

BEELD EN GELUID



HET WENDBARE AV-ARCHIEF

Aanzien en identiteit in tijden
van technologische verandering

Annemieke de Jong



Colofon

Het Wendbare AV-Archief is een uitgave van het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid.

Auteur: Annemieke de Jong

Illustraties: Annie Spratt

Foto auteur: S. Voermans

Vormgeving: Tice Grafisch Ontwerp, Weesp



Dit werk is beschikbaar onder een Creative Commons
Naamsvermelding-NietCommercieel-Gelijkdelen 4.0 licentie.

HET WENDBARE AV-ARCHIEF

**Aanzien en identiteit in tijden
van technologische verandering**

Annemieke de Jong



Annemieke de Jong (1955) werkte bijna 40 jaar bij het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid en zijn voorgangers. Zij vervulde verschillende functies waaronder die van filmarchivaris, archiefmanager, projectleider innovatieve projecten, hoofd informatiebeleid en digital preservation officer. Internationaal was zij actief binnen de FIAT-IFTA, als voorzitter van de Documentatie-commissie en als lid van de Media Management Commissie. Op nationaal niveau fungeerde De Jong o.m. als bestuurslid en projectlid bij de Vereniging Geschiedenis, Beeld en Geluid, het nationale UNESCO Memory of the World Comité, de NCDD, NDE en AVA_Net. Annemieke de Jong was oprichter en hoofdredacteur van de Kennisbank voor Audiovisuele Archivering van AVA_Net en verantwoordelijk

voor de certificering van het Digitaal Archief van Beeld en Geluid als Trustworthy Digital Repository (TDR). De Jong studeerde Film en Televisiewetenschappen/Nieuwe Media en Digitale Cultuur aan de universiteit van Utrecht en Informatiemanagement aan de Erasmusuniversiteit in Rotterdam. Door de jaren heen heeft zij meerdere publicaties geschreven over aspecten en ontwikkelingen van het vakgebied van de audiovisuele archivering.

In 2020 werd Annemieke de Jong de Lifetime Achievement Award toegekend door FIAT-IFTA, de leidende wereldassociatie voor professionals die betrokken zijn bij de preservatie en exploitatie van omroeparchieven.

	VOORWOORD	8		HET ARCHIEF HERRIJST	38
	INTRODUCTIE	10	5.1	Nieuwe krachten	39
	DE PROFESSIE	14	5.2	Innovatie	39
1.1	Karakterisering	15	5.3	Mediamanagement	40
1.2	Ontwikkelingsgang	16	5.4	Archivale ICT	41
1.3	Professionalisering	19	5.5	Een betrouwbaar audiovisueel geheugen	42
	ESSENTIËLE KENMERKEN VAN HET AV-ARCHIEF	20		GELIJK EN UNIEK	44
2.1	De technische oriëntatie	21	6.1	Kritische issues	45
2.2	Toegang en beschrijving	23	6.2	Gedeelde smart	46
	TECHNOLOGISCHE TRANSITIES	26	6.3	Duurzame eigenaardigheden	47
3.1.	Impact	27		EPILOOG	50
3.2	Schaalvergroting	27			
3.3	Automatisering	28			
3.4	De netwerkomgeving	29			
3.5	Digitale productie	29			
	OVERGANG EN IDENTITEIT	32			
4.1	De archivale eenheid	33			
4.2	Overzicht en controle	33			
4.3	Collectiebeheer en ICT	34			
4.4	Iedereen is AV-archivaris	35			

VOORWOORD

In 1898, twee jaar na de eerste publieke filmvertoningen in Londen, Parijs en New York, publiceerde de Poolse fotograaf en filmcameraman Boleslav Matuszewski een pamflet met de titel *Une nouvelle source de l'histoire*. In dit pamflet pleitte Matuszewski voor het instellen van filmarchieven, zodat filmopnamen, die volgens hem onbetwistbaar historische waarde hadden, voor het nageslacht bewaard konden worden. Hij riep daarbij op tot het oprichten van een nationaal filmarchief, met een statuut en een autoriteit, die vergelijkbaar zouden zijn met die van de Bibliothèque nationale de France. Matuszewski pleitte ook voor het organiseren van een internationaal netwerk van archieven, zodat alle producten van dit “marvel of technology”, zoals hij het nieuwe fenomeen film omschreef, wereldwijd zouden worden veiliggesteld.

In deze beschouwende publicatie van Annemieke de Jong staat te lezen dat het na het verschijnen van dit pamflet nog meer dan tachtig jaar zou duren voordat audiovisuele collecties van film, video en audio door UNESCO officieel zouden worden bestempeld tot cultureel werelderfgoed. De Jong beschrijft dat de door Matuszewski bepleite

wereldwijde samenwerking tussen audiovisuele archieven ook nog vele decennia op zich zou laten wachten.

De noodzaak voor systematische, professionele archivering van audiovisuele materialen vanwege hun cultuurhistorische waarde, werd dus pas veertig jaar geleden erkend. Gedurende deze veertig jaar vonden er ingrijpende technologische veranderingen plaats (trefwoord: digitalisering). De auteur zet in haar overzicht uiteen welke succesvolle oplossingen de audiovisuele archieven wisten te vinden voor de uitdagingen waar ze door die veranderingen voor kwamen te staan. Daarmee verwierven ze uiteindelijk de erkenning en het prestige die Matuszewski ze al in de negentiende eeuw had toebedacht.

Bij het lezen van deze publicatie kwamen verschillende gedachten bij mij op. Ik wil er hier twee uitlichten. Allereerst is er de relatie met wat in de jaren '80 ‘film- en televisiewetenschap’ heette en nu ‘media studies’ (of ‘media en cultuur’) wordt genoemd. Dankzij de komst van video kon deze academische opleiding omvangrijke studenten-

aantallen bedienen. In eerste instantie geschiedde dit met behulp van eigen collecties die werden opgebouwd door op grote schaal films en televisieprogramma's die op het open net werden uitgezonden, op video cassettes op te nemen. Pas later kwam er toenadering tot de audiovisuele archieven. Deze resulteerde onder meer in *streaming platforms* met archiefmateriaal voor raadpleging door studenten en wetenschappelijke onderzoekers. Met EUSCREEN kwam er zelfs een platform op Europees niveau, nadat audiovisuele archieven en academische partners elkaar hadden gevonden in een reeks van vervolgaanvragen bij de Europese Commissie.

Ten tweede wil ik stilstaan bij het begrip ‘trustworthy digital repository’ (TDR) dat door Annemieke de Jong wordt beschreven. Natuurlijk wordt er door de buitenwereld van audiovisuele archieven verwacht dat ze op digitaal gebied betrouwbaar en duurzaam zijn. Maar zo mogelijk nog belangrijker zijn de hoge verwachtingen als het gaat om het omgaan met historische audiovisuele media, of het nu een wasrol of een nitraatfilm van een eeuw geleden betreft, of een meer recent, in ongebruik

geraakt videoformaat. In feite raken de archieven hiermee in een steeds lastiger spagaat: van hen wordt verwacht dat ze de *knowhow* in huis hebben om op een verantwoorde manier om te gaan met zowel de media uit het verleden als die van de toekomst. Van audiovisuele archieven wordt daarom blijvend de nodige *agility* ofwel wendbaarheid verwacht, de eigenschap waar in de titel van deze publicatie naar wordt verwezen.

Prof. Dr. Bert Hogenkamp, mediahistoricus



INTRODUCTIE

INTRODUCTIE

Het maatschappelijk aanzien van audiovisuele archieven wordt bepaald door de mate waarin hun collecties worden beschouwd als onderdeel van onze culturele identiteit, als getuigenissen van de tijd en als belangrijke vorm van menselijke communicatie. Pas in 1980 werd dit aanzien wereldwijd bekrachtigd. In de 'Recommendations for the Safeguarding and Preservation of Moving Images' bestempelde UNESCO¹ beeld- en geluidsmateriaal in omroeparchieven, filminstututen en andere instellingen 'formeel' tot cultureel erfgoed, in de documentaire sectie. Landen en hun overheden werd in dit document aangeraden om deze collecties beter en bewuster te gaan beheren en ervoor te zorgen dat iedereen ze kon raadplegen en gebruiken.

Alsof de Recommendations het startschot hadden gegeven voor dit proces, is het domein van de audiovisuele archivering na 1980 sterk gaan bewegen. Maar dat was niet zozeer toe te schrijven aan de nieuwe 'erfgoedstatus'². Oorzaak lag vooral in de reeks grote, opeenvolgende, technologische veranderingen, die - ieder voor zich - diep ingrepen op de vorm en de inhoud van het audiovisuele ar-

chief. Het waren de effecten van deze historische mediatransities die het prestige van dit archief daadwerkelijk materialiseerden.

Gedurende de veranderingen bleef de essentie van het audiovisuele archief onaangetast. Sterker nog, door aantal van zijn ingebakken 'eigenaardigheden' wist dit archief zich in de wisselende omstandigheden te handhaven en te vernieuwen. Wat *is* dan eigenlijk de essentie van het AV-archief? Wat constitueert de opdracht en de inrichting van deze archieven? Om dit te doorgronden schetst dit document een beeld van hun geschiedenis, hun professie en hun belangrijkste kenmerken. Daarna wordt uiteengezet op welke manieren de omgeving van het audiovisuele archief vanaf 1980 veranderde en wat voor effect dit had op de collecties, de werkprocessen en de medewerkers. Wat waren de worstelingen, welke nieuwe krachten werden ontwikkeld? Er wordt ook besproken hoe deze archieven zich gaandeweg zijn gaan verhouden tot de traditionele *memory institutes*, zoals de 'klassieke' archieven, de bibliotheken en de musea.

De effecten van de transitie werden uiteindelijk

¹ http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13139&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

² In feite bleven de UNESCO Recommendations na hun verschijnen in veel landen nog lange tijd onbekend. Ze hadden aanvankelijk weinig effect op de bestaande archieven en er werden ook geen grote aantallen nieuwe, door de overheid gesubsidieerde AV-archieven opgericht, zoals was aanbevolen.

zichtbaar in *alle* typen audiovisuele archieven, klein en groot, nationaal en regionaal - maar de veranderingen voltrokken zich het snelst en het meest duidelijk bij de archieven die rechtstreeks zijn ontstaan uit de productie van televisie, radio en film. De ontwikkelingen hier hadden daarmee hun weerslag op het bredere domein van de AV-archivering. Om deze reden richt deze publicatie zich in de eerste plaats op de gang van zaken bij deze categorie archieven.

DE PROFESSIE

DE PROFESSIE

1.1 Karakterisering

Het begrip 'audiovisueel archief' verwijst van oudsher naar collecties van vertoonde films en uitgezonden televisie- en radioproducties en de bijbehorende documentatie, soms aangevuld met productiemateriaal, zoals montagebanden en rest-materiaal³. Deze materialen worden verzameld, beheerd, gepreserveerd en toegankelijk gemaakt door archieven en door verschillende culturele en wetenschappelijke instellingen. Veruit de grootste hoeveelheid beeld en geluid ligt opgeslagen in omroeparchieven en in zgn. 'hybride' archieven, die functioneren binnen de omroepproductie maar daarnaast een nationale cultuurhistorische opdracht vervullen. Ook nationale filminstituten en (sommige) nationale archieven en bibliotheken herbergen omvangrijke AV-collecties.

Omroeparchieven, historische archieven en filminstituten

In een omroepcontext vormen de materialen in het audiovisuele archief een specifieke materiële neerslag van de bedrijfsvoering van een of meerdere omroepen. Ze zijn het eindpunt van

de handeling waarin ze werden geproduceerd: het media-productieproces. De televisie en radioprogramma's worden gearchiveerd om ze na uitzending te kunnen 'uitlenen' opdat ze kunnen worden hergebruikt bij het maken van nieuwe producties. Dat ooit, toen met dit soort verzamelingen werd begonnen, vanzelfsprekend voor de benaming 'archief' werd gekozen en niet bijvoorbeeld voor 'bibliotheek' heeft waarschijnlijk te maken met de uniciteit van de bewaarde objecten, en met het meestal kleine aantal kopieën van films en tapes dat werd opgeslagen. Die uniciteit is eerder een kenmerk van de documenten in archieven, dan van boeken in bibliotheken.⁴

Audiovisuele collecties in historische archieven, of die nu opereren op een nationaal, een regionaal of een lokaal niveau- weerspiegelen de culturele identiteit van een land of een streek. Ze worden vastgelegd voor het nageslacht en zijn in de regel openbaar toegankelijk, voor onderzoek, educatie en voor het algemeen publiek. Onder het brede verzamelgebied van deze archieven vallen ook selecties van televisie- en radioproducties van publieke, regionale en lokale omroepen.

³ Archiven van materiaal dat oorspronkelijk niet was bestemd voor publieke vertoning (i.c. commerciële beeldarchieven, verzamelingen van bedrijfsfilms, amateurfilms en beeld- en geluidsmateriaal geproduceerd voor de wetenschap) vallen buiten de scope van dit artikel, tenzij aangegeven

⁴ Commerciële beeldarchieven heten wel vaak 'library' (bijv. video library, media library). Ook de dynamische, wisselende verzamelingen beeldfragmenten die direct deel uitmaken van de liveproductie van nieuws- en sportprogramma's bij omroepen worden meestal 'library' genoemd.

Het documenteren van de geschiedenis van de cinematografische productie en programmering in een bepaald land, is vooral de taak van nationale filminstituten. Zij kijken tevens naar de artistieke waarde van de films. De collecties en processen van filmarchieven die voortkomen uit een filmproductiemaatschappij zijn nauw verbonden met een productieproces. Hierdoor lijken deze archieven op omroeparchieven.

Ordering

Anders dan bij veel andere archieven worden de materialen in audiovisuele archieven niet strikt georganiseerd rond concepten als het *respect des fonds* en het herkomstbeginsel⁵. De ordening en beschrijving van de collectie is hier vooral gebaseerd op het mogelijk maken van hergebruik op itemniveau in de omroepproductie. Ook de toegangsmogelijkheden tot de collecties voor gebruikers *buiten* de omroepomgeving verschillen. Publieke toegang wordt vaak belemmerd door auteursrechtelijke restricties.

In de regel zijn audiovisuele archieven geen archieven in formeel-juridische zin. De opgeslagen audiovisuele ‘archiefstukken’ vertegenwoordigen geen onmiddellijke, wettelijke bewijswaarde. Beeld en geluidsmateriaal kan die functie uiteraard hebben, maar dan moet het gaan om door een overheidsorgaan vastgelegde informatie over de gang

van handelingen of over taken van die overheid. Dat is doorgaans niet het geval bij filmproducties, televisieprogramma’s en radio-uitzendingen, i.c. het leeuwendeel van de inhoud van audiovisuele archieven.

1.2 Ontwikkelingsgang

In de eerste drie decennia van de 20^e eeuw was er voor audiovisuele archieven eigenlijk geen plaats tussen de conventionele *memory institutes*. Vanuit de geïstitutionaliseerde wereld van archieven, bibliotheken en musea werd de inhoud van het nieuwe medium film vooral geassocieerd met vulgair entertainment, vooral in de beginperiode. Nationale archieven voelden zich voor dit materiaal niet verantwoordelijk. Zelfs toen film steeds meer voor serieuze doeleinden werd gebruikt, bijvoorbeeld voor documentaires en politieke propaganda, werd het niet nodig geacht de producties systematisch te registeren en op te slaan⁶. Archivering, of wat daar voor door moest gaan, vond om deze reden lange tijd alleen plaats in allerlei productie- en distributiebedrijfjes. Het proces was daar vooral georganiseerd rond het hergebruik van de materialen, met oog op financieel gewin. Naar schatting de helft van de alle filmproducties van vóór de jaren ’30 van de vorige eeuw, is hierdoor verloren gegaan.

Filmarchieven

De eerste filmarchieven ontstonden meestal als bevlogen individuen zich gingen ontfermen over bedreigd audiovisueel materiaal. Dat was bijvoorbeeld het geval toen de stomme film door de opkomst van de geluidsfilm niet langer commercieel interessant was, na 1930. Door een gebrek aan organisatie en geld lukte het lang niet al deze filmarchieven om zich te handhaven, met vaak desastreuze gevolgen voor het tot dan toe verzamelde materiaal.

In de beginperiode werd het nieuwe medium film vooral geassocieerd met vulgair entertainment

Wat ook niet hielp was het gebrek aan kennis en expertise. Terwijl klassieke archieven al vele decennia konden werken vanuit beproefde standaarden en methoden, moesten de nieuwe filmarchieven het wiel helemaal zelf uitvinden. Dat kwam met name doordat het inrichten van een audiovisueel archief, zeker als dit opereerde in een productieomgeving, maar in heel weinig leek op het beheer van documenten in een archief of van boeken in een bibliotheek. Er moesten nieuwe methoden worden ontwikkeld voor vrijwel alle onderdelen van het archivale proces: voor de depotstelling van de producties na vertoning, voor

het waarderen en ordenen van de materialen en de bijbehorende documentatie, voor de fysieke opslag en voor het onderhoud en de conservering van de dragers. Door het belang van hergebruik kreeg zo’n nieuw archief ook nog eens te maken met specifieke eisen aan de catalogisering van de beelden en met de juridische aspecten van veelvoudiging en auteursrecht.

Omroeparchivering

De eerste decennia van de omroeparchivering, die van start ging in de jaren ’50 van de vorige eeuw, leken in alles op de moeizame start van de filmarchieven. Programma’s die waren gemaakt voor nationale televisie werden aanvankelijk evenmin georganiseerd in een archief. Na uitzending bleef dit materiaal meestal in handen van de producenten of de productieafdelingen. Daar was men niet bijzonder geïnteresseerd in zorgvuldige opslag en conservering, laat staan in het verlenen van toegang voor raadpleging en hergebruik. Naast het simpelweg zoekraken van materiaal, kwam het voor dat uitgezonden film bewust werd vernietigd, in verband met rechten of uit plaatsgebrek.

Het registreren van live televisie-uitzendingen stond in deze tijd technisch nog in de kinderschoenen⁷. De opkomst van video aan het eind van de jaren zestig, bracht weer een nieuw probleem met zich mee, namelijk de mogelijkheid om reeds

⁵ Concepten uit de archiefwetenschap die betrekking hebben op het eerbiedigen of herstellen van de oorspronkelijke orde(ning) van de archieven en in relatie daarmee met de oorspronkelijke herkomst van de stukken.

⁶ Een vroege uitzondering was het door de overheid mede-gesubsidieerde Nederlands Centraal Filmarchief (opgericht in 1919) dat in echter al in 1933 weer moest worden opgeheven wegens geldgebrek.

⁷ Voorafgaand aan het videotijdperk was het vastleggen van een live televisie-uitzendingen alleen mogelijk door een filmcamera voor het televisiescherm te plaatsen en het programma daarvan op te nemen (deze techniek heet Telerecording of Kinescope).

bespeelde banden opnieuw te gebruiken. Deze aantrekkelijke, geldbesparende maatregel werd regelmatig toegepast en er zijn vele opnames door verloren gegaan.

Naast het simpelweg zoekraken, kwam het voor dat uitgezonden film bewust werd vernietigd

De serieuze organisatie van de films en de banden in archiefafdelingen startte in het midden van de jaren zeventig van de vorige eeuw. Omroepen en andere producenten waren geleidelijk de productiewaarde gaan inzien van televisie- en radio-materiaal, als dat na uitzending goed werd opgeslagen en toegankelijk bleef. Historici en sociale wetenschappers brachten daarbij steeds vaker de historische waarde naar voren, waarbij steevast werd gepleit voor publieke toegang tot de gearchi-veerde programma's. Het groeiende inzicht in hun algemene culturele belang leidden er overigens niet toe dat publieke televisie- en radioproducties nu in alle landen standaard werden opgenomen in het verzamelgebied van nationale archieven, zoals dat evenmin het geval was geweest met cinema-tografische film. De hoge eisen aan het technisch beheer van professionele AV-dragers speelden hierin ongetwijfeld een rol. Audiovisuele archive-ring bleef in de meeste gevallen gelieerd aan de omroepproductieomgeving en aan

de filminstituten.

Vakorganisaties

Personeel om de nieuwe archivale uitdagingen op een professionele manier het hoofd te bieden was er in de beginperiode niet. Audiovisuele archieven, ook de eerste filmarchieven, betrokken hun perso-neel meestal uit de productieomgevingen waar ze mee waren verbonden. Deze medewerkers - vaak wel met een technische achtergrond, maar zonder archiefopleiding- werden getraind in de praktijk, waar vooral de *best practices* van het eigen archief werden overgedragen.

Vakorganisaties die bij opleiding en standaardise-ring behulpzaam hadden kunnen zijn, werden pas ver in de 20e eeuw opgericht. De FIAF (Internatio-nal Federation of Filmarchives) was er weliswaar al in 1938, maar dit exclusieve genootschap bleef zich uitsluitend richten op de cinematografische film als kunstvorm en niet op televisie. De IASA (oorspronkelijk de 'International Association of Sound Archives') ontstond in 1969, maar zou zich pas later gaan bekommeren om de archivering van bewegend beeld. In 1977 werd de Internatio-nal Association of Television Archives (FIAT-IFTA) opgericht, gevolgd door zusterorganisaties in de Verenigde Staten⁸ en Zuidoost Azië⁹. Vanaf die pe-riode zagen ook steeds meer belangrijke internati-onale studies over het metiër het daglicht¹⁰. Door

deze publicaties ontstond er binnen de bestaande AV-archieven geleidelijk meer aandacht voor de professionele discipline. Dit bevorderde de stan-daardisering van de werkmethoden en leidde tot meer inzicht in de consequenties van de rol als erfgoedbeheerder bij het personeel.

Medewerkers droegen vooral de 'best practices' van het eigen archief over

1.3 Professionalisering

De relatief langzame professionalisering van het vakgebied van de audiovisuele archivering kwam niet alleen door het gebrek aan standaarden en training. Oorzaak lag ook in het ontbrekende besef van het grote historische en wetenschappelijke be-lang van deze collecties. Dit besef drong pas ver in de twintigste eeuw door. Lange tijd werden audio-visuele archieven - of het nu ging om filmarchieven of om omroeparchieven- vooral beschouwd en gerund als productie- en werkarchieven. Acquisi-tie, selectie, catalogisering en conservering waren in de eerste plaats gericht op het mogelijk maken van het hergebruik van items in de productie en niet op het evenwichtig opbouwen en duurzaam bewaren van een AV-collectie op zich.

Dilemma

Vanaf het laatste kwart van de vorige eeuw werd natuurlijk wel degelijk nagedacht en getheoreti-seerd over de professie, zowel binnen als buiten het audiovisuele archief. Ironisch genoeg liep het denken vanaf die periode vaak al meteen weer achter op de praktijk. Dit had vooral te maken met de voortdurende technologische innovaties, die elkaar steeds sneller leken op te volgen. Probleem van het AV-archief was dat het zich – te midden van de zich voortdurend vernieuwende formaten en apparatuur- nooit goed kon bezinnen op zijn nieuwe verantwoordelijkheden als erfgoedbe-heerder, terwijl rustig werd gewacht op definitieve technische oplossingen. In de praktijk van alledag was voor dit soort voorbereiding en reflectie ei-genlijk geen tijd. Er moest altijd vandáag nog wor-den gehandeld, opdat de materialen afspeelbaar en toegankelijk zouden blijven voor de gebruikers van dat moment. Dit dilemma zou zich voortzetten tot in de huidige eeuw en speelt ook vandaag de dag nog.

8 The Association of Moving Image Archivists (AMIA, opgericht in 1991)

9 South East Asia Pacific Archive Association (SEAPAA, opgericht in 1996)

10 Samen met de BBC publiceerde FIAT-IFTA halverwege de jaren '80 de "Panorama of Audiovisual Archives", het eerste echte overzichtswerk over het domein. Iets later werd, onder auspiciën van UNESCO, de "Practical Reader for Audiovisual Archives" uitgebracht, met bijdragen van alle toenmalige experts. AV-archivering kwam in die jaren ook steeds meer aan bod in de zgn. RAMP studies van UNESCO (Records and Archives Management Program). In de jaren '90 schreef Ray Edmondson zijn invloedrijke "AV-Archiving, Philosophy and Principles".

ESSENTIËLE KENMERKEN VAN HET AV-ARCHIEF

2

ESSENTIËLE KENMERKEN VAN HET AV-ARCHIEF

2.1 De technische oriëntatie

De aard van hun collectiemateriaal brengt met zich mee dat audiovisuele archieven altijd moeten reageren op technologische vernieuwing. Dit komt omdat – anders dan bij documenten en objecten – de drager van een audiovisueel werk kan worden gescheiden van de intellectuele inhoud. Voor het waarnemen van die inhoud, d.w.z. het zichtbaar en hoorbaar maken van het beeld en het geluid, is dan afspeelapparatuur nodig. Doordat die apparatuur zich steeds vernieuwt, komt er altijd een moment waarop bepaalde dragers niet meer kunnen worden afgespeeld. Dan is het zaak om de inhoud tijdig over te zetten, vóórdat het werk technisch niet meer reproduceerbaar is. Dit heet ook wel het *carrier-content principle*, ofwel het drager-inhoud principe.

Een hieraan gerelateerd verschijnsel is het zgn. principe van verlies, het *loss-principle*¹¹ Dit principe houdt zoveel in als: wanneer audiovisuele archieven hun materialen niet actief bewaren (i.c. steeds weer overzetten naar courante dragers en formaten) zullen die materialen niet uit zichzelf bewaard

worden (dan worden ze namelijk onafspeelbaar of ze vergaan simpelweg).

Migratie

De werking van deze twee principes leidt tot een hechte band met de technologie. Audiovisuele collecties – als ze tenminste afgespeeld en gebruikt moeten kunnen worden – bestaan dan ook in een sterk technisch georiënteerde context. Immers: na verwerving van de films, de banden en de tapes is er de permanente verplichting om deze dragers technisch zodanig *up-to-date* te houden dat de gebruikers ze vanaf hun eigen, op dat moment courante apparatuur kunnen afspelen. Om gelijke tred te houden met de vernieuwingen hebben deze archieven in het verleden grote delen van hun originele collecties films, tapes en banden gemigreerd naar eigentijdse normen. Dat gebeurde niet één keer, maar bij herhaling, en in steeds sneller verlopende migratiecycli: nitraatfilm werd acetaat en polyester, 2 inch tapes gingen naar 1 inch en 1 inch tapes werden professionele videoformaten, om tenslotte te worden omgezet naar digitale fileformaten, die op hun beurt óók weer zullen moeten transformeren, zodra ze verouderen.

¹¹ Het *carrier-content principle* en het *loss principle* zijn voor het eerst geformuleerd door Ray Edmondson in zijn werk "AV-archiving, philosophy and principles" (1998).

Het effect van bovenstaande principes wordt versterkt doordat veel AV-archieven in de regel niet zelf het formaat kunnen uitkiezen van het materiaal dat hun depots binnenkomt. Als die keus er wèl is, kan immers een stabiele collectie duurzame en hoogwaardige masterformaten worden opgebouwd, van waaruit het hergebruik on *demand* kan worden gefaciliteerd, met behulp van afgeleiden in ieder gewenst formaat. Hierdoor zou niet, of minder vaak en grootschalig hoeven te worden gemigreerd. Maar- behalve in het geval ze zelf producties maken- zijn audiovisuele archieven doorgaans afhankelijk van wat hen aan formaten wordt aangeleverd door de producenten. Productieomgevingen zijn primair gericht op publicatie en niet op duurzame archivering. Dat en andere praktische factoren, zoals distributie- en editmogelijkheden, bepalen dan de keuze van het formaat dat uiteindelijk het archief zal binnenkomen.

Audiovisuele collecties bestaan in een sterk technisch georiënteerde context

De mindset van de AV-archivaris

Het technisch toegankelijk houden van de fysieke collectie is daarom al meer dan honderd jaar de belangrijkste focus in het audiovisuele archiefdo-
mein. Migratie, conversie en alle processen die daarmee samenhangen, behoren hier tot het

dagelijks werk. Voor die activiteiten is specialistische kennis nodig. Archiefmedewerkers moeten kunnen denken in zowel technische, inhoudelijke als esthetische termen en een onmiddellijk begrip hebben van de mogelijke effecten van iedere actie op de materialen. Om de omzettingsprocessen te kunnen begeleiden moeten ze kunnen omgaan met allerlei soorten AV-apparatuur, dragers en formaten en weet hebben van registratiemethoden en logistiek. Ze kennen de fysieke en technische kenmerken van film, video en audiodragers en weten hoe die te behouden tijdens migraties en andere transformaties van de materialen.

De technische mindset behoorde lange tijd tot het belangrijkste kenmerk van de beroepsgroep

Het aldus centraal stellen van de zorg voor de fysieke collectie heeft geleid tot een technische *mindset* van AV-archivarissen die lange tijd behoorde tot het belangrijkste kenmerk van de identiteit van deze beroepsgroep. Hun kennis en kunde zorgde er in de loop van de tijd voor dat audiovisuele archieven door de buitenwereld werden waargenomen als unieke technische expertisecentra waar oude, onafspeelbare formaten weer tot leven konden worden gebracht.

2.2 Toegang en beschrijving

Naast hun uitgesproken technische oriëntatie onderscheiden audiovisuele archieven zich door de manier waarop toegang moet worden verkregen tot de collecties. Audiovisueel materiaal is opgebouwd uit informatie die wordt overgebracht door beeld en geluid. Het is lastig om dit materiaal zijn eigen index te laten vormen, zoals dat wel kan met tekstuele documenten. Dit komt omdat beeld en geluid niet bestaat uit eenduidige symbolische eenheden zoals woorden in een tekst. Bovendien zijn deze materialen samengesteld uit sequentiële en temporale objecten: ze zijn *time-based*. Dit alles maakt een snel en synthetisch begrip van de inhoud problematisch.

Representatie

Om te kunnen weten wat er op de film, de tape of in de file staat moet een audiovisuele productie beschreven worden. Een beschrijving biedt een gebruiker de mogelijkheid zich een idee te vormen van de structuur en de ‘verhaallijn’ van een programma *zonder* dat hij of zij het programma daadwerkelijk in zijn geheel hoeft te bekijken of te beluisteren. De beschrijvingen lopen bij wijze van *shotlist* gelijk op (*time-aligned*) met het beeld en geluid. Wanneer eenmaal een relevant element van de beschrijving door een gebruiker is geselecteerd, kan het corresponderende fragment op een filmtafel, een videorecorder of een computer worden

afgespeeld. Een catalogusbeschrijving fungeert zo als vervanging of representatie van het audiovisuele item zelf en vormt de eerste ingang tot het materiaal.

Het bepalen en beschrijven van de inhoud van een programma, een fragment of een shot, teneinde hun representatie vast te stellen is een gecompliceerde taak. De verschillende elementen in het beeld moeten worden uiteengerafeld en benoemd. Er is het onderscheid tussen de semantische lagen: de informatiecontent (waar gaat het item over?), de audiovisuele content (wat is er te zien en te horen?) en de stockshots (de identificatie van algemene beelden die in een andere context, bijvoorbeeld een nieuw programma, kunnen worden hergebruikt). Er zijn de regels voor het wel of niet opnemen van inhoudelijke elementen, zoals de drempel van de relevantie (‘seuil de pertinence’) en de drempel van het detail (‘seuil de finesse’).

Een goede beschrijving moet uiteindelijk zó zijn gecomponeerd, dat wordt bewerkstelligd dat hetzelfde beeldfragment kan worden benaderd vanuit verschillende invalshoeken en zoekvragen: ten behoeve van hergebruik in nieuwe producties, voor educatieve doeleinden, als onderzoeksbron voor academische gebruikers en ter lering en vermaak voor het algemeen publiek.

Conventies

De behoefte aan een uitgebreide catalogusbeschrijving, met veel aandacht voor het opnemen van getimede stockshots en informatie over het intellectueel eigendom en de auteursrechten, nam sterk toe toen omroepen en andere producenten audiovisueel materiaal gingen zien als bron voor hergebruik. Met de groeiende professionalisering van het vakgebied vanaf de jaren tachtig van de vorige eeuw, werd het ook gebruikelijk om, naast het benoemen van de audiovisuele content, de informatiecontent goed te beschrijven. En op het moment dat de collecties buiten de eigen kring van omroep en media werden aangeboden, gingen AV-documentalisten de items ook ‘contextualiseren’. In de beschrijving werd dan bijvoorbeeld extra informatie opgenomen over de totstandkoming van de productie, over de receptie en de kijkcijfers of over eventuele prijzen die de productie waren toegekend.

In de beschrijvingsconventies van audiovisueel materiaal zijn uiteenlopende ‘scholen’ zichtbaar, die grofweg kunnen worden verdeeld naar sectoren, zoals omroeparchieven, overheidsarchieven, wetenschappelijke archieven, bedrijfsarchieven en commerciële archieven. Pogingen van vakorganisaties zoals FIAT-IFTA en IASA om tot een algemene, gezamenlijke standaard te komen voor de catalogisering van beeld- en geluid zijn er vanaf 1980

zeker geweest. Maar dit streven liep steeds weer vast op de afwijkende behoeften van de verschillende typen archieven. Aan de ene kant van het spectrum was er de wens tot uiterst gedetailleerde beschrijvingen, op basis van shotlists en ‘stockshots’, vooral geuit door de omroeparchieven en de commerciële beeldarchieven. De andere kant werd vertegenwoordigd door de archieven die hun catalogusbeschrijvingen liever spiegelde aan de meer klassieke conventies van reguliere archieven. Het bedenken van een compromis is nooit echt gelukt.

De ‘handgemaakte’ catalogusbeschrijving bereikte in de jaren ‘90 van de vorige eeuw een hoge mate van verfijning

Instrumentarium

In de tijd dat het audiovisuele archief vooral fungeerde als productiearchief was het catalogiseren van beeld en geluid bij wijze van spreken begonnen op de achterkant van een envelop. Archiefmedewerkers schreven daarop een provisorisch lijstje met alle potentieel herbruikbare items en fragmenten in een programma en voorzagen die van een tijdcode. Meer was het niet. Maar na enkele decennia beschikten veel audiovisuele archieven

over een omvangrijk eigen instrumentarium voor het beschrijven van beeld en geluid dat continue, en met veel kennis en toewijding, werd uitgebreid en verbeterd. Met behulp van dit regelwerk bereikte de ‘handgemaakte’ catalogusbeschrijving in de jaren negentig van de vorige eeuw een hoge mate van professionaliteit en verfijning.

TECHNOLOGISCHE TRANSITIES

3

TECHNOLOGISCHE TRANSITIES

3.1 Impact

Zoals eerder beschreven is het audiovisuele archief van nature vertrouwd met technische innovaties in de productieomgeving en weet het hoe daarop te reageren. Maar de technologische transitie die zich voordeden vanaf het laatste kwart van de vorige eeuw waren in weinig te vergelijken met de terugkerende vernieuwingen van afspeelapparatuur en dragers.

Deze historische veranderingen grepen in op de hele archivale keten van verwerving, opslag, ontsluiting en beschikbaarstelling. Ieder voor zich zouden ze grote invloed hebben op het beheer en het gebruik van de collecties zoals dat tot dan toe was ingericht. Gezien in de tijd traden deze transitie min of meer successievelijk op, maar hun effecten op de werkzaamheden, de materialen en de medewerkers van het AV-archief waren op complexe manieren met elkaar vervlochten.

3.2 Schaalvergroting

De opkomst van de video, in combinatie met de vervoeelvoudiging van publieke televisienetten en andere productiekanalen, leidde tot een explosieve groei van beeld- en geluidsmaterialen. Halverwege de jaren zeventig van de vorige eeuw kwam er ineens veel méér het audiovisuele archief binnen dan in de tijd dat er nog alleen maar op film werd gewerkt. Omdat de productietoename zorgde voor een grotere vraag naar actuele en historische fragmenten moest het materiaal ook steeds sneller worden verwerkt en beschikbaar komen. Het was de tijd dat AV-collecties definitief werden ontdekt als rijke, levende bron van beeldmateriaal, dat in allerlei nieuwe programma's en producten kon worden hergebruikt.

Voor het archief had deze schaalvergroting meerdere gevolgen. Een onmiskenbaar effect was het intern verschuiven van taken en functies. Kon de 'audiovisuele archivaris' in een kleine, overzichtelijk omgeving nog min of meer alles zelf doen (d.w.z. zorgdragen voor acquisitie, catalogisering, technisch beheer en het bijstaan van klanten bij het

12 Dit is in kleine audiovisuele archieven met weinig personeel natuurlijk nog steeds zo.

uitzoeken van fragmenten¹²), de nieuwe situatie vereiste een opdeling van het werk. Van generalist en specialist tegelijk, werd de archivaris óf documentalist óf filmrenovator óf klantmedewerker óf depotbeheerder.

Hoe groter het archief, hoe meer gespecialiseerde functies en afdelingen er kwamen. Ook hele nieuwe typen werknemers, zoals managers, controllers en IT-ers begonnen in deze periode langzaam het AV-archief te bevolken. Op organisatorisch niveau leidde dit soort aanstellingen juist tot meer gelijk-schakeling, met name bij de omroeparchieven. Zo werden veel radio- en televisiearchieven om efficiencyredenen samengevoegd, waarbij processen, systemen en werkmethodes - zo goed of zo kwaad als dat ging- werden gesynchroniseerd.

AV collecties werden ontdekt als rijke, levende bron van beeldmateriaal dat kon worden hergebruikt in allerlei nieuwe producten

3.3 Automatisering

Halverwege de jaren tachtig deed de automatisering zijn intrede. Archiefprocessen als acquisitie, registratie en uitleen waren als eerste aan de

beurt. Administratieve gegevens, tot dan toe bijgehouden in schriftjes en kaartenbakken, werden geleidelijk digitaal. Snel daarop volgde de trefwoordlijsten en de papieren catalogusbeschrijvingen die samen de toegang vormden tot de inhoud van de films en de banden. Er brak een periode aan van ingewikkelde en tijdrovende conversies, waarbij grote hoeveelheden ongelijksoortige papieren gegevens moesten worden overgeheveld naar machineleesbare structuren om gebruikt te kunnen in computerapplicaties.

De geautomatiseerde wereld bestond lange tijd parallel aan de analoge kaartenbakken en de mappen met papieren beschrijvingen en registraties, die vaak ook nog bleven functioneren, als uniek bestand en/of als papieren backup van de gedigitaliseerde gegevens. Zoals in veel werkomgevingen indertijd, was het bouwen van computersystemen ook hier een kwestie van maatwerk en pionieren, met veel *trial and error*. De ontwikkeling van kant-en-klare commerciële applicaties voor archieven stond nog in de kinderschoenen. En een allesomvattend systeem, waarin alle archivale data voor alle medewerkers te raadplegen waren, was al helemaal een technische utopie. In veel audiovisuele archieven zou deze situatie nog jarenlang leiden tot de beruchte ‘eilandautomatisering’: een ongecontroleerd systeemlandschap van meerdere, standalone databases en applicaties, met daarin

zowel dubbele als unieke gegevens over dezelfde processen en dezelfde collectie-items.

3.4 De netwerkomgeving

De opkomst van de digitale infrastructuur in en om het audiovisuele archief kan worden gesitueerd rond het eind van de jaren tachtig van de vorige eeuw. Het onderling kunnen verbinden van de *standalone* archiefsystemen leidde allereerst tot meer samenhang in de interne bedrijfsvoering. In theorie konden de inhoudelijke, technische en administratieve gegevens over de collectie nu worden geïntegreerd, om door alle archivale processtadia heen op eenduidige wijze te kunnen worden uitgewisseld, aangevuld en gebruikt. Bij deze integratie van data zouden snel ook de programmagegevens worden betrokken die al waren ontstaan in de systemen van de productieomgeving, tijdens de productie.

De netwerkcultuur zorgde voor directe verbindingen met de buitenwereld, voor *connectiviteit*. Programmamakers en andere mediaprofessionals hadden nu zelf toegang tot de archiefcatalogus en konden beschrijvingen van de items online raadplegen. Wat later, toen het archief voorzichtig was begonnen met het digitaliseren van het analoge beeld en geluid zelf, konden ook selecties van

historische en populaire items van een afstand worden bekeken en beluisterd. Het werd mogelijk om gedigitaliseerde programma's te verspreiden naar scholen en universiteiten, om ter plekke te worden ingezet als lesmateriaal. Niet lang daarna zouden ook particulieren delen van de collectie online kunnen bekijken, vanuit hun eigen luie stoel. De dienstverlening vanuit het audiovisuele archief werd zo op allerlei manieren verbreed en verdiept. Er moesten daarbij niet alleen méér, maar ook hele nieuwe groepen gebruikers worden bediend, met ieder een serie eigen eisen aan de catalogusinformatie (de 'metadata'), de zoekmogelijkheden en de uitleverformaten.

3.5 Digitale productie

Aan het begin van deze eeuw gingen steeds meer omroepen en andere producenten over op een volledige *tapeless* ofwel *filebased* productieomgeving. Verreweg de meeste professionele mediacontent werd vanaf dat moment digitaal geproduceerd. De individuele systemen voor planning en postproductie, voor technische bewerkingen, voor distributie én voor archivering werden aan elkaar gekoppeld. Alle fasen in de creatie van media-producties werden zo opgenomen in een digitale workflow die de hele productieketen omvatte: van concept tot en met uitzending of vertoning en ar-

chivering. In elk stadium creëerden en bewerkten deelnemers aan het productieproces digitaal materiaal, dat kon bestaan uit video, audio, teksten, metadata, grafische objecten, *stills* of een combinatie daarvan. De producties-in-*progress*, maakten hiermee niet langer deel uit van een lineair proces maar circuleerden over het netwerk om simultaan te worden bewerkt, opgeslagen, gedistribueerd en geraadpleegd.

Het archief ging functioneren in het hart van het lopende digitale mediaproductieproces

Na de intrede van de digitale productie kreeg het audiovisuele archief geen analoge films en tapes meer aangeleverd. Vanuit de professionele productieomgeving kwam alleen nog *digital born* materiaal binnen. Deze digitale files, of het nu ging om productiemateriaal of om complete programma's, stroomden de archiefsystemen rechtstreeks in, samen met de bijbehorende metadata die door makers, productiemedewerkers en technici al eerder was aangemaakt.

In de keten van digitale creatie, bewerking en archivering was het audiovisueel archief niet langer meer alleen het vanzelfsprekende eindpunt van voltooide, uitgezonden programma's of vertoonde producties. Het functioneerde nu in het hart van

de lopende digitale productie, als bron, schakel, begin- en eindpunt tegelijk. De technische infrastructuur van het archief waarin instroom, opslag en beschikbaarstelling plaatsvond, stond daarmee niet langer op zichzelf. Ze werd integraal onderdeel van de hele digitale mediaproductie.

OVERGANG EN IDENTITEIT

4

OVERGANG EN IDENTITEIT

4.1 De archivale eenheid

De digitalisering van het productieproces wordt wel gezien als de vijfde revolutie van de audiovisuele media, ná de uitvinding van de stomme film in 1895, de opkomst van de geluidsfilm in 1928, de intrede van televisie in de periode na WO II en de introductie van video in de jaren zeventig. Samen met de schaalvergroting, de automatisering en de opkomst van de netwerkcultuur doorbrak deze revolutie de interne eenheid van het audiovisuele archiefproces, zoals dat tot dan toe was vormgegeven.

Alle transities samen zorgden voor nieuwe conceptuele en praktische problemen waarop men aanvankelijk maar moeilijk greep kreeg. Het was duidelijk dat het AV-archief – te midden van de gaande ontwikkelingen – moest toewerken naar een nieuwe invulling van het beheer, de ontsluiting en de beschikbaarstelling van de materialen. De relatie met de buitenwereld zou daarbij opnieuw vormkrijgen. Dit wordingsproces werd gekenmerkt door een aantal lastige barrières op het niveau van de interne organisatie, de bedrijfs-cultuur en het zelfbeeld van deze archieven.

4.2 Overzicht en controle

Om te beginnen maakte de differentiatie in taken, noodzakelijk geworden door de explosieve groei van de volumes en het toenemend hergebruik van de collectie, het integrale archiefproces onoverzichtelijker. Ook het gefragmenteerde applicatielandschap droeg hieraan bij. Overzicht en controle houden werd een uitdaging, zowel inhoudelijk, logistiek als technisch. Het werd lastiger om iedereen binnen het proces te informeren over de creatie, wijziging of verwijdering van gegevens over de materialen, die voortdurend- en op uiteenlopende plekken- werden doorgevoerd in de systemen. Aldus werd geen gezamenlijk besef meer opgebouwd van de mogelijke impact van de acties van collega's op de collectieonderdelen.

Er ontstonden gaten in de interne communicatie, bijvoorbeeld over wat er geacquireerd en geselecteerd werd t.o.v. wat er door gebruikers interessant werd gevonden. Documentalisten werkten niet langer zelf met eindgebruikers en konden dus niet eigenhandig constateren of hun catalogusbeschrijvingen voldeden. Filmrenovators functioneerden autonoom, zonder veel contact

met klantenservice, die vervolgens niet goed op de hoogte was van de staat van het materiaal op het moment van uitleen. Deze verbrokkeling van de archivale keten was al begonnen toen de dragers nog analoog waren en in steeds grotere aantallen binnenkwamen. Het afbreukrisico van onbedoelde wijzigingen, onjuiste informatie en dubbele opslag werd nog groter toen ook onderdelen van de collectie zelf successievelijk digitaal werden.

4.3 Collectiebeheer en ICT

De traditionele audiovisuele archivariissen hadden een grote technische expertise gepaard aan inhoudelijke en esthetische kennis van de collectie én ze hadden inzicht in het gebruik en de behandeling van de materialen. Vanaf de eeuwwisseling werd de techniek van audiovisuele formaten steeds meer ICT. De nieuwe, digitale wereld veranderde de hechte band met de fysieke dragers. Een film of een videocassette konden medewerkers nog zelf door hun handen laten gaan, een digitale file was vluchtig en ongrijpbaar. Er ontstond een zekere afstand tot de materiële verschijningsvormen van het archief. Met de voortschrijdende automatisering en digitalisering was het beheer van de collectie ineens niet langer iets waarmee ‘inhoudelijke’ archiefmedewerkers zoals collectiespecialisten en curatoren, zich bezig hielden. ICT behoorde

tot een andere wereld, een wereld die door deze groepen aanvankelijk welbewust op afstand werd gehouden.

Technologisch reductionisme

In de perceptie van destijds was de inhoudelijke bemoeienis met ‘digitaal beheer’ misschien ook wel niet nodig. In het algemeen bestond er -zeker bij het management van de archieven- een groot vertrouwen in de nieuwe technologie. Het idee leefde dat materiaal, eenmaal digitaal, weinig zorg behoeft. Nadat het was binnengestroomd kwam het immers terecht in een veilige digitale *black box*, waarin het vanzelf ordentelijk en duurzaam zou worden opgeslagen.

De nieuwe, digitale wereld veranderde de hechte band met de fysieke dragers

Het gevoel was ook dat de digitale technologie de problemen die ze zelf creëerde, zoals het snel doen verouderen van formaten en software, uiteindelijk ook wel zou oplossen. Deze vorm van *technologisch reductionisme* leidde er toe dat in bepaalde audiovisuele archieven de zorg voor de digitale collectie steeds meer als een zuivere ICT aangelegenheid werd beschouwd, die zonder probleem kon worden geregistreerd en uitgevoerd door technische medewerkers, die niet persé

beschikten over inhoudelijke en esthetische kennis van de materialen.

Kwaliteitsborging

De samenhang van de archiefprocessen werd ook op andere manieren aangetast. In de analoge tijd kon het audiovisuele archief door een goede, eigen zorg voor het fysieke materiaal min of meer zelf de voorwaarden creëren voor duurzaam behoud, ook achteraf, zelfs lang nadat het materiaal het archief was binnengekomen. Bij digitale files was dat –zeker in de beginperiode van de digitale productie- een stuk lastiger. Om toegevoegd te kunnen worden aan het digitale archiefdepot moesten de files vooraf zijn gecheckt en gevalideerd. De belangrijkste fysieke, technische en inhoudelijke kenmerken werden daartoe geïdentificeerd en vastgelegd en bij iedere individuele file meegeleverd. Gebeurde dit niet of onvoldoende, dan zouden de garanties op betrouwbaarheid en reproduceerbaarheid wegvallen: files konden voor altijd zoekraken, ongecontroleerd worden gekopieerd of gaandeweg corrupt of onafspeelbaar worden.

Anders dan in het analoge tijdperk moest aan deze voorwaarden al vooraan in het proces worden voldaan, nl. vóór en tijdens opname in het archief. De verantwoordelijkheid voor de kwaliteitsborging en de duurzaamheid van de files werd daarmee voor

een belangrijk deel verplaatst van het archief naar de producent of depotgever.

4.4 Iedereen is AV-archivaris

In het geval een audiovisueel archief rechtstreeks deel uitmaakte van een digitale productieomgeving verminderde ook de invloed op de kwaliteit van de catalogusbeschrijving. ‘Archiveren’ begon nu immers al bij de creatie van het product. De programmamaker in de productieomgeving legde het fundament van de catalogusbeschrijving, die later – in de loop van het proces- door anderen nog verrijkt zou worden. ‘Iedereen is archivaris’, was een veelgehoorde kreet in de begintijd van de digitale productie. Het archief of liever *het archiveren* werd daarmee niet langer beschouwd als specialiteit. Het werd een decentrale activiteit, een integraal onderdeel van de digitale workflow, uitgevoerd door alle deelnemers aan de productieketen. Van exclusief eindpunt en centraal uitgifteloket van geauthentiseerde materialen leek het archief in deze periode te veranderen in een gedistribueerd, dynamisch gebruiksdepot.

Archiveren werd een decentrale activiteit, integraal onderdeel van de digitale productie workflow

Zoekmachines

Het verfijnde *métier* van het handmatig beschrijven van audiovisuele producties was al eerder -vanaf eind jaren negentig - onder druk komen te staan. Ook het opzetten en onderhouden van complexe trefwoordstructuren zoals taxonomieën en thesauri, werd vanaf die tijd steeds vaker kritisch onder de loep genomen. Opnieuw, maar dan nu op het punt van de ontsluiting en de catalogisering, had men hoge verwachtingen van de zich ontwikkelende technologie. Computersystemen creëerden nu immers zèlf nuttige ‘metadata’, zoals datum, grootte en versie van een document. Weer andere bruikbare metadata stroomden automatisch binnen vanuit de productieomgeving of werden direct digitaal aangeleverd door depotgevers.

Voor het zoeken in de catalogus door eindgebruikers werd meer en meer vertrouwd op geavanceerde zoekmachines die grote ‘tekstbanken’ met ongestructureerde beschrijvingen van beeld en geluid snel en effectief *full text* konden doorzoeken. In deze tijd startte ook de ontwikkeling van software voor spraakherkenning, metadata-extractie en beeldanalyse, met de bedoeling tools te ontwikkelen voor het automatisch genereren van ‘beschrijvingen’ van digitaal beeld en geluid. De resultaten van deze technologie zouden nog lange tijd *quick and dirty* zijn, maar van het vooruitzicht dat grote hoeveelheden materiaal op termijn snel

en goedkoop doorzoekbaar zouden zijn, werd veel verwacht.

Zelfbeeld

In al deze gevallen ging het om de (semi-)automatische aanmaak van gegevens over de collecties, om de creatie van formele en inhoudelijke metadata dus, een taak die tot dat moment had behoord tot het exclusieve domein van de professionele audiovisuele documentalist. Nu er zoveel metadata automatisch voorhanden kwam, leek het handmatig beschrijven ineens niet meer de beste en enige optie te zijn voor het ontsluiten van de collectie. Het beroep van AV-documentalist werd met steeds meer reserves bekeken. Waren die uitgebreide, zorgvuldige beschrijvingen niet veel te arbeidsintensief? En hadden gebruikers eigenlijk wel behoefte aan al die details?

Er brak een periode aan waarin de functienamen van deze groep voortdurend wisselden en in ieder audiovisueel archief weer anders luidden: informatiespecialist, mediamanager, AV-documentalist, metadatabeheerder, informatiemakelaar et cetera. Dit verschijnsel reflecteerde de verschuivingen in het vakgebied en het zoeken naar een nieuwe identiteit voor het audiovisuele archief en zijn medewerkers.

Verantwoordelijkheden

Ook andere ontwikkelingen hadden invloed op het zelfbeeld en de rol van deze archieven. Met de groeiende erfgoedstatus van AV-materialen vanaf de jaren tachtig en negentig, was er meer landelijke aandacht gekomen voor de kleinere, verspreide film- video- en geluidscollecties, zoals die in de loop van de tijd waren opgebouwd door stadsarchieven, regionale overheidscentra, researcharchieven en bedrijfsarchieven. Het entameren van samenwerking en kennisuitwisseling met en aan deze verspreide collectiehouders werd vaak automatisch -formeel of informeel- beschouwd als een taak van de grotere publieke omroeparchieven en filminstituten, als nationale leiders in het vakgebied.

Veel AV archieven gingen zich bezinnen op een bredere betrokkenheid bij het audiovisuele collectielandschap in het algemeen

Buiten het professionele mediaproductie domein was ‘audiovisueel’ intussen een steeds gangbaarder documentatievorm geworden naast, of soms zelfs in plaats van traditionele media zoals tekst. Deze ontwikkeling was al zichtbaar met de opkomst van video, maar werd door de intrede van de digitale productiemiddelen nog bevorderd. Vanaf de eeuwwisseling voegden ook steeds meer

overheidsarchieven digitaal beeld en geluid toe aan hun archiefcollecties, eerst nog in bescheiden aantallen, als bijproduct, en later ook als archiefdocumenten in formeel-juridische zin. Voor informatie over het ontsluiten, opslaan en conserveren werd ook vanuit deze collectiehouders steeds vaker een beroep gedaan op de bestaande, landelijk opererende audiovisuele archieven.

Door deze bewegingen in het veld realiseerden veel van deze AV-archieven -of het nu ging om omroeparchieven of filminstituten- zich dat men zich moest bezinnen op een bredere betrokkenheid bij de ontwikkeling van het audiovisuele collectielandschap in het algemeen. Deze voorziene rol raakte aan nieuwe taken en verantwoordelijkheden, die verder reikten dan het beheer en het behoud van de ‘eigen’ collectie.



HET ARCHIEF HERRIJST

HET ARCHIEF HERRIJST

5.1 Nieuwe krachten

Automatisering, digitalisering en connectiviteit leidden voor veel audiovisuele archieven uiteindelijk tot de ontginning van nieuwe intellectuele en technologische krachten. Databases en applicaties werden na veel vallen en opstaan geoptimaliseerd en gingen de basis vormen van een moderne, digitale archivale bedrijfsvoering. Transparante workflows creëerden overzicht en controle en herstelden zo de eenheid van de archivale keten. Door meer en snellere verbindingen tussen de collecties en de gebruikers werd de dienstverlening op ongekende wijze verruimd. In de netwerkcultuur kon beeld en geluid op grotere schaal worden aangeboden dan ooit tevoren. Starre, hiërarchische classificatiesystemen maakten daarbij plaats voor een flexibele indexering waardoor de systemen en catalogi beter kon worden doorgezocht. Semantische netwerken creëerden onverwachte en creatieve dwarsverbanden tussen gescheiden archiefcollecties, waar ook ter wereld. De digitale files werden duurzaam gepreserveerd, terwijl de mediaprofessionals, de gebruikers uit de wetenschap en onderwijs en het algemeen publiek

versies voorgeschoteld kregen op een voor hen bruikbare norm.

5.2 Innovatie

Voor wetenschappers uit de datawetenschap en de *digital humanities* werden digitale audiovisuele archieven een el dorado. De aanwezigheid van steeds grotere hoeveelheden gevarieerde historische en actuele data in digitale vorm (i.c. beeld, geluid en de geassocieerde metadata) maakten van het archief een geliefde researchomgeving. Inmiddels nemen grote en kleinere audiovisuele archieven al vele jaren deel aan nationale en internationale innovatieprojecten op het gebied van beeld- en spraakherkenning, linked data, semantische netwerken, automatische classificatie, data analytics en datavisualisatie. De resultaten van al deze R&D activiteiten zijn prominent vertegenwoordigd in de programma's van vakconferenties en andere kennisplatforms, waar de focus tegenwoordig vooral ligt op geavanceerde oplossingen voor de vindbaarheid, presentatie en preservering van digitale audiovisuele materialen.

In veel AV-archieven zelf hebben de innovatieve toepassingen nieuwe competenties doen ontstaan, die zijn vertaald naar functies zoals data-analisten, workflow experts, gebruikersonderzoekers en informatiespecialisten. Bepaalde traditionele expertisegebieden van het vak blijven hierbij belangrijk: kennis over het hergebruik en de klantvraag, overzicht over de samenstelling van de collectie, kennis van de catalogus en de trefwoorden en inzicht in de historische ontwikkeling van de beschrijvingsconventies.

Innovatie heeft nieuwe competenties doen ontstaan die zijn vertaald naar nieuwe functies

5.3 Mediamanagement

Na de introductie van de netwerkomgeving en de tapeless, filebased productie leek het er even op dat het audiovisuele productiearchief als fysieke entiteit, met een afgebakende collectie en professionele documentalisten, naar de achtergrond zou verdwijnen. Maar archiveren vanaf de bron, door programmamakers en productiemedewerkers, bleek lastiger dan gedacht. Niet iedereen in de productieomgeving was zomaar ‘archivaris’. Het catalogiseren van beeld en geluid bleek wel degelijk een ‘echt’ vak en vereiste bepaalde skills

en specialistische kennis. Ook de instroom van automatisch gegenereerde productiemetadata in de archiefsystemen gaf niet meteen bevredigende resultaten. Er waren achteraf nog steeds archiefprofessionals nodig om de gegevens te corrigeren, te structureren en aan te vullen, of om anderen daarbij te helpen. In sommige productieomgevingen ontstond daarop de trend om archiefdocumentalisten als ‘mediamanagers’ in te zetten om programmaredacties te ondersteunen en zo de kwaliteit van de metadata al bij de bron te waarborgen.

Op het moment dat steeds meer materiaal online kwam te staan, gingen veel audiovisuele archieven bewust werken aan het opbouwen van kennis over de noden en wensen van de gebruikersgroepen buiten de traditionele kring van omroep en media, zoals het algemeen publiek, het onderwijs en de wetenschap. Een tweede vorm van ‘mediamanagement’ richtte het op het cureren van de digitale collectie-items door ze op nieuwe manieren te arrangeren en te presenteren. Voor een actueel en aantrekkelijk online aanbod werden selecties van het digitale beeld- en geluid gethematiseerd en gecontextualiseerd. De standaardbeschrijving in de catalogus werd aangevuld met extra informatie en er werden links opgenomen naar bronnen buiten de omgeving van het archief, zoals Wikipedia, websites en sociale media. Ook aspecten van her-

gebruik werden verder geprofessionaliseerd. Zo kwam het digitaal rechtenmanagement tot bloei met nieuwe onderwerpen als privacybescherming, geautomatiseerd licentiemanagement en uitgebreide regels voor het beschermen van het auteursrecht bij hergebruik en online publicatie.

5.4 Archivale ICT

Een groot deel van de analoge techniek, de traditionele specialiteit van de audiovisuele archivaris, is inmiddels vervangen door digitale technieken. Audiovisuele archieven hebben tijdig onderkend dat er risico’s ontstaan wanneer het digitaal beheer van hun collecties voornamelijk wordt beschouwd als een ICT taak. Niet alleen bleef bij veel digitale acties, zoals het *encoderen* van analoge tapes en het scannen van films, kennis van fysieke dragers onmisbaar. Het werd ook duidelijk dat beslissingen over kwaliteit, formaten, archiveringssystemen, zoekmodules en duurzaamheid sowieso niet alleen aan ICT-personeel konden worden overgelaten. ‘Inhoudelijke’ archiefmedewerkers gingen zich om deze reden steeds meer bemoeien met het domein van de ICT. Vanuit hun archivale insteek en hun inzicht in de collectie bouwden ze aan toegesneden kennis en expertise in digitaal AV-beheer. ICT afdelingen van veel AV-archieven op hun beurt, werden gevoeliger voor de archi-

vale erfgoedomgeving waarin ze werkten. Deze bewegingen leidden tot nieuwe, ICT gerelateerde specialisaties rond het managen, conserveren en online aanbieden van digitale AV-files. Met deze synthese van kennis en expertise keerde de aloude technische mindset van audiovisuele archieven in vernieuwde vorm terug.

Door de groei van het bewustzijn van de risico’s van digitaal beheer verdween ook het technologisch reductionisme. Het besef drong door dat, óók in het geval van *digitale* AV-bestanden, niet simpelweg kon worden gewacht op een definitieve oplossing voor de formaatprogressie. Net als in het analoge tijdperk zou het archief ook nu proactief moeten handelen om er voor te zorgen dat digitale files afspeelbaar bleven, zodra hun formaat obsoleet dreigde te worden.

Door de groei van het bewustzijn van de risico’s van digitaal beheer verdween het technologisch reductionisme

5.5 Een betrouwbaar audiovisueel geheugen

In het verleden was dit omzetten van de collectie naar nieuwe, courante dragers een reguliere activiteit, die om de zoveel jaar terugkeerde. Aan het consequent documenteren van deze dragerwisselingen schortte het nog al eens, vooral in de productiearchieven. Het nauwgezet optekenen van alle bewerkingen van de materialen, inclusief het eventuele effect van de acties op hun vorm en inhoud (het zgn. *audittrail*) had hier nooit veel prioriteit. In veel catalogi is de levensloop van een groot deel van de oorspronkelijke films en video dragers, maar ook van files uit de eerste ‘digitale’ periode- niet meer te reconstrueren. Als dit soort informatie al werd bijgehouden, waren er ook nog eens de gevolgen van de veelvuldige conversies van de catalogusbestanden naar modernere systemen. Bij iedere omzetting kon informatie – bedoeld of onbedoeld- verloren zijn gegaan, waarbij vooral die gegevens gevaar liepen die niet van direct belang werden geacht voor hergebruik. Voor de authenticiteit en de integriteit van het oudere deel van hun collecties in de klassieke archivale zin¹³ konden veel audiovisuele archieven hun hand bepaald niet in het vuur steken.

Met de erkenning van AV-collecties als nationaal erfgoed werden ze onderdeel van het collectieve

geheugen. Daarmee zijn deze materialen op een bepaalde manier niet meer alleen het bezit van de producent, maar van de hele samenleving. Cultuurhistorische waarde in plaats van (alleen) productiewaarde impliceert dat alle belangrijke eigenschappen van digitale AV-media *aantoonbaar* moeten worden behouden, door de tijd en de veranderende technologie heen. In hun rol als erfgoedbeheerder moeten AV-archieven kunnen fungeren als betrouwbare en duurzame beheersomgeving, als *trustworthy digital repository* (TDR).

Audiovisuele collecties zijn niet meer alleen het bezit van de producent , maar van de hele samenleving

In de dagelijkse praktijk betekent dit vooral dat veel van deze archieven inmiddels proberen te werken volgens vaste procedures, die voortkomen uit standaarden voor digitale preserving. Herkomst en levenscyclus van de files worden nauwgezet gedocumenteerd. Validaties en checks moeten garant staan voor het behoud van de authenticiteit en integriteit van de materialen, door het hele proces heen: van inname tot opslag en beschikbaarstelling. Zo kan verantwoording worden afgelegd aan de depotgevers en producenten, aan de gebruikersgroepen en aan de samenleving als geheel.

¹³ Simpel gezegd houden deze begrippen in dat een object is wat het voorgeeft te zijn, dat bekend is waar het vandaan komt en dat kan worden aangetoond dat het niet ongeautoriseerd is gewijzigd.



GELIJK EN UNIEK

GELIJK EN UNIEK

6.1 Kritische issues

De gunstige effecten van de digitale technologie op de *business* van AV-archieven kunnen niet los worden gezien van een aantal problemen. Digitalisering en connectiviteit genereren óók veel nieuwe archivale zorgen. Er zijn de bekende kritische issues: de heterogeniteit van de files en de formaten, de schaal van hun productie en de wijze waarop digitale items gewaardeerd moeten worden. Er is de groeiende problematiek rond de beveiliging van de digitale data en de technische infrastructuur. Wat alles overheerst is de grote afhankelijkheid van de technologie, die zelf voortdurend in beweging is.

Formaten en opslagmedia

De collecties van veel AV-archieven moeten te allen tijde beschikbaar zijn in courante professionele productieformaten. Om die reden zijn deze archieven van oudsher vertrouwd met het terugkerende proces van het overzetten van obsoleete dragers naar eigentijdse formaten. Maar de levenscyclus van *digitale* objecten is wel érg kort. Fileformaten moeten veel vaker worden gemigreerd naar de vi-

gerende norm dan film en video. Ook de hardware en de software die nodig zijn om de files te kunnen opslaan, af te spelen en te verwerken moeten iedere keer weer worden ge-upgrade. De standaardafschrijving van de databases en de servers waarin de archivale processen plaatsvinden, is maar hooguit een jaar of vijf. En het is nog onbekend hoelang opslagmedia zoals harde schijven en datatapes precies meegaan.

Zoals uiteengezet is het archief in de meeste gevallen afhankelijk van het formaat dat wordt aangeleverd door producten en depotgevers. Feit is dat professionele mediaproductenten bij het bepalen van het beste formaat voortdurend streven naar een steeds hogere digitale kwaliteit. Zullen audiovisuele archieven dan in staat blijven om deze steeds zwaardere, complexe formaten adequaat op te nemen en beschikbaar te stellen? En wat zijn de gevolgen voor het bruikbaar en toegankelijk houden van de materialen die jarenlang op een andere (lagere) norm zijn binnengestroomd?

Kwantiteit

De volumes die afkomen op audiovisuele archieven zijn kolossaal. Er wordt dagelijks geworsteld met selectie- en prioriteringsvraagstukken. *Wat* van de analoge *legacy* materialen te digitaliseren, *hoeveel* van de dagelijkse digitale aanwas op te nemen en *welke* nieuwe, gerelateerde mediatypen - de websites, de webvideo en de sociale media - aan de collectie toe te voegen? Op de achtergrond speelt de dwingende technologie waarmee iedere byte kan worden opgeslagen, verknoopt, automatisch ontsloten en over de hele wereld gepresenteerd. Alles kan. De vraag is dan of alles ook moet, of alles ook ‘archief’ is. Veel audiovisuele archieven zullen nog moeten leren om rationele *trade offs* te maken tussen kwaliteit (normen) en kwantiteit (volumes) met als doel blijvend in staat te zijn om hun collecties duurzaam te bewaren en toegankelijk te houden.

Met de dwingende technologie kan elke byte automatisch worden opgeslagen, ontsloten en gepresenteerd

Voor het beheren, beheersen en beschikbaar stellen van de grote digitale volumes zal de inzet van kunstmatige intelligentie onmisbaar worden. De rol van *machine learning* bij het doorzoekbaar maken van beeld en geluid is al prominent.

Ook traditionele archivistische processen, zoals waardering en selectie, conserveringsplanning en collectiebeheer zullen in toenemende mate uitgevoerd gaan worden op basis van algoritmen en *business intelligence*. Maar er bestaan zorgen over de grootschalige inzet van deze geautomatiseerde en automatische technieken, met name waar het gaat om de beheersbaarheid op de lange termijn. Hoe de wisselende, contextgebonden inzichten en het oordeelsvermogen van de menselijke ‘audiovisuele archivaris’ te betrekken bij deze technologie? Hoe te voorkomen dat de zelflerende systemen op de loop gaan met de principiële waarden van het archief?

6.2 Gedeelde smart

Er is ook goed nieuws. Voor het eerste maal in hun bestaan staan AV archieven namelijk niet meer alleen in hun zorgen. *Alle* typen archieven en collectiehouders die digitaal materiaal beheren, worstelen immers met dezelfde technische en conceptuele vraagstukken, óók als het gaat om archiefwettelijke instellingen, research instituten, bibliotheken en musea. En – even los van herkomst, oorspronkelijke vorm, drager en distributiekanaal- heeft hun content veel gemeenschappelijke kenmerken. Ook de processen waarin de materialen worden opgenomen en opgeslagen lijken op

elkaar. Veel ‘digitale’ zorgen en problemen kunnen inmiddels door meerdere typen digitale archieven eendrachtig te lijf worden gegaan, met behulp van dezelfde modellen en standaarden¹⁴.

Drager-inhoud, beheer en toegang

Wat altijd alleen gold voor audiovisuele materialen geldt nu voor álle documenten in digitale vorm: voor de representatie is (computer) apparatuur nodig en die kan verouderen, net zoals de formaten. Dit betekent dat het ‘drager-inhoud principe’, voorheen exclusief gekoppeld aan AV-collecties, nu kan worden toegepast op de digitale collecties in alle archieven, ongeacht of het gaat om boeken, tekstdocumenten of ander gedrukt materiaal. Ook met het typische *loss principle*, dat proactieve migratie of emulatie¹⁵ afdwingt, krijgen nu *alle* instellingen met een digitaal archief te maken.

Veel AV archieven maken inmiddels serieus werk van het optekenen van de ‘chain of custody’ van de materialen

Anderzijds gaan AV-archieven in het digitale tijdperk meer lijken op traditionele archieven. Door de status van hun collecties als cultuurhistorisch erfgoed zijn klassieke, archivistische concepten als authenticiteit, integriteit, compleetheid en betrouwbaarheid een veel belangrijker rol gaan

spelen in het audiovisuele archiefproces. AV-archieven maken inmiddels serieus werk van het consciëntieus optekenen van gegevens over herkomst, vorm en inhoud, levenscyclus en de relaties van het gearchiveerde object met andere objecten, als demonstratie van de *chain of custody*¹⁶.

En waar audiovisuele archieven wat van klassieke archieven kunnen leren over het waarborgen van de authenticiteit en integriteit, kunnen deze archieven wellicht door AV-archieven worden geïnspireerd waar het gaat om de verschillende aspecten van toegang, als een van de belangrijkste expertisegebieden in dit domein. Traditionele archieven hebben zich immers altijd vooral gericht op het bewaren van integrale collecties, op basis van hun historische of juridische bewijsfunctie. Maar ook in deze klassieke archiefwereld is de inhoudelijke ontsluiting van collectie-items vanuit hun culturele betekenis, als (online) dienstverlening aan het algemeen publiek en andere gebruikers, prominent geworden. Zelf spreken deze archieven inmiddels van een verschuiving van hun archivale paradigma: van opslag naar toegang.

6.3 Duurzame eigenaardigheden

Nog los van de aard en inhoud van de collecties zijn er natuurlijk legio terreinen waarin het digitale

14 Bekendste voorbeeld is de wijdverbreide standaard OAIS die een referentiekader biedt voor het ontwikkelen van een informatiesysteem voor lange termijn-opslag van alle soorten digitale data. Ook PREMIS, de internationale standaard voor conserveringsmetadata, wordt door alle typen digitale archieven gebruikt.

15 Emulatie is proces waarmee niet meer gangbare digitale files kunnen worden gereproduceerd met behulp van een apparaat of met software die functioneren alsof ze een ander apparaat of programma zijn.

16 Chain of custody is de chronologische vastlegging van de stadia van het archiveringsproces die een object heeft doorlopen.

AV-archief zich blijft onderscheiden van andere digitale archieven. Zo leiden de intrinsieke eigenschappen van digitale AV-media tot specifieke technische eisen aan behoud en beschikbaarstelling.

Time based media

AV-media zijn *time based*. Dit kenmerk vereist een speciale opslagtechnologie die het AV-signaal op de datatape of in de file detecteert. Ook zijn AV-files erg groot en dat kan complicaties en risico's veroorzaken bij de opslag en de distributie. Om deze reden wordt er in veel audiovisuele archieven voor gekozen om de files te comprimeren. Het tijdgebonden karakter van AV is ook van invloed op de metadata over de samenstellende onderdelen van het materiaal. Er moeten mechanismen zijn ingesteld om deze metadata (automatisch en manueel) met het juiste punt in de beeldinhoud te verbinden. Cruciaal bij het managen van digitale AV-files is dan ook de strak gedefinieerde relatie tussen de *essence* (het digitale beeld en geluid) en de technische, de administratieve en de beschrijvende metadata die de kenmerken van het materiaal op shot- en fragmentniveau vastleggen. In het digitale AV-domein gaat het bovendien meestal niet om het bewaren van *enkelvoudige* files, maar van hele pakketten. Behalve het videobestand is er het bijbehorende audiobestand en zijn er de additionele en ondersteunende files zoals onder-

titels, logo's, productiemetadata en rechtengedevens. Deze files maken onlosmakelijk deel uit van hetzelfde AV-product en moeten er duurzaam aan zijn gekoppeld. Al deze *features* van digitale AV materialen tezamen, vereisen specialistische technische expertise, naast uitgebreide kennis van informatiemanagement.

Partial retrieval

Het beschikbaar stellen van items vanuit een digitaal audiovisueel archief is voorts in weinig te vergelijken met het versturen van een tekstbestand of een digitale foto. Belangrijkste kenmerk hier is het faciliteren van *partial retrieval*. Dit houdt in dat het 'AV-pakket' van beeld, geluid, metadata en aanverwante bestanden niet als geheel wordt verstuurd, maar dat de inhoud bij iedere uitleveringsactie anders kan zijn, afhankelijk van de vraag van de gebruiker. In technische zin betekent beschikbaarstelling vanuit een digitaal AV-archief dan vaak het gelijktijdig kunnen bedienen van grote gedifferentieerde gebruikersgroepen met ieder specifieke wensen t.a.v. de beeldkwaliteit, de granulariteit, browse – en navigatievoorzieningen, metadata en interoperabiliteit. Dat betekent nogal wat voor de inrichting en beheersing van de technische infrastructuur van zo'n archief, in het bijzonder wanneer die is verbonden aan een dynamische digitale productieomgeving.

AV-expertisecentrum

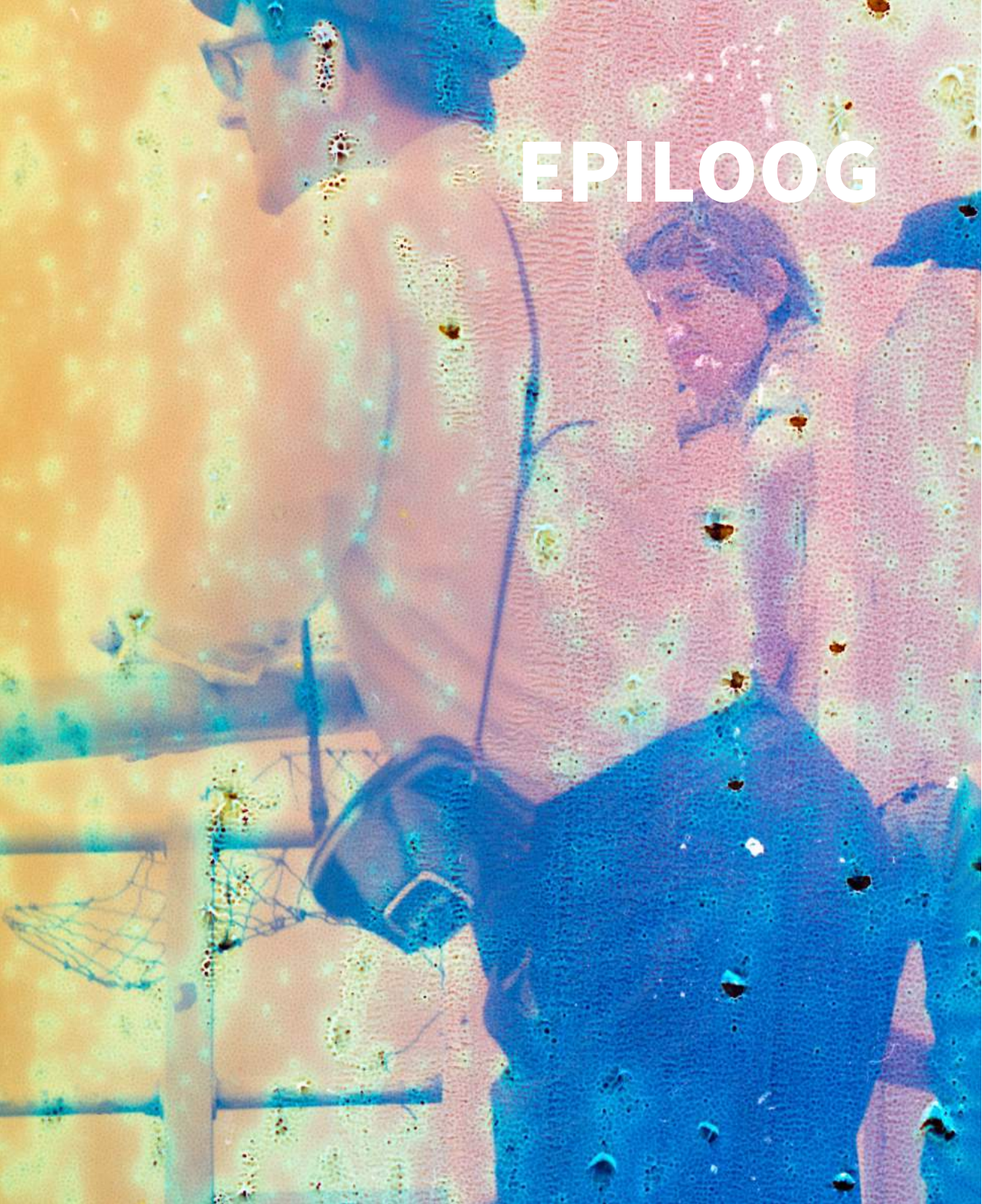
Het audiovisuele archief blijft uniek als speciaal technisch expertisecentrum. In een AV-archief wordt kennis in stand gehouden over alle analoge 'generaties' van film, audio en video dragers die gedurende een groot deel van de twintigste eeuw zijn geproduceerd. Men is er op de hoogte van de manier waarop deze soorten -ieder voor zich- in de depots moeten worden beheerd. Men is er bekend met de geëigende, analoge apparaten om de inhoud van de dragers te kunnen afspelen, te restaureren en gereed te maken voor raadpleging of digitalisering. Veel van deze vintage professionele- en consumentenapparaten - als ze al in de archieven aanwezig zijn- hebben permanente zorg nodig, om ze zolang mogelijk draaiend te houden. Die zorg kan hier (nog) geleverd worden. Door deze specifieke kennis heeft een audiovisueel archief ook de beste papieren als het gaat om het (laten) overzetten van analoge AV-dragers naar een digitale vorm, of het nu gaat om het scannen van film of het encoderen van video- en audiotapes. In gelijke tred met het steeds schaarser worden van de analoge apparaten, zal deze expertise overigens steeds exclusiever worden. Het preserven van analoge AV-dragers door middel van digitalisering wordt daardoor geleidelijk duurder in plaats van goedkoper, zoals het geval is met drukwerk en ander tekstmateriaal.

Wat niet digitaal is

Dan is er nog het feit dat grote delen van de bestaande audiovisuele *legacy* collecties niet digitaal zijn en dat naar alle waarschijnlijkheid ook nooit zullen worden. De gebruikers -of het nu gaat om media professionals, onderwijsklanten of het algemeen publiek- hebben op een gegeven moment geen weet meer van dit materiaal. Wat niet online staat, wat niet onmiddellijk beschikbaar is, bestaat immers niet of is niet interessant. Beeld en geluid dat geen digitale vorm heeft, zal daardoor langzaam naar de achtergrond verdwijnen.

Met het schaarser worden van de analoge AV-apparatuur, wordt de expertise op dit gebied ook steeds exclusiever

Van veel van dit materiaal zal uiteindelijk alleen 'de audiovisuele archivaris' nog weten dat het bestaat. Hij of zij kent de weg in de verstofte depots, de oude kaartenbakken en de nooit geconverteerde catalogi waar het staat beschreven, en kan het vervolgens weer zichtbaar en hoorbaar maken. Deze kwaliteit van het audiovisueel archief zal van toenemend belang zijn voor de ontsluiting van de vele AV-dragers die nooit de digitale status hebben mogen bereiken en daardoor, bewust of toevallig, onzichtbaar werden.



EPILOOG

EPILOOG

Succesfactoren

Het is duidelijk dat de schaalvergroting, de automatisering en de digitale transitie zoals die zich de afgelopen vier decennia voltrokken, het aanzien van het audiovisueel archief in cultureel en materieel opzicht ingrijpend hebben veranderd. Door alle technologische veranderingen heen wisten veel van deze archieven zich een weg te banen naar een sterke, zichtbare positie in de huidige digitale netwerkcultuur. Twee van hun meest markante *significant properties* werkten daarbij als succesfactoren.

a. De focus op toegang

Van aanvang af zat de focus op de toegankelijkheid en het gebruik van hun collecties bij deze archieven in het DNA. Ze paarden die gerichtheid aan een grote kennis van de techniek, van ontsluiting en van de juridische aspecten van beschikbaarstelling, in vele decennia opgebouwd. Tegen deze achtergrond was het wellicht minder ingrijpend om na de digitale transitie de toegang tot hun collecties uit te breiden naar andere gebruikers dan alleen de beperkte groep van producen-

ten, mediaprofessionals en omroepen. Daardoor kwam – onder auteursrechtelijke voorwaarden – digitaal beeld en geluid relatief snel beschikbaar voor het algemeen publiek, het onderwijs, de wetenschap en de creatieve industrie. De traditionele focus op toegang is dus van groot belang geweest voor het praktisch invullen van de brede, culturele rol van het audiovisuele archief, en het aldus versterken van zijn maatschappelijk legitimiteit. Deze archieven hoefden voor het opschalen naar de ‘buitenwereld’ bij wijze van spreken niet hun hele paradigma te veranderen. Hun *mindset* en veel van hun processen en conventies waren er simpelweg al op ingericht.

b. Technische vermogens

De gerichtheid op toegang en hergebruik heeft gezorgd een groot technisch aanpassingsvermogen. Om hun collecties gebruiksklaar te houden hebben deze archieven zich keer op keer moeten instellen op nieuwe technische eisen van hun omgeving. Audiovisuele archieven voelen zich daardoor van oudsher op hun gemak in een technische omgeving die zich steeds weer vernieuwt. Ze beschikken over de flexibiliteit en de expertise

die nodig is om met complexe technische veranderingen om te gaan en deze in te bedden in hun bedrijfsprocessen. Deze eigenschappen zijn in het huidige instabiele tijdsgewricht, waar formaten, software en hardware voortdurend moeten worden aangepast- van groot belang.

Voor veel AV-archieven pakte het gunstig uit wanneer ze direct waren verbonden met een professionele productieomgeving. Vanuit de rol als dienstverlener moest in dat geval worden voldaan aan hoge technische eisen met betrekking tot hun voorzieningen voor inname, opslag en uitlevering. Het archief werd immers geacht altijd meteen te kunnen meedraaien in de technische productieomgeving, als die weer eens een grotere of kleinere vernieuwing had ondergaan. Dat was natuurlijk al zo in het analoge tijdperk, maar werd na de intrede van het digitale productieproces nog duidelijker. De *state-of-the-art* technologie van de professionele mediaproductie weerspiegelde zich zo altijd in de technische vermogens van het audiovisuele archief. Dit droeg substantieel bij aan hun uitstraling als AV-expertisecentrum.

Documentair werelderfgoed

Met de UNESCO Recommendations werden beeld en geluidcollecties in 1980 'officieel' erkend als

cultureel, documentair erfgoed. Audiovisuele archieven werden niet langer vooral als productiearchief gezien en vaak beter toegerust voor hun erfgoedtaak: financieel, organisatorisch en meestal ook wettelijk. Veel van hen wisten zich uiteindelijk te ontwikkelen tot gewetensvol erfgoedbeheerder, veelzijdig dienstverlener en gezaghebbend AV-expertisecentrum in één. Vanuit die positie werden ze betrokken bij grote digitaliseringsprogramma's, opgezet om waardevol materiaal natiebreed te redden van verval en ontoegankelijkheid. Ze gingen deel uitmaken van de internationale coalities en lobbymachines die structureel aandacht vragen voor het belang en de kwetsbaarheid van audiovisuele collecties.

Dit internationale lobbywerk richt zich ook op de landen en regio's waar weliswaar (veel) beeld en geluid wordt geproduceerd, maar waar vaak de middelen ontbreken om de materialen duurzaam te bewaren en toegankelijk te maken. Als daar al een wettelijke basis bestaat voor archivering, kan die wet niet altijd worden nagevolgd door een gebrek aan technische infrastructuur, gebrek aan training en opleiding en gebrek aan geld. Internationale AV-archiefverenigingen bieden hier praktische ondersteuning door het uitwisselen van kennis en het initiëren van plaatselijke seminars en trainingsprojecten. Samenwerking is er ook tussen sommige AV-archieven uit Westerse landen en de

ationale archieven in hun voormalige koloniën.

In de Ibero-Amerikaanse gebieden wordt gewerkt aan het opzetten van een regionaal netwerk¹⁷ voor het verkrijgen van overzicht over bestaande audiovisuele collecties in verschillende landen, en te komen tot gezamenlijke, online trainingsprogramma's. Er is het APEX programma¹⁸ voor de promotie van de internationale samenwerking en dialoog op het gebied van media-preservering. In sommige delen van Afrika zoeken universiteiten en nationale archieven op creatieve manieren naar wegen voor het opzetten van nationale inventarisatie- en digitaliseringsprogramma's, bijvoorbeeld met behulp van *crowdsourcing* en private financiering. En sinds 2005 vierten we jaarlijks de UNESCO "Day for Audiovisual Heritage"¹⁹, waarmee weer op een andere manier terugkerende aandacht wordt gegenereerd voor bedreigde beeld en geluidscollecties. Gezamenlijk zorgen al deze initiatieven ervoor dat er zicht blijft op alle onderdelen van dit waardevolle, wereldwijde erfgoed opdat het niet ten prooi zal vallen aan het *loss principle*.

Annemieke de Jong

Hilversum, maart 2020

17 Iberoamericana de Preservación Digital de Archivos Sonoros y Audiovisuales (RIPDASA) <http://www.unamglobal.unam.mx/?p=58034>

18 <https://tisch.nyu.edu/cinema-studies/miap/research-outreach/apex>

19 <https://www.un.org/en/events/audiovisualday/>