwerkstructuur dient niet alleen een contextverrijkend doel maar het archief zal zo ook om dichterbij de ervaring van transmedia storytelling te komen staan, die volgens Caldwell zo kenmerkend is voor onze *age of convergence*. Verschillende soorten archiefmateriaal op het gebied van nieuwe media moeten dan aan elkaar kunnen worden verbonden en als één genetwerkt geheel gepreserveerd en gepresenteerd kunnen worden. Omdat het digitale archief een steeds complexere digitale netwerkstructuur krijgt is samenwerking met technologische partners nodig voor het bouwen van een duurzame informatie architectuur. Om het ideale transmedia-archief te realiseren zijn er dus nog wat hordes te nemen.

Kortom, zowel in het beleid van Beeld en Geluid als in het academisch discours wordt er nog niet gesproken over een transmedia-archief. Alleen dit gebrek laat al zien dat men achterloopt op het medialandschap, hoewel er in het academisch discours wel enkele bouwstenen voor een transmedia-archief te vinden zijn zoals bijvoorbeeld het *dynarchive* en het verbinden van het archief met Internet. In beide gebieden, maar voornamelijk in het archief zelf, zal er dus het besef moeten ontstaan om te denken in termen van transmedia om het ideale genetwerkte transmedia-archief waar te maken.

Verassend vind ik dat er in het academisch discours niet gesproken wordt over samenwerking met de productiekant van deze nieuwe, dynamische mediavormen. Dit zou juist een goede oplossing kunnen zijn voor het beter mogelijk maken van het preserven van deze relatief lastig preserveerbare mediavormen. Mijn interventie in deze is dan ook dat de verschuiving van het archief naar samenwerking met de productie nog te weinig aandacht krijgt. Ik denk dat hier de sleutel tot succes ligt voor een constructie van een transmedia-archief. Door al vroeg in het productieproces na te denken over conserveringsmethoden kunnen er beter en sneller oplossingen bedacht worden voor het archiveren van transmediale producties. Het zou daarvoor noodzakelijk zijn dat het archief al actief betrokken is bij het productieproces is om samen gemakkelijker een conserveringsoplossing te vinden. Volgens De Vos staan Beeld en Geluid en de publieke omroepen hier steeds meer voor open.

Reflectie

In deze scriptie heb ik onderzoek gedaan naar de wijze waarop Beeld en Geluid een transmedia-archief opbouwt. Terugkijkend valt op dat er geen selectiecriteria zijn vastgesteld door Beeld en Geluid om deze “Nederlandse multimediale producties” te preserven. Een analyse daarvan had een diepgaandere laag in het onderzoek aan kunnen brengen omdat de machtsprocessen die een rol spelen bij de keuzes in de constructie van het archief dan beter hadden kunnen worden bestudeerd. Daarnaast had dit onderzoek ook etnografischer gekund door het intern bij Beeld en Geluid uit te voeren. Aan de ene kant had dit voor meer up-to-date informatie gezorgd waardoor het collectiebeleid van 2013 misschien had kunnen worden aangevuld met recente ontwikkelingen. Aan de andere kant blijkt uit dit onderzoek dat Beeld en Geluid nog niet veel concrete conserveringspraktijken voor transmedia heeft, en was er intern dus niet veel te zien geweest. De combinatie van beleidsstukken met interviews vormde daarom naar mijn mening het beste basismateriaal voor dit onderzoek. Het zou interessant zijn om over enkele jaren dit onderzoek opnieuw uit te voeren en te kijken of dat het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid mede door het opstellen van een nieuw collectiebeleid beter in staat is de *digital fabric of society* te preserven.

Corpus

- “Beeld en Geluid ontvangt als eerste nationale AV-archief ter wereld het Data Seal of Approval”. *Beeld en Geluid*. Geraadpleegd 12 maart 2017. <https://www.beeldengeluid.nl/nieuws/201609/beeld-en-geluid-ontvangt-als-eerste-nationale-av-archief-ter-wereld-het-data-seal>.
- Goos, Arnoud. Interview met coördinator instroom Beeld en Geluid Arnoud Goos, 3 maart 2017.
- Jong, Annemieke de. *Digitale Preserving Beeld En Geluid: Beleid, Standaarden En Procedures*. Hilversum: Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, 2016.
- . “Kenniscafé Duurzaam Archief”. Hilversum, 8 december 2016.
- . , red. “Kwaliteitseisen Digitaal Archief”. Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, 2015.
- Jong, Annemieke de, Beth Delaney, Daniel Steinmeier, Yvette Hollander, en P Hoffman. *Informatiemodel Digitaal Archief Beeld En Geluid*. Hilversum: Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, 2013.
- Lauwers, Mieke, red. *Collectiebeleid Beeld En Geluid*. Hilversum: Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, 2013.
- . Interview met beleidsadviseur Beeld en Geluid Mieke Lauwers, 15 maart 2017.
- Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid. “Beleidsplan 2016 - 2020 Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid: Naar een multimediale toekomst in beeld en geluid.” Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, 2015.
- . “Jaarverslag 2015”, 2016. <http://files.beeldengeluid.nl/pdf/Jaarverslag2015.pdf>.
- Vos, Jesse de. Interview met onderzoeker archivering Beeld en Geluid Jesse de Vos, 6 maart 2017.
- . “Life in the Fast Lane. Beleidsadvies voor het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid met betrekking tot de conservering van interactieve audio-visuele webproducties”. Amsterdam en Hilversum, 2013.
- . “Preserving Interactives: Preserving audio-visual materials in a post-broadcasting paradigm”. VU Amsterdam, 2013.
- “Webarchief Omroepen Veelgestelde vragen”. Geraadpleegd 26 februari 2017.
<http://www.beeldengeluidwebarchief.nl/faq>.
- “Webarchivering bij Beeld en Geluid”. *Beeld en Geluid*. Geraadpleegd 24 februari 2017.
<http://www.beeldengeluid.nl/blogs/collecties/201410/are-you-being-crawled-webarchivering-bij-beeld-en-geluid>.

Literatuurlijst

- Agterberg, Bas, en Berber Hagedoorn. "The End of the Television Archive as We Know It? The National Archive as an Agent of Historical Knowledge in the Convergence Era". *Media and Communication* 4, nr. 3 (14 juli 2016): 162–75. doi:10.17645/mac.v4i3.595.
- Braun, Virginia, en Victoria Clarke. "Using Thematic Analysis in Psychology". *Qualitative Research in Psychology* 3, nr. 2 (2006): 77–101.
- Caldwell, John T. "Cultural Studies of Media Production: Critical Industrial Practices". In *Questions of Method in Cultural Studies*, bewerkt door Mimi White en James Schwoch, 109–53. London: Blackwell, 2004.
- Davis, Charles H. "Audience Value and Transmedia Products". In *Media Innovations*, 175–90. Göteborg, Sweden: Nordicom University of Gothenburg, 2013.
- Enticknap, Leo. "Have Digital Technologies Reopened the Lindgren/Langlois Debate?" *Spectator* 17, nr. 1 (2007): 10–20.
- Ernst, Wolfgang. *Digital Memory and the Archive*. Bewerkt door Jussi Parikka. Electronic mediations, vol. 39. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.
- . "The Archive as Metaphor. From Archival Space to Archival Time". *Open*, nr. 7 (2004): 46–53.
- Fickers, Andreas. "Towards A New Digital Historicism? Doing History In The Age of Abundance". *VIEW Journal of European Television History and Culture* 1, nr. 1 (2012): 19–26.
- Huvila, Isto. "Participatory Archive: Towards Decentralised Curation, Radical User Orientation, and Broader Contextualisation of Records Management". *Archival Science* 8, nr. 1 (2008): 15–36.
- Jacobs, Jason. "The Television Archive: Past, Present, Future". *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies* 1, nr. 1 (2006): 13–20.
- Jenkins, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York en Londen: New York University Press, 2008.
- Jong, Annemieke de. *Digitale Preservering Beeld En Geluid: Beleid, Standaarden En Procedures*. Hilversum: Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, 2016.
- Kerrigan, Susan, en Joe T. Velikovsky. "Examining Documentary Transmedia Narratives through The Living History of Fort Scratchley Project". *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies* 22, nr. 3 (2016): 250–68.
- Ketelaar, Eric. "Tacit Narratives: the Meaning of Archives". *Archival Science*, nr. 1 (2001): 131–41.
- Knapskog, Karl. "Archives in Public Service". *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies* 5, nr. 2 (2010): 20–33.
- Landes, Lilian. "Building Platforms for Historians: Making Data Findable. A Critical Reflection On Some German Initiatives". *VIEW Journal of European Television History and Culture* 1, nr. 1 (2012): 12–18.

- Lauwers, Mieke, red. *Collectiebeleid Beeld En Geluid*. Hilversum: Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, 2013.
- Lee, Hye Jin, en Mark Andrejevic. "Second-Screen Theory: From the Democratic Surround to the Digital Enclosure". In *Connected Viewing: Selling, Sharing, and Streaming Media in a Digital Age*, door Jennifer Holt en Kevin Sanson, 40–61. Londen: Routledge, 2013.
- Leeuw, Sonja de. "Het archief als netwerk. Perspectieven op de studie van online televisie-erfgoed." *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 14, nr. 2 (2012): 10–28.
- Mayer, Vicki. "Bringing the Social Back In: Studies of Production Cultures and Social Theory". In *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries*, bewerkt door Vicki Mayer, Miranda J. Banks, en John Thornton Caldwell, 15–24. New York: Routledge, 2009.
- Mayer, Vicki, Miranda J. Banks, en John Thornton Caldwell, red. *Production studies: cultural studies of media industries*. New York: Routledge, 2009.
- Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid. "Beleidsplan 2016-2020". Geraadpleegd 30 december 2016. http://files.beeldengeluid.nl/beleidsplan/2016-2020/download/beleidsplan_2016-2020_nederlands-instituut-voor-beeld-en-geluid_print.pdf.
- . "Beleidsplan 2016 - 2020 Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid: Naar een multimediale toekomst in beeld en geluid." Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, 2015.
- . "Jaarverslag 2015", 2016. <http://files.beeldengeluid.nl/pdf/Jaarverslag2015.pdf>.
- Noordegraaf, Julia. "Remembering the Past in the Dynarchive: The State of Knowledge in Digital Archives". Boston, 2011.
- . "Who Knows Television? Online Access and the Gatekeepers of Knowledge". *Critical Studies in Television* 5, nr. 2 (2010): 1–19.
- Postmus, Judy L. "Qualitative Interviewing". In *Qualitative Research in Social Work, Second Edition*, 2de ed., 241–63. New York: Columbia University Press, 2013.
<http://www.jstor.org/stable/10.7312/fort16138.13>.
- Sabharwal, Arjun, red. *Digital Curation in the Digital Humanities: Preserving and Promoting Archival and Special Collections*. Chandos Information Professional Series. Waltham: Chandos Publishing, 2015.
- Snickars, Pelle. "If Content Is King, Context Is Its Crown". *VIEW Journal of European Television History and Culture* 1, nr. 1 (2012): 34–39.
- Stoler, Ann. "Colonial Archives and the Arts of Governance". *Archival Science* 2 (2002): 87–109.
- Tussey, Ethan. "Connected Viewing on the Second Screen: The Limitations of the Living Room". In *Connected Viewing: Selling, Sharing, and Streaming Media in a Digital Age*, door Jennifer Holt en Kevin Sanson, 202–17. Londen: Routledge, 2013.
- Uricchio, William. "The Trouble with Television". *Screening the Past* 4 (1998).

Vos, Jesse de. "Life in the Fast Lane. Beleidsadvies voor het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid met betrekking tot de conservering van interactieve audio-visuele webproducties".

Amsterdam en Hilversum, 2013.

———. "Preserving Interactives: Preserving audio-visual materials in a post-broadcasting paradigm".

VU Amsterdam, 2013.

Overige bronnen

Interviews:

Goos, Arnoud. Interview met coördinator instroom Beeld en Geluid Arnoud Goos. Hilversum, 3 maart 2017.

Jong, Annemieke de. "Kenniscafé Duurzaam Archief". Hilversum, 8 december 2016.

Lauwers, Mieke. Interview met beleidsadviseur Beeld en Geluid Mieke Lauwers. Hilversum, 15 maart 2017.

Vos, Jesse de. Interview met onderzoeker archivering Beeld en Geluid Jesse de Vos. Hilversum, 6 maart 2017.

Websites:

"Assessment | Data Seal of Approval". Geraadpleegd 12 maart 2017.

<https://www.datasealofapproval.org/en/assessment/>.

"Webarchief Omroepen Veelgestelde vragen". Geraadpleegd 26 februari 2017.

<http://www.beeldengeluidwebarchief.nl/faq>.

"Webarchivering bij Beeld en Geluid". *Beeld en Geluid*. Geraadpleegd 24 februari 2017.

<http://www.beeldengeluid.nl/blogs/collecties/201410/are-you-being-crawled-webarchivering-bij-beeld-en-geluid>.

Bijlage 1 : Interviewvragen preserveringbeleid Beeld en Geluid

Vragen over de archivering in het algemeen

Wat is uw rol binnen Beeld en Geluid? En wat zijn uw taken binnen de preservering?

Ik begrijp dat er verschillende soorten metadata zijn, kunt u mij uitleggen welke en op welke manier deze tot stand komen?

Hoe wordt de levenscyclus van archiefmateriaal gevolgd?

Soms heerst het beeld dat de commerciële omroepen meer bezig zijn met nieuwe media in hun televisieproducties dan de publieke omroepen. Denk bijvoorbeeld aan apps van talentenjachten. Vind u dat een juist beeld? Waarom?

Hangt de uitbreiding van het archief met meer materiaal van commerciële omroepen samen met de focus op uitbreiding van de collectie naar meer nieuwe media?

Hoe is het idee voor de preservering van websites en andere multimediale uitingen (al dan niet van omroepen) ontstaan?

Welke websites worden er nu door Beeld en Geluid gearhiveerd? En waarom deze?

Vragen over het collectiebeleid

Waarom wordt er in het huidige collectiebeleid (van 2013) wel gesproken over het archiveren van webvideo's van amateurs, maar nog niet over webarchivering?

Dacht Beeld en Geluid in 2013 dat zij met de preservering van webvideo's een representatief beeld van de internetcultuur zou opslaan?

In het huidige collectiebeleid (van 2013) wordt er gesproken over de preservering van papieren logboeken. Waarom niet van digitale productiebestanden, blogs of vlogs?

Hoe denkt men daar tegenwoordig over?

In het huidige meerjarenbeleidsplan (2016-2020) staat de ambitie om niet alleen de sociale media uitingen van de omroepen te preserveren maar ook de reacties van de gebruikers. Hoe gaat dat in zijn werk? Is daarbij geen sprake van privacy schending?

Welke pilots voor archivering van nieuwe media heeft Beeld en Geluid (al voltooid)? En waar kan ik daar resultaten van vinden?

Vragen over de toekomst

Welke uitdagingen liggen er volgens u nog voor het (digitale) archief van de toekomst?

Kijkt Beeld en Geluid daarbij ook naar andere internationale perspectieven? Zo ja, welke?

Ik denk dat (media)archieven in de toekomst nog meer een netwerkstructuur krijgen waarbij zij gebruik maken van hyperlinks, en verschillende vormen van transmedia storytelling in relatie tot elkaar kunnen worden gepreserveerd en gepresenteerd. Het zou natuurlijk helemaal fantastisch zijn als zij daarbij ook internationaal met elkaar verbonden zijn, zoals nu bijvoorbeeld bij EUscreen en Europeana het geval is. Wat vindt u van dit toekomstbeeld?