

Het Audiovisuele Archief in de Digitale 21^e Eeuw



Jasper Snoeren

Studentnr. 3052788

30-12-2011

Begeleider Prof. Dr. F.E. Kessler

Studiejaar 2010-2011

Inhoudsopgave

Inleiding.....	3
Vier Frameworks	6
Film als Artefact	11
Archief of museum: het Lindgren/Langlois debat	17
Het toegangsparadigma	22
Het online archief.....	28
Conclusie	35
Literatuur.....	37

Inleiding

“Film archives must not become crypts of celluloid. The new technologies urge archives to review the old concepts of collection policy, preservation, access, and programming. They have to serve the old and the new. They have to respect the past, but also have to stand with one foot in the world of today, and be able to cope with new productions, new demands, new audiences.”¹

– Mark-Paul Meyer

In het afgelopen decennium hebben audiovisuele archiefinstellingen te maken gekregen met nieuwe digitale technologieën die meer manieren bieden om met de collecties om te gaan dan voorheen mogelijk was. Het digitaliseren van archiefmateriaal zorgt ervoor dat oude films op een nieuwe manier bewaard kunnen worden, maar evenzo maakt digitalisering het mogelijk om beschadigde films met nieuwe technieken te restaureren. Een gedigitaliseerde film is bovendien op een andere wijze te bekijken en te vertonen, wat ervoor zorgt dat het archief op meer verschillende manieren ontsloten kan worden.

De technologische transitie van analoge naar digitale film is voor audiovisuele archieven niet vanzelfsprekend. Het brengt andere perspectieven, verwachtingen en eisen met zich mee. Het heeft niet alleen betrekking op conservering en ontsluiting, maar ook op de productie. Is een digitale film nog wel ‘film’ te noemen, en hoe moet een archief met dergelijk materiaal omgaan? Digitalisering zet aan tot een evaluatie van de bestaande archiveringsparadigma’s. Waar filmwetenschappers nadenken over een eventuele herdefiniëring van hun studieobject, zullen archieven moeten heroverwegen voor wie en met welk doel zij film bewaren. Dit heeft alles te maken met de vraag hoe de aard van film verandert onder invloed van de transitie van *grain* naar *pixel*, zoals Giovanna Fossati het pakkend verwoordt.²

Dit onderzoek gaat over de veranderingen die digitalisering voor audiovisuele archieven met zich meebrengt. De transitie van analoog naar digitaal dwingt de archiefwereld tot een heroverweging van de eigen identiteit. In een digitaal archief ontstaat het onderscheid tussen film als materieel artefact en film als conceptueel

¹ Mark-Paul Meyer, “Traditional Film Projection in a Digital Age” *Journal of Film Preservation* 70 (2005): 15-16.

² Giovanna Fossati, *From Grain to Pixel: the Archival Life of Film in Transition* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009).

artefact. Waar films in het verleden onlosmakelijk verbonden waren met het celluloid waarop ze waren vastgelegd, wordt een digitale film nu feitelijk van zijn oorspronkelijke fysieke artefact gescheiden. Een digitale film is vrij eenvoudig op verschillende dragers over te zetten, wat ervoor zorgt dat deze op meer manieren bekeken kan worden. Dit betekent eveneens dat audiovisuele archieven de films in hun beheer op meer manieren toegankelijk kunnen maken voor een publiek. De archieven hebben tegenwoordig bovendien te maken met een breder en meer divers publiek dan zij van oorsprong hadden. In de huidige gemedieerde samenleving is publiek gebruiker geworden, en zijn gebruikers gewend geraakt aan directe toegang tot informatie, die zij onder meer zoeken in (audiovisuele) archieven. Hiermee wordt het aloude archivale debat tussen conservering en ontsluiting – gepersonifieerd in het tegengestelde gedachtegoed van Ernest Lindgren en Henri Langlois – in een actueel perspectief geplaatst. Moet een audiovisuele archiefinstelling haar collectie voornamelijk voor de toekomst veiligstellen, of ligt haar *raison d'être* juist in het zo goed mogelijk publiek toegankelijk maken van het archief? Nu de scheidslijn tussen archief, museum en bibliotheek onder invloed van de digitale transitie aan het vervagen is, is het echter de vraag of de tegenstelling tussen conservering en ontsluiting die in het Lindgren/Langlois debat wordt geschetst nog wel zo scherp is als vijftig jaar geleden. Het digitaal archief lijkt de dominantie van conservering te doorbreken ten gunste van een nieuw toegangsparadigma, zoals die onder meer door Angelika Menne-Haritz wordt gepredikt.³

In haar artikel 'Moving Image Preservation and Cultural Capital' vraagt Karen Gracy zich af wat de rol is van audiovisuele archieven in het veranderde medialandschap waar digitale, online video steeds belangrijker is geworden. "More pragmatically," zo schrijft ze, "does the average user understand or even care about the difference between the 'archive' as such, and other formal collections?"⁴ In het hier volgende onderzoek zal worden ingegaan op de vraag hoe audiovisuele archiefinstellingen zich onder invloed van digitalisering aan de gebruiker toegankelijk maken, waarbij feitelijk de identiteit van een digitaal archief wordt onderzocht.

Om te beginnen zullen kort enkele kwesties uiteen worden gezet die spelen bij digitale transitie van het archief. Hierbij wordt gebruik gemaakt van de vier *frameworks*

³ Angelika Menne-Haritz. "Access – The Reformulation of an Archival Paradigm" *Archival Science* 1 (2001): 57-82.

⁴ Karen F. Gracy, "Moving Image Preservation and Cultural Capital" *Library Trends* 56.1 (2007): 185.

die Giovanni Fossati heeft geformuleerd om de veranderingen die archivale digitalisering met zich meebrengt in een theoretisch kader te verwoorden.⁵ Er zal aandacht worden besteed aan film als (museaal) artefact, waarbij zal worden beargumenteerd wat digitalisering betekent voor de aard van de film, om van daaruit te kijken op welke wijze de audiovisuele archiefinstellingen met hun collecties omgaan. Het genoemde Lindgren/Langlois debat komt hierbij eveneens meer uitgebreid aan bod. In het tweede deel van dit schrijven zal het archivale toegangsparadigma worden verwoord en wordt beargumenteerd dat openbloeiing van het archief het bestaan ervan legitimeert. Tenslotte wordt gekeken naar de manier waarop audiovisuele archieven online toegang tot hun materiaal kunnen verschaffen. Hierbij wordt tevens de vergelijking gemaakt met de videodienst van YouTube, en wordt beargumenteerd of YouTube eveneens als archief aangemerkt kan worden.

Alvorens verder in te gaan op de vier frameworks van Fossati, dient opgemerkt te worden dat een groot deel van de literatuur die hieronder wordt aangehaald betrekking heeft op de archiefpraktijk in zijn geheel. Hoewel deze archieftheorie breder hanteerbaar is, is deze in dit onderzoek specifiek toegepast op de archivale dilemma's zoals die gelden voor de audiovisuele archiefinstellingen.

⁵ Fossati, 103-131.

Vier Frameworks

De overgang van analoog naar digitaal gaat gepaard met grote veranderingen in de audiovisuele wereld. Deze veranderingen hebben een grote impact op filmproductie, maar evenzeer op de wijze waarop een film als cultuurhistorisch object voor de toekomst wordt veiliggesteld in de archieven. De overgang van film op celluloid naar *digital-born* films in bits en bytes en de daarmee gepaard gaande dematerialisering van de film zorgt ervoor dat zowel het object zelf, als het aansluitende archivale leven ervan anders bekeken dient te worden. Giovanna Fossati benoemt in haar boek *From Grain To Pixel* een aantal van de kwesties die bij deze transitie spelen.⁶ Hierbij stelt ze dat filmacademici en archivariissen tegen veel dezelfde dilemma's aanlopen. Beiden bevragen de veranderingen in het wezen van de film, maar van onderlinge dialoog is nauwelijks sprake. De archivaris heeft weinig interesse voor theoretische benaderingen die ver van zijn praktijk af lijken te staan en slaat weinig acht op academisch onderzoek. De academicus heeft daarentegen weinig op met een archiveringspraktijk die door compromissen gekenmerkt wordt, en heeft vaak geen aandacht voor het materiële aspect van de film.⁷

Fossati acht het noodzakelijk dat archivariissen en academici in deze tijd van transitie onderling meer in debat gaan over film en filmarchivering, in plaats van in het eigen beperkte domein te blijven hangen. Een gezamenlijke benadering is waardevol voor zowel theorie als praktijk. Immers, zo schrijft ze:

“What happens to the film artifact in film archives, i.e. *the archival life of film*, defines the film (artifact) that will be available to a user in the future. This is the main reason why film archivists, especially curators of film collections and those who are responsible for policies with regard to preservation, restoration and access, and film scholars cannot work in isolation. The archivist should make informed decisions that take into account developments in film historiography and theoretical discourse around film, and keep scholars informed of the developments in film archival practice. Theorists, on the other hand, should

⁶ Giovanna Fossati, *From Grain to Pixel: the Archival Life of Film in Transition* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009).

⁷ *Ibidem*, 103.

know what drives archival policies and understand the archival theories that stand behind them.”⁸

Om de dialoog tussen academicus en archivaris te stimuleren en mogelijk te maken, heeft Fossati vier frameworks geformuleerd waarmee de archivale praktijk geoperationaliseerd kan worden. Deze frameworks zijn er met name op gericht om de veranderingen die digitalisering met zich meebrengt voor de audiovisuele archiveringspraktijk te verwoorden. Ze bieden een theoretisch kader waarbinnen deze transitie geanalyseerd kan worden. De frameworks worden in het vervolg van dit onderzoek gebruikt als uitgangspunt voor de behandeling van de problematiek.

Film als Origineel

De notie van authenticiteit van een film is erg belangrijk in de conserveringspraktijk. ‘Het origineel’ van een film kan echter veel verschillende dingen behelzen: de film zoals hij door de maker bedoeld was of de film zoals hij door een publiek gezien is, kunnen als origineel worden aangemerkt. Maar een filmkopie zoals die door het archief wordt gevonden en in de collectie wordt opgenomen kan evenzeer als authentiek worden aangemerkt. In het eerste geval wordt film benaderd als conceptueel artefact, waarbij de content van de film van belang is voor de originaliteit en integriteit van de film. Het narratief, de esthetische waarde en de compleetheid van de film staan hierbij centraal. In het tweede voorbeeld wordt film benaderd als materieel artefact, waarbij de drager van de film de authenticiteit ervan bepaalt. Bij de conservering van een film is deze oorspronkelijkheid van de fysieke film van groot belang. Er geldt immers dat bij iedere gemaakte kopie kwaliteit verloren gaat. Hoe dichter bij het oorspronkelijke cameranegatief, des te beter kan de originele film voor de toekomst worden behouden. Daarentegen kan juist de reproduceerbaarheid van film bij uitstek als een van de onderscheidende kenmerken van het medium worden aangemerkt. De facto is iedere nieuwe kopie een origineel op zichzelf.

Het framework *Film als Origineel* raakt het dichtst aan de ontologie van de film, daar het direct bevraagt wat een archivaris of academicus als film beschouwt. Het onderscheid tussen materieel en conceptueel artefact vormt daarbij de kern van het archivale dilemma. Dit framework wordt het sterkst beïnvloed door de transitie naar digitaal. Wanneer film wordt benaderd als conceptueel artefact, verliest conservering

⁸ Ibidem, 107.

van de oude celluloid filmkopie na digitalisering immers aan belang. Film als materieel artefact zorgt op zijn beurt voor twee tegengestelde benaderingen: ofwel de kopie wordt als zo waardevol beschouwd, dat hij zo goed mogelijk wordt geconserveerd en diep in de kluizen van het archief verdwijnt, ofwel juist het zien en ervaren van deze authentieke filmkopie wordt geprefereerd, wat ten koste kan gaan van conservering. Het is een dilemma dat in een later hoofdstuk verder wordt uitgediept met betrekking tot het Lindgren/Langlois debat.

Film als Kunst

De vraag of film een eigen kunstvorm is, is al zolang het medium bestaat actueel. Voortdurend hebben theoretici, (avant-garde) filmmakers en vroege filmarchivarissen beargumenteerd dat film inderdaad als zodanig gezien dient te worden. De classificering van het medium als kunst heeft er in de jaren dertig van de vorige eeuw aan toe bijgedragen dat de eerste filmarchieven konden ontstaan. Enkele tientallen jaren later was het ook voor academici een belangrijk argument om film als zodanig te gaan onderzoeken en bestuderen. Het heeft niet alleen gezorgd voor financiering van deze instellingen, maar geeft deze bovendien bestaansrecht te midden van andere musea, archieven en studiedomeinen. Dat film als kunstvorm is erkend, zorgt er echter niet voor dat dit framework aan actualiteit heeft ingeboet. Met het digitaliseren van film rijst de vraag of daarmee ook de aard van de film als kunst verandert.

In feite wordt er op twee manieren tegen film als kunst aangekeken. In het ene geval wordt uitgegaan van de mediumspecificiteit van een film. Hierbij komt de kunst voort uit de samenhang tussen de film en het materiaal waarvan deze gemaakt is. Deze benadering legt een link tussen wat wordt afgebeeld en het materiaal waarop dit is gedaan. Met digitalisering zou de film volgens deze redenering zijn kunstwaarde dan ook verliezen. De tweede manier waarop *Film als Kunst* kan worden benaderd, is via het auteursargument. Hierbij wordt de film gezien als kunstuiting van zijn maker. Er is hierbij met name aandacht voor de visuele stijl en de creatieve intentie van de filmmaker, met andere woorden: het concept. Net als bij *Film als Origineel* speelt ook in dit framework het onderscheid tussen film als materieel en als conceptueel artefact.

Film als Dispositief

Dit framework gaat in op de ontmoeting tussen film en zijn publiek. Niet de film als object wordt hiermee geanalyseerd, maar de film in haar vertoningscontext. Van het

verschil tussen materieel en conceptueel artefact dat in de voorgaande twee frameworks van belang was, is hier geen sprake, daar beiden meespelen in het tot stand komen van een dispositief. Film wordt hierbij benaderd als dynamisch proces, waarbij de film betekenis krijgt in de interactie met de kijker. Niet slechts de vertoning van een film is van belang, maar ook de wijze waarop de film werd ervaren ten tijde van de oorspronkelijke vertoning. Voor een filmarchief zal het een belangrijk streven zijn om historische dispositieven te behouden, zeker gezien vanuit het *Film als Origineel* framework. Fossati wijst er hierbij echter op dat het nooit mogelijk zal zijn om het historische dispositief voor honderd procent na te bootsen. De setting en de technische aspecten van de vertoning kunnen dan wellicht wel worden gereproduceerd, het publiek zal door zijn kennis en eerdere ervaringen nooit precies hetzelfde zijn als toentertijd.⁹

De digitalisering van het archief brengt vele nieuwe mogelijke dispositieven. Films kunnen bijvoorbeeld online worden bekeken of op een iPod. Het bekijken van een zwijgende film via een mobiele telefoon is daarmee geen historische falsificatie, maar een van de mogelijke dispositieven die binnen dit framework geboden worden. Deze nieuwe – veelal mobiele – dispositieven bieden nieuwe manieren voor een archief om de collectie aan het publiek te ontsluiten. Tegelijk ondermijnt dit de eigen *raison d'être*, daar het publiek niet per se meer van het archief afhankelijk is om de oude films te zien. Fossati: “thanks to this new kind of mobility, the user would literally walk away leaving the archive behind with its historical forms of dispositifs. In a time of new and changing dispositifs, the film archive cannot hold the monopoly on films.”¹⁰ Het *Film als Dispositief* framework gaat het meest flexibel om met de digitalisering van de archiefcollectie zelf, maar biedt dus op een ander vlak een mogelijk probleem voor de archiefinstelling.

Film als State of the Art¹¹

Dit framework komt voort uit de gedachte dat filmmakers al vanouds af aan de grenzen van de technologie hebben opgerekt om hun visie te kunnen verfilmen, van bijvoorbeeld het pionierswerk van George Méliès aan het begin van de vorige eeuw, tot de 3D-technologie in James Camerons AVATAR (2009). Maar niet alleen in de filmproductie worden deze grenzen opgezocht, ook bij filmrestauratie is dit het geval. Om een film zo

⁹ Ibidem, 128.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Dit vierde framework, *Film als State of the Art*, speelt geen directe rol in het digitaliseringsdebat dat in dit onderzoek wordt behandeld. Dit framework staat hier echter ter volledigheid alsnog kort beschreven.

goed mogelijk in de oorspronkelijke staat terug te brengen, worden eveneens vaak nieuwe technieken en technologie gezocht. In *Film als State of the Art* kunnen de verschillende benaderingen die in de voorgaande drie frameworks tegengesteld waren, naast elkaar bestaan. Bij filmrestauratie spelen zowel conceptueel als materieel artefact gezamenlijk een rol. In dit framework immers, “[the] film-makers’ drive to translate ideas into moving image meets the drive of restorers to reproduce the (ideal) image of what films had once been.”¹²

De vier frameworks van Fossati laten zien dat digitalisering van de filmarchieven niet vanzelfsprekend is. Ze beschrijven de verschillende benaderingen waarmee audiovisuele archivering wordt vormgegeven. Digitalisering is van grote invloed op de wijze waarop filmarchieven in het digitale tijdperk functioneren. Zoals gezegd vormen deze frameworks de basis voor het vervolg van dit onderzoek. Er zal nu eerst aandacht worden besteed aan de invloed van digitalisering op de definiëring van het medium film zelf, om van daaruit te bekijken hoe de archieven met digitalisering om moeten gaan.

¹² Ibidem, 131.

Film als Artefact

Om te kijken hoe audiovisuele archieven zich in het digitale landschap zouden moeten profileren, dient er uiteraard eveneens aandacht te zijn voor de invloed van digitalisering op de aard van het medium film. De wijze waarop 'film' wordt gedefinieerd is onlosmakelijk verbonden met de identiteit van het (digitale) archief zelf en hoe deze instellingen met de werken in hun collecties omgaan. "Different assumptions about what film is, lead to different approaches to what film is becoming and, consequently, to what film archives should become," aldus Giovanna Fossati.¹³

Traditioneel wordt de aard van film in direct verband gebracht met het fotochemische proces waarmee een object of gebeurtenis op het celluloid wordt vastgelegd. Fotografie – en hetzelfde geldt voor film – is het resultaat van het proces waarbij gereflecteerd licht een chemische reactie op de lichtgevoelige emulsie van een filmstrip veroorzaakt. Het is – of beter gezegd: was – dit proces waarmee de werkelijkheid op film wordt gevangen. Wat in een film te zien is, moet zich voor de lens hebben afgespeeld. Vanuit deze gedachte heeft een film een indexicale verbintenis met de werkelijkheid: er is als het ware een fysieke connectie tussen de afbeelding en het afgebeelde. Roland Barthes vergeleek dit proces met de schilderkunst: "painting can feign reality without having seen it. (...) Contrary to these imitations, in Photography I can never deny that the thing has been there."¹⁴ De indexicale link tussen film en werkelijkheid is van belang bij de authenticiteitskwestie die in het Film als Origineel framework is verwoord. Het voert tot de logische redenering dat hoe dichter een kopie bij het filmnegatief zit, des te hoger de authenticiteit is. Hetgeen zich voor de lens bevond, ligt immers direct in dat negatief vastgelegd. Het argument van indexicaliteit hecht een sterk belang aan film als materieel artefact. Digitalisering van een film zou hiermee problematisch worden, daar de film zijn materialiteit – en dus een link met de werkelijkheid – verliest. Vanuit fotografische indexicaliteit gezien zou er dus een ontologisch onderscheid bestaan tussen analoge en digitale film, waarbij het digitale film aan authenticiteit ontbreekt.

Frank Kessler vraagt zich af of het wel zo is dat de digitale technologie de ontologische link tussen film en werkelijkheid aantast. Hij stelt dat de indexicale "claim

¹³ Ibidem, 101.

¹⁴ Geciteerd in Fossati, 111.

on the real” van fotografie en cinematografie altijd al fragiel is geweest, en niet pas onder invloed van digitale technologieën onder druk is komen te staan.¹⁵ Tegenover Barthes’ argument dat een foto altijd een afdruk is van iets wat voor de camera is geweest, stelt hij dat “one should be careful not to glide from stating the object’s ‘having been there’ to the more global assertion that the image depicts ‘how it was’.”¹⁶ Altijd al werden foto’s en film gemanipuleerd, bijvoorbeeld via trucage en special effects, maar ook door het weglaten van elementen. Kessler is van mening dat:

“(…) manipulability is nothing new in this domain, and that the traditional claim on the real, in that respect, could only be accepted by wilfully disregarding such potentials for manipulation. The change brought about by the new image technologies, in other words, could be seen as rather less radical than the above-quoted statements suggest.”¹⁷

De discussie over de manipuleerbaarheid van film is niet door digitalisering ontstaan. Digitalisering zorgt juist voor hernieuwde aandacht voor het ontologische probleem en heeft eerder een sluimerende kwestie doen ontwaken. Een digitale film ontbeert de facto niet meer aan authenticiteit dan een analoge film.

Walter Benjamin meent dat authenticiteit voor film per definitie problematisch is.¹⁸ Film is, gelijk ieder ander object, mechanisch reproduceerbaar en heeft volgens Benjamin als zodanig überhaupt geen oorspronkelijkheid. Zelfs de meest perfecte reproductie van een kunstwerk mist volgens hem een uniek bestaan in tijd en ruimte. Reproductie betekent vernietiging van de plaatselijke gebondenheid. Juist deze plaats in tijd en ruimte geeft een object zijn ‘aura’, zijn uniciteit, welk een vereiste is voor het concept van authenticiteit. Vanuit dit perspectief bezien, ondermijnt het uitbrengen van een film in duizenden bioscopen tegelijk het idee van oorspronkelijkheid. Film is dan wel een serieproduct, maar, zo beredeneert Fossati, een film krijgt nieuwe authenticiteit wanneer de kopieën als artefacten van erfgoed in archieven worden opgenomen.¹⁹

¹⁵ Frank Kessler, “What You Get is What You See. Digital Images and the Claim on the Real” in *Digital Material: Tracing New Media in Everyday Life and Technology*, red. Marianne van den Boomen, et al. (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009): 187-197.

¹⁶ Ibidem, 191.

¹⁷ Ibidem, 189.

¹⁸ Walter Benjamin, “Het Kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid” 1935. *Het Kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid*. (Nijmegen: SUN, 1985): 7-42.

¹⁹ Fossati, 118.

Vanuit Film als Origineel kan worden beargumenteerd dat iedere kopie een zekere oorspronkelijkheid bezit als nieuwe stap in de levenslijn van de betreffende film.

Het zijn niet alleen academici die zich met de aard van film bezighouden, ook mensen uit de archiveringspraktijk buigen zich over de materie. Zo beredeneert de gerenommeerde archivaris David Francis dat digitalisering de materialiteit van een film dan wellicht bedreigt, maar dat het tegelijkertijd zorgt voor een stijging van de culturele waarde van de gearchiveerde films op celluloid:

“The cinema is by definition a reproducible medium. It is not the camera negative we are projecting, it is a copy made from it. Art museums display the original artifact, and the public has been educated to believe that a copy, however good, is no substitute. It was hard to make a similar case for films, until now, but with the possibility that film stock will no longer be manufactured and that existing viewing prints will be as much unique artifacts as the negatives from which they were produced, the case has become much stronger.”²⁰

Francis gaat dus nog steeds uit van het belang van de materialiteit van de film. Zijn Oostenrijkse collega Alexander Horwath ziet zelf eveneens het belang van filmmateriaal, maar erkent dat voor het moderne publiek de term ‘film’ geen fysieke relatie meer heeft met celluloid:

“On the one hand, for me film is really “frame, frame, frame” on a strip, you can hold it against the light and project it with light – it’s a rational description of the phenomenon. On the other hand, the wider world has this very general idea of film, not related to the physical side of the medium. That’s how it is used in language, today at least. (...) Film is everything that moves on a screen.”²¹

Vanuit deze gedachte is film in het dagelijkse leven het fysieke feitelijk ontstegen, het publiek is geïnteresseerd in de content. Horwaths simpele definiëring van film als “alles wat beweegt op een scherm” komt overeen met de ideeën van filmtheoreticus Christian Metz, die juist beweging – en dus niet indexicaliteit – verantwoordelijk stelt voor de

²⁰ David Francis, “The Way Ahead” *Journal of Film Preservation* 82 (2010), 11.

²¹ Pablo Cherchi Usai et al., red. *Film Curatorship: Archives, Museums, and the Digital Marketplace* (Wenen: Synema, 2008), 12.

cinematische werkelijkheid. Het onderscheid tussen object en kopie verdwijnt in beweging. "Movement", zo redeneert Metz, "is never material but is always visual, to reproduce its appearance is to duplicate its reality. In truth, one cannot even "reproduce" a movement; one can only re-produce it in a second production belonging to the same order of reality, for the spectator as the first."²² Dit uitgangspunt verlegt de focus van de relatie tussen werkelijkheid en het filmische materiële artefact naar de relatie tussen film en kijker, daar beweging alleen kan worden waargenomen als een film wordt vertoond. Hierbij is film als conceptueel artefact dominant over het materiële artefact. Digitalisering zorgt hierbij nauwelijks voor verandering, omdat de beweging, en daarmee de cinematische werkelijkheid, behouden blijft.

Pablo Cherchi Usai ziet het als de aard van film autodestructief te zijn. Een film is immers chemisch instabiel en iedere vertoning zorgt voor extra verval van de filmkopie. Hij vergelijkt de rol van een archivaris dan ook met die van een dokter die er alles aan doet het verscheiden van zijn patiënt te verzachten. De conservator begeleidt een film tot die volledig is verdwenen, of hij draagt zorg voor migratie naar een andere vorm van visuele ervaring.²³ Voor Cherchi Usai is een digitale film dus een nieuwe visuele ervaring. Tom Gunning is het met deze theorie niet eens. Hij ziet film als iets wat al sinds het begin steeds nieuwe vormen heeft aangenomen, daarmee nieuwere media incorporerend.²⁴ Telefoon en fonograaf werden geabsorbeerd, waarmee de geluidsfilm ontstond. Later gebeurde hetzelfde met kleur en nieuwe beeldformaten (zoals televisie of IMAX). Gunning:

"Cinema's symbiotic relation to television, video, and other digital practices has been ongoing for nearly half a century without any of these interactions and transformations – in spite of numerous predictions – yet spelling the end of the movies. Thus anyone who sees the demise of the cinema as inevitable must be aware they are speaking only of one form of cinema (or more likely several successive forms whose differences they choose to overlook)."²⁵

22 Geciteerd in Fossati, 114-115.

23 Pablo Cherchi Usai, *The Death of Cinema. History, Cultural Memory and the Digital Dark Age* (London: British Film Institute: 2001), 105.

24 Tom Gunning, "Moving Away From the Index: Cinema and the Impression of Reality" *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 1 (2007): 29-52.

25 Gunning, 36.

Volgens Gunnings perspectief geeft de transitie van analoog naar digitaal ontologisch gezien geen verschil voor de film als artefact. Film is niet alleen reproduceerbaar, maar is ook symbiotisch: het neemt voortdurend nieuwe mediatechnologieën in zich op. In deze gedachte is het conceptuele artefact overheersend. Het is de content die film definieert. Materialiteit blijft wel meespelen, maar wordt hierbij voornamelijk gezien als de drager van film. Hieruit kan worden afgeleid dat digitalisering van een film slechts betekent dat de film op een nieuwe drager wordt getransporteerd. Content bestaat echter niet op zichzelf. Als een artefact op een andere drager wordt overgezet zullen veel aspecten van de content gelijk blijven. Tegelijkertijd worden de karakteristieken van de nieuwe drager onderdeel van het nieuwe artefact.²⁶ Hieruit volgt ook het verschil in dispositief wanneer dezelfde film in een bioscoop wordt getoond, of via een videorecorder.

Zoals uit het voorgaande mag blijken, is de film als artefact niet eenduidig te definiëren. Daarvoor is het verschil tussen een materiële en conceptuele benadering te groot. Waar film wordt benaderd als materieel artefact, is originaliteit en authenticiteit van de filmkopie van groot belang. Digitalisering heeft daarbij een negatieve invloed op de perceptie van authenticiteit. Echter wordt film in de ogen van het brede publiek steeds meer gezien als verhalend concept, waarbij men geïnteresseerd is in de content en de materialiteit van de film feitelijk geen rol meer speelt. Digitaliseren is dan alleen nog van invloed op de wijze waarop de film wordt ervaren.

Zoals in het vervolg van dit onderzoek duidelijk zal worden, krijgen filmarchieven meer te maken met een verandering in clientèle. Behalve door onderzoekers worden de archieven steeds vaker door het brede publiek bezocht. De audiovisuele archieven zullen een keuze moeten maken in de wijze waarop zij film beschikbaar stellen, en of zij daarbij film als materieel of conceptueel artefact beschouwen. De Weense filmarchivaris Michael Loebenstein meent dat filmarchieven op een kruispunt zijn aanbeland:

“Either [film archives] can use the opportunity of the availability of materials in digital form to completely perceive film as content, as something that is available as information, whether it be on DigiBeta, VHS, DVD, streaming video, or whatever, or they can turn towards a more object-oriented, or material/artifact-orientated approach. Because now the chance offers itself that

²⁶ Cherchi Usai et al., 28-29.

film as an artifact becomes a valuable object again, valuable in the sense of knowledge associated with film as cultural practice and film as material artifact.”²⁷

In het komende hoofdstuk zal verder worden ingegaan op de keuze die de filmarchieven moeten maken in de wijze waarop zij zich naar het publiek presenteren. Leggen ze de nadruk op verzamelen en behouden van films, of wordt tentoonstellen en ontsluiten dominantier? Is de erfgoedinstelling een archief of een museum?

²⁷ Ibidem, 64.

Archief of museum: het Lindgren/Langlois debat

Archieven zijn allen ooit ontstaan met als doel teksten en de kennis die daar uit voortkomt te verzamelen en als geheel veilig te stellen voor de toekomst. Het is een plek waar iets wordt bewaard, op papier, als boek, op film of op tape, om maar een paar vormen te noemen. Maar niet alleen archieven collectioneren. Ook bibliotheken en musea selecteren, beheren en presenteren collecties, net zoals archieven dat doen. Alle drie deze instellingen fungeren als *memory institute* voor een cultuur, als bewaker van het nationaal (of lokaal) geheugen. Maar er zitten natuurlijk ook grote verschillen tussen deze drie vormen van memory institute. Deze verschillen komen niet voort uit het fysieke materiaal dat wordt verzameld, maar worden bepaald door het doel van verzamelen en de wijze waarop de collectie wordt ontsloten. Een bibliotheek verwerft materiaal met de bedoeling het zo breed mogelijk beschikbaar te maken. Een museum verzamelt objecten in plaats van documenten en publicaties. Presentatie van de collectie staat daarbij voorop. Een archief tenslotte, verzamelt materiaal voornamelijk met de bedoeling het voor de toekomst te behouden. Hier zijn behoud en conservering de centrale begrippen.²⁸

De grenzen tussen de verschillende instellingen zijn natuurlijk niet zo scherp als ze hierboven gesteld worden. Archieven verschaffen ook toegang tot materiaal, en een museum stelt niet al zijn artefacten tentoon. Digitalisering van de collecties van de drie verschillende memory institutes heeft echter de onderlinge grenzen verder doen vervagen. Alexander Horwath ziet de digitalisering als een proces dat alle soorten artefacten op één niveau gelijkstelt. Of het nu schilderijen, boeken of films betreft, door digitalisering worden het allemaal overeenkomstige producten, vastgelegd op vergelijkbare dragers. In de ogen van de gebruiker leidt dit tot het idee dat alles te allen tijde digitaal beschikbaar gesteld kan worden.²⁹ Dit zorgt ervoor dat er op een andere manier tegen het archief wordt aangekeken. Michael Loebenstein is het hier mee eens. Volgens hem mist de archiefwereld door toedoen van de digitale transitie een definitie:

“It’s still called ‘the archival community’, but do we perceive ourselves as archives, as museums, or as libraries? How much has this blurring of borders

²⁸ Annemieke de Jong, “Het Boek van Zand. Naar een Ontologie van het Digitale Archief” Onderzoek, Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid (2006).

²⁹ Cherchi Usai et al., 31.

between the distinct functions – preservation, presentation, and making accessible – been with the community from its beginnings? Or is it only an effect Digital has on our self-image?”³⁰

Loebenstein geeft hiermee een aanzet voor archieven – en in het bijzonder audiovisuele archieven – om de eigen rol in het digitale medialandschap te definiëren. Waar grenzen vervagen, zal moeten worden besloten hoe het nieuwe archief vorm krijgt. Deze evaluatie van de eigen identiteit kan worden toegespitst op de keuze tussen archief- of museummodel. Het derde type, de bibliotheek, is voor een audiovisuele archiefinstelling problematisch, omdat een dergelijk concept uitgaat van het uitlenen van materiaal. Vanwege technische en vooral auteursrechtelijke redenen is het voor een archief niet mogelijk de collectie op een dergelijke manier toegankelijk te maken. Simpel gezegd komt het verschil in model op het volgende neer: wanneer een erfgoedinstelling zoveel mogelijk verzamelt, is het een archief; als de instelling verzamelt volgens strikte criteria, is het een museum. Een museum stelt zich feitelijk in dienst van de presentatie van kunst, waar een archief juist een plaats is waar historische documenten worden verzameld. Of een erfgoedinstelling zich ‘filmarchief’ of ‘filmmuseum’ noemt, geeft aan in welke traditie de instelling zichzelf ziet.³¹ Feitelijk weerspiegelt de keuze die door Loebenstein wordt verwoord een oud debat uit de archiefwereld. Het Lindgren/Langlois debat reflecteert de voor audiovisuele archieven tegengestelde prioriteiten van conservering en ontsluiting. Het is een discussie die door de ingetreden digitalisering na enkele decennia weer actueel is geworden. De hier volgende weergave van dit debat is gestoeld op de meer uitvoerige uiteenzetting van Leo Enticknap.³²

Ernest Lindgren (1910-1973) en Henri Langlois (1914-1977) stonden in hun land allebei aan de wieg van de vroegste nationale audiovisuele erfgoedinstellingen. Lindgren was vanaf 1935 de eerste curator van het National Film and Television Archive in Groot Brittannië, en Langlois richtte in 1936 de Cinémathèque Française op. Beiden zijn ook medeoprichter van het FIAF, de Internationale Federatie van Filmarchieven. Maar hoewel Lindgren en Langlois beiden succesvol waren in het oprichten van de eerste filmarchieven, was hun benadering en begrip van film als artefact volkomen tegengesteld.

³⁰ Ibidem, 52.

³¹ Ibidem, 15.

³² Leo Enticknap, “Have Digital Technologies Reopened the Lindgren/Langlois Debate?” *Spectator* (2007): 10-20.

Ernest Lindgren zag dat films door de producerende bedrijven als wegwerpartikelen werden behandeld. Na vertoning in bioscopen was een film voor de maker niet langer commercieel interessant. Niet alleen werd er geen actie ondernomen om de films veilig te bewaren, in veel gevallen werden filmkopieën teruggehaald en vernietigd om op die manier te voorkomen dat ze zonder toestemming geëxploiteerd zouden worden. Om films in zijn archief te mogen opnemen moest Lindgren veel onderhandelen, waarbij de eigenaren van de films meestal sterke restricties oplegden aan de wijze waarop hun films vertoond mochten worden. Om zijn instituut neer te zetten als betrouwbaar en legitiem publiek archief ontwikkelde Lindgren een streng beleid en stelde een archiveringspraktijk in waarbij conservering centraal stond, wat veelal ten koste ging van toegang en ontsluiting. Met deze werkwijze verwierf Lindgren vertrouwen bij de studio's en distributeurs en kon hij hun films in het archief opnemen, zonder dat zij zich zorgen hoefden te maken over een commerciële exploitatie van hun intellectueel eigendom. Tegelijkertijd wilde Lindgren met zijn strikte praktijk films van verval redden. De filmkopieën in zijn beheer werden zeer nadrukkelijk als materieel artefact behandeld en beschermd tegen chemisch vergaan. Ook vertoning van de oorspronkelijke kopie was uit den boze, zo schrijft Lindgren:

“No preservation film is projected in any circumstances, even within the Archive's own premises. The film is there as a master copy, and as such it is inviolable. In thirty years no-one has substantiated any complaint of the misuse of a film, and we have never yet lost a single one.”³³

Lindgren vond het te riskant om een film aan vertoning bloot te stellen. Hij wilde koste wat kost voorkomen dat het materiaal onherstelbaar beschadigd zou raken. Een film kon alleen beschikbaar worden gemaakt als kopie van het origineel. Op die manier werd tijd gewonnen tot het origineel volledig geconserveerd en gerestaureerd kon worden.

Hoewel Lindgrens handelswijze met oog op het behoud van erfgoed zeker succesvol was, werd hem op den duur toch verweten één van de belangrijkste bestaansredenen van een filmarchief te negeren: het promoten van een breed begrip van het bewegend beeld als cultuur en erfgoed via toegang tot het archief. Dit was precies het uitgangspunt van Henri Langlois. Langlois was van mening dat toegang tot het archiefmateriaal zo proactief en breed mogelijk moet worden aangepakt. Volgens

³³ Geciteerd in Enticknap, 12.

hem was het creëren van interesse in het audiovisuele erfgoed tevens noodzakelijk om geld en bereidheid tot conservering te verwerven. Langlois stelde zijn archief zo veel mogelijk open en vertoonde zoveel mogelijk films uit zijn collectie. Niet voor niets noemt Langlois zijn instelling een ‘cinémathèque’, een term die meer lijkt op bibliotheek dan op archief. Het bewaren van films was voor Langlois een middel om ze te kunnen vertonen, en waar Lindgren films voor zijn archief selecteerde volgens strikte criteria en contracten, verwierf Langlois zijn collectie volgens meer onorthodoxe methoden. Volgens Leo Enticknap volgde Langlois een “acquire first, ask questions later” benadering. Veel van de films in de collectie waren van dubieuze afkomst. Verschillende filmkopieën waren mogelijk gestolen of tijdens de Tweede Wereldoorlog door de oorspronkelijke eigenaar verloren. Ook zou het archief mogelijk films hebben aangekocht. Langlois was zo nadrukkelijk bezig met het vertonen van films, dat voor conserveren feitelijk geen aandacht was. Ook nam hij het niet te nauw met opslag van het delicate filmmateriaal, wat in 1959 resulteerde in een grote nitraatbrand waarbij een groot deel van de Franse filmcollectie verloren ging. Het was duidelijk dat Langlois en zijn Cinémathèque Française de internationale conserveringsstandaarden niet goed handhaafden, wat er uiteindelijk zelfs toe leidde dat het archief zijn lidmaatschap van het FIAF moest opzeggen.³⁴ Hoewel Langlois verantwoordelijk was voor het verlies van zeer vele films, wordt hij toch vaak in positiever licht gesteld dan zijn Britse collega. Langlois als gepassioneerde cineast had immers meer oog voor het mogelijke publiek en gebruiker van zijn archief, waar Lindgren als stoffige ambtenaar de deuren gesloten hield.

De kern van het Lindgren/Langlois debat ligt feitelijk in de vraag of je een originele film moet vertonen, of dat je hem zo goed mogelijk moet wegstoppen tot je de middelen hebt om hem op betrouwbare manier voor de toekomst te bewaren. Het gaat er dus in principe om of een archief in dienst staat van de huidige generatie, of voor toekomstige generaties. Maar is met de komst van digitale mogelijkheden misschien het moment gekomen waarbij de scherpe tegenstelling tussen de uitersten van Langlois en Lindgren wordt opgeheven? Door het maken van digitale kopieën kunnen films op vele manieren worden vertoond, waarmee de betrokkenheid van publiek bij het archief wordt vergroot. Conservering van de film is hierbij echter niet meer in gevaar, daar de oorspronkelijke materiële kopie volgens Lindgreniaans voorbeeld op verantwoorde wijze

³⁴ Ibidem, 13-14.

kan worden geconserveerd. De overgang naar een digitale omgeving betekent feitelijk dat access niet langer ten koste gaat van conservering, en vice versa. Tegen zeer geringe kosten kunnen eindeloos kopieën worden gemaakt, waarmee toegang gegarandeerd wordt, zonder dat dit ten koste hoeft te gaan van het materiële artefact.

Lange tijd hebben filmarchieven conservering boven vertoning gesteld, waarmee Lindgrens benadering dus feitelijk dominant was. De digitalisering heeft hier verandering in gebracht. Een filmarchief kan zich een meer museale houding aanmeten, waarbij het publiek op een proactieve manier wordt benaderd, zowel via digitale toegang van het archief als via gecontextualiseerde presentaties. Doordat conservering niet langer een belemmering voor ontsluiting is, kan door een brede toegang worden voorkomen dat het publiek zich van het archief vervreemdt. Deze openstelling leidt tot de verschuiving van het archivale paradigma. Op het nieuwe toegangsparadigma zal in het volgende hoofdstuk nader worden ingegaan.

Het toegangsparadigma

Het archief vormt een poort tot het verleden. In een archief ligt kennis van wat geweest is opgeslagen. Samen met zijn individuele artefacten draagt het archief een historische content, maar een archief is vooral een sociale constructie, zo schrijven Schwartz en Cook: “their origins lie in the information needs and social values of the rulers, governments, business, associations, and individuals who establish and maintain them.”³⁵ Een archief weerspiegelt zodoende ook de beweegredenen van de maker en beheerder ervan. Archieven zijn niet simpelweg “some pristine storehouse of historical documentation that has piled up, but a reflection of and often justification for the society that creates them.”³⁶

Geschiedenis en geheugen zijn geworteld in archieven. Archieven bevatten het bewijs van wat heeft plaatsgevonden en ze voorkomen dat gebeurtenissen worden vergeten. In archieven worden echter geen herinneringen opgeslagen, ze bieden de mogelijkheid tot het proces van herinneren. Archieven voorkomen geheugenverlies door de constructie van relevante herinneringen te faciliteren.³⁷ Volgens Terry Cook komt de betekenis van een archief of individueel artefact voort uit een proces en ligt deze niet in het product zelf gevangen. Hij formuleert deze postmoderne opvatting als volgt:

“[It] is a shift away from viewing records as static physical objects, and towards understanding them as dynamic virtual concepts; a shift away from looking at records as the passive products of human or administrative activity and towards considering records as active agents themselves in the formation of human and organizational memory.”³⁸

De artefacten in een archief bieden niet slechts één objectieve waarheid. Volgens Eric Ketelaar is het archief een postmoderne instelling waarin niks meer vast ligt. Het is een verzameling van verhalen, een multi-perspectief van soms zelfs tegengestelde waarheden. Het verhaal dat een archieftekst vertelt, verschilt per keer dat het wordt

³⁵ Schwartz en Cook, 3.

³⁶ Ibidem, 12.

³⁷ Menne-Haritz, “Access”, 59.

³⁸ Terry Cook, “Archival Science and Postmodernism: new formulations for old concepts” *Archival Science* 1 (2001): 4.

geraadpleegd.³⁹ Ketelaar ziet het archief als een depot van betekenissen, waarbij “the multilayered, multifaceted meanings hidden in archivalization and archiving, [can] be deconstructed and reconstructed, then interpreted and used by scholars, over and over again. We read today other things in the archive, than the next generation will read, and so on *ad infinitum*.”⁴⁰

Een archief krijgt betekenis wanneer het gebruikt wordt. Schwartz en Cook beargumenteren dat het gebruik en beheer van archieven altijd heeft gedraaid om macht. Archieven reflecteren machtsrelaties en zijn een product van de informatiebehoefte van de maatschappij.⁴¹ Archieven zijn altijd gebruikt om het gezag van machthebbers te verantwoorden. Vrije toegang tot archieven is niet vanzelfsprekend. Historisch gezien stonden archieven in de eerste plaats in dienst van de politieke of geestelijke leiders van een maatschappij. Zelfs academici hadden vaak slechts beperkte toegang tot de informatie. Maar, zo schrijven Schwartz en Cook, de macht van archieven is niet stabiel:

“[The power of archives] changes in response to many factors, both inside and outside the world of archives, including changes in the nature of the record and its capacity for storing and communicating information, and changes in the nature of record keeping as a practice enabled by technology (...) and demanded by society.”⁴²

Wie toegang heeft tot archieven wordt bepaald door de machtsverhoudingen binnen de maatschappij. In de huidige (westerse) democratische samenleving ligt meer dan ooit de macht bij het volk. De samenleving heeft zich ontwikkeld tot een informatiemaatschappij, waarin men altijd en overal toegang zoekt tot informatie. Voortdurend worden nieuwe vragen gevonden waar men antwoorden op wil. Archieven kunnen een belangrijke bron vormen voor de informatie waar het publiek naar zoekt. Door toegang te verschaffen tot de collecties, kunnen zij in de behoefte van de hedendaagse gebruiker voorzien. Angelika Menne-Haritz is een groot voorstander van zo’n open archief. Zij is van mening dat wanneer de archieven toegang verschaffen, de gebruiker zelf de gewenste antwoorden zal vinden vanuit de eigen competenties:

³⁹ Eric Ketelaar, “Tacit Narratives: The Meanings of Archives” *Archival Science* 1 (2001): 131-141.

⁴⁰ *Ibidem*, 139.

⁴¹ Schwartz en Cook, 13.

⁴² *Ibidem*.

“The main service that archives offer to the emerging global societies is access to the raw material for memory, and thus they guarantee the capability to construct and shape memory in a way that helps us to understand the present problems and prepare us for the future.”⁴³

Archieven bieden het ruwe materiaal, zoals Menne-Haritz het noemt, om herinneringen te construeren. Ze bevatten geen waarheid in zichzelf, maar bestaan uit potentiële informatie. Een open archief betekent beschikbare antwoorden, maar die moeten door de gebruiker zelf gevonden worden. Hiermee sluit Menne-Haritz feitelijk aan bij Ketelaars idee dat gebruikers telkens weer andere verhalen in het archief zullen lezen.

Menne-Haritz pleit voor een nieuw archivaal paradigma van toegang, waarbij ze de gebruiker in het centrum van het archivale bewustzijn plaatst. Een open archief zorgt ervoor dat de gebruiker de geschiedenis op een verantwoorde wijze kan onderzoeken. Menne-Haritz:

“[Open archives] can support the re-enforcement of a sort of general historical literacy in modern societies that may be accustomed to living in the present, but increasingly feel the need to better understand the events around them without being submerged and paralysed by the unchangeable past.”⁴⁴

Het toegangsparadigma geeft archieven een sterke binding met het heden. ‘Verleden’ en ‘toekomst’ zijn los van ‘heden’ niets meer dan technische concepten. Het verleden kan alleen vanuit het nu worden geduid en op de toekomst kan alleen vanuit het heden worden geanticipeerd. Archieven die slechts het verleden voor de toekomst bewaren, maken zich onzichtbaar in het heden, op het moment dat nieuw geheugen gecreëerd wordt. Conservering van archiefmateriaal betekent ook niet alleen dat een artefact, bijvoorbeeld een film, in de toekomst eventueel voorhanden zal zijn, maar evenzo dat deze film in het nu toegankelijk is voor gebruik.

Zoals in het voorgaande hoofdstuk uit het geschetste Lindgren/Langlois debat bleek, volgden archieven lange tijd voornamelijk een vergelijkbare werkwijze als

⁴³ Menne-Haritz, “Access”, 59.

⁴⁴ Angelika Menne-Haritz, “An Archival System with old Traditions in a Time of Change” *Archival Science* 3 (2003): 327.

Lindgren, waarbij conservering voorop stond. Menne-Haritz verschuift het paradigma van opslag naar toegang. "Open and accessible archives define their place in the society of today and assure the capability to combine past and future to present actions," zo meent ze.⁴⁵ Het toegangsparadigma geeft de archieven nieuw bestaansrecht. Door het openstellen van de archieven blijven deze in de samenleving relevant, doordat ze door het publiek actief gebruikt kunnen worden. Idealiter is het 21^e eeuwse archief van het volk, voor het volk, en ook door het volk, aldus Eric Ketelaar.⁴⁶ De uitdaging voor de archiefinstellingen in deze eeuw is volgens Terry Cook om het publiek – de gebruiker – aan te moedigen de archieven te gaan gebruiken. Dit kan door mensen aan te moedigen naar het archief toe te komen, maar vooral ook door het archief naar de mensen toe te brengen.⁴⁷ De archieven zullen hierbij een actieve houding moeten aannemen om een stoffig imago te voorkomen, aldus Menne-Haritz:

"Public interest in archives needs response from their side. Archives are seen either as secret, dusty and chaotic or as open, transparent and clear. (...) They are needed as providers of access to the past so that everybody can investigate it for his own questions."⁴⁸

Het verschaffen van toegang zou echter niet alleen een taak van de archieven zelf moeten zijn. Archieven zijn onderdeel van het algemeen belang en zijn als zodanig aan te merken als een publieke dienst, zo stelt onder meer Bruno Delmas. Hij vergelijkt archieven met diensten als openbare veiligheid, schoon drinkwater en het wegennet.⁴⁹ Delmas ziet het een taak van de overheid om op toegang tot archieven toe te zien. Archieven moeten op hun beurt voldoen aan alle eisen die de informatiemaatschappij aan ze stelt, waarbij niet alleen academici, maar iedere gebruiker op elk moment en op elke plaats toegang zou moeten kunnen krijgen tot de gewenste informatie. Terry Cook deelt deze mening:

"Archives are not a private playground where professional staff can indulge their interest in history (...); archives are a sacred public trust of preserving society's

⁴⁵ Menne-Haritz, "Access", 77.

⁴⁶ Geciteerd in Cook, "Archival Science and Postmodernism", 18.

⁴⁷ Ibidem, 19.

⁴⁸ Menne-Haritz, "Access", 59.

⁴⁹ Bruno Delmas, "Archival Science Facing the Information Society" *Archival Science* 1 (2001): 30.

memories that must be widely shared. Archivists serve society, not the state, even though they may work for an agency found within the state's bureaucracy."⁵⁰

Hiermee geeft Cook feitelijk een nieuwe, idealistische definiëring van wat het archief volgens hem zou moeten zijn, daar het archief zoals gezegd van oorsprong in dienst stond van de machthebbers.

Om in een brede toegang tot het archief te kunnen voorzien, is digitalisering van groot belang. Gebruikers kunnen op die manier gemakkelijk van huis uit via het internet de collecties gebruiken. Digitale toegang is ook volgens Philippe Quéau, voormalig directeur 'Information and Informatics' van UNESCO, van groot belang. Toegang moet volgens hem hierbij niet alleen worden begrepen als de daadwerkelijke beschikbaarheid van het materiaal, maar ook als de mogelijkheid om de informatie te raadplegen met een minimale "digital literacy". Iedereen moet gemakkelijk en op laagdrempelige manier bij de informatie kunnen komen. Maar de "main challenges of entering cyberspace" zijn niet technologisch, maar bovenal politiek en maatschappelijk van aard:

"The key issues are access to information, which is part of the common good, and the price that must be paid for this access. Archivists have to concentrate on new methodologies and practices to ensure this access and to make the contents of their repositories widely available. Archives will not remain at the margins of the Information Society as mere repositories of historical records. They should become central information and content providers to enable citizens to defend their rights and to increasingly contribute to education and a living culture. Archivists must, therefore, be empowered to become the protectors of this collective wealth for the sake of the common good."⁵¹

Quéau noemt hier de prijs van toegang als *key issue*. Het digitaal beschikbaar maken – en houden – van archiefmateriaal kost veel geld. Conservering en migratie van het materiaal naar nieuwe digitale dragers is een constant proces, wat een voortdurende investering vraagt. Als we specifiek kijken naar audiovisuele archieven, zien we dat

⁵⁰ Cook, "Archival Science and Postmodernism" 19.

⁵¹ Philippe Quéau, "In Search for the Common Good. The Information Society and Archives" [1998] – 6-7-2011 http://www.unesco.org/webworld/points_of_views/queau_2.html

conservering van films, zowel analoog als digitaal, een kostbare zaak is. In het klimaat van beperkte budgetten is juist het verschaffen van toegang tot het archief de legitimering van het uitgeven van de hoge bedragen. De kostbare conservering wordt verantwoord vanuit de bijdrage die het levert aan de hedendaagse gebruikerswensen. “Without access would preservation not be possible,” zo schrijft Menne-Hartz. “Preservation is an expensive activity and it can be made accountable only if it allows the public to get the information wanted.”⁵²

Archieven zullen zich moeten gaan openstellen om aan de eisen van het gebruik in deze tijd te kunnen voldoen. Dit toegangsparadigma zal een welkome openbloeiing van de archieven tot gevolg hebben. Het aanbieden van films in speciale DVD-uitgaven, bioscoopvertoningen, festivals en presentaties kunnen het gearchiveerde collectief geheugen naar het publiek brengen, maar evenzo – zo niet meer – zijn goed toegankelijke websites van belang waar gebruikers met één druk op de knop filmfragmenten kunnen raadplegen. In het volgende hoofdstuk zal worden ingegaan op de nieuwe wijze waarop archieven door digitalisering toegankelijk zijn geworden.

⁵² Menne-Hartz, “Access”, 70.

Het online archief

Zoals hierboven al werd beargumenteerd vervaagt de scheidslijn tussen archieven en musea als instituut. Online, in het digitale domein, wordt dit onderscheid nog verder irrelevant. In onze informatiemaatschappij zijn gebruikers op zoek naar informatie, zonder dat het er daarbij daadwerkelijk toe doet van wat voor type instelling deze afkomstig is, zolang de informatie maar snel en gemakkelijk toegankelijk is. Metaforisch beschrijft Paul Conway de huidige digitale maatschappij als de *Age of Google*, waarbij Google staat voor snelle en anonieme toegang tot informatie.⁵³ Tegelijkertijd wijst deze Google-metafoor ook op de aard van de digitale informatie als content die zowel vaststaand als gedecontextualiseerd is: de gevonden informatie kan vrijelijk op veel verschillende manieren worden hergebruikt, ook in andere zin dan de oorspronkelijk bedoelde. Citeren van en linken naar informatie op andere websites is een geïntegreerd en onmisbaar onderdeel van het digitale medialandschap, en dit geldt in steeds grotere mate ook voor audiovisueel materiaal.

Sinds de komst van het internet zijn foto en video naast tekst steeds belangrijker geworden. De toegenomen significantie van online video heeft kunnen ontstaan doordat steeds meer mensen toegang hebben tot een breedband internetverbinding, waarmee *videostreaming* – zelfs in *high definition* – feitelijk geen grenzen meer kent. In combinatie met de door de videodienst YouTube geïntroduceerde *embedding* functie heeft zich een rijke videociteercultuur gevormd. Embedding, of inbedden, geeft een gebruiker de mogelijkheid een video van YouTube of vergelijkbare websites gemakkelijk op een eigen webpagina of blog te plaatsen. Het inbedden van video's geeft de maker van de webpagina niet het daadwerkelijke eigendomsrecht op de video, maar het heeft wel tot een grote informatievrijheid geleid.⁵⁴

Door videodiensten als YouTube is een enorme hoeveelheid audiovisueel materiaal op internet beschikbaar gekomen voor mensen om te bekijken en te (her)gebruiken. Dit heeft er ook voor gezorgd dat men er aan gewend is geraakt dat (fragmenten van) films en televisie-uitzendingen op het internet terug te vinden zijn. Van de filmarchieven wordt daarmee feitelijk verwacht dat zij hun volledige collecties op

⁵³ Paul Conway, "Preservation in the Age of Google: Digitization, Digital Preservation, and Dilemma's" *Library Quarterly* 80.1 (2010): 63.

⁵⁴ Rick Prelinger, "The Appearance of Archives" in *The YouTube Reader*, red. Pelle Snickars en Patrick Vonderau (Stockholm: National Library of Sweden, 2009): 272.

internet hebben staan. Dit is echter niet zo vanzelfsprekend als het op het eerste gezicht lijkt.

Online auteursrecht

Zodra een archief digitale filmfragmenten online plaatst, is dit materiaal praktisch gezien door iedereen te gebruiken. Dit druist in tegen de auteurswetgeving, welke er juist in voorziet dat niemand anders dan de maker en/of rechthebbende zeggenschap heeft in verspreiding en gebruik van zijn of haar intellectueel eigendom. Slechts met toestemming van de rechthebbende, of wanneer de auteursrechten zijn verlopen en het werk tot het publieke domein is gaan behoren, kan een film vrijelijk door derden worden vertoond.⁵⁵

Voor educatieve en academische doeleinden kunnen archieven uiteraard geraadpleegd worden. In het verleden kon deze toegang auteursrechtelijk relatief gemakkelijk worden gereguleerd via toegang tot de fysieke locatie van de betreffende archiefinstelling. Binnen de muren van het instituut was het de bezoeker feitelijk vrij de aanwezige collecties te raadplegen. Online is een dergelijk toegangssysteem niet meer mogelijk. Toegang wordt nu niet meer voor volledige collecties geregeld, maar gaat per individueel artefact. Daar het voor een archief een zeer tijdsintensief en onpraktisch proces is om alle rechthebbenden individueel te benaderen, wordt er nu vaak voor gekozen om alleen die video's online te zetten, waarvan de rechten verlopen zijn of waarvan het archief zelf de eigendomsrechten bezit.⁵⁶ Hoewel de auteurswetgeving dus juist bedoeld is om filmmakers te beschermen, blijkt het evenzeer een beperking te zijn voor het digitaal beschikbaar maken van digitaal erfgoed. Door de strikte regels lijken archieven in de ogen van de gebruikers niet een bron te zijn, maar juist een obstakel bij het verkrijgen van toegang tot informatie.⁵⁷

Maar ook los van de auteurswetgeving zijn archieven terughoudend in het online plaatsen van de volledige collecties. Want los van of dit nu wel of niet is toegestaan, het is voor de gebruiker zeer makkelijk om video's van het internet te downloaden of op een andere website te plaatsen. Hoewel er wel wetten en regels voor bestaan, is het internet in de praktijk nog altijd een vrijstaat waar slechts technologische

⁵⁵ Feitelijk is ook het maken van ongeautoriseerde kopieën van (kunst)werken onder de auteurswet verboden. Echter is digitalisering ter conservering sinds 2004 onder strikte voorwaarden toegestaan.

⁵⁶ Jean Dryden, "Copyright Issues in the Selection of Archival Material for Internet Access" *Archival Science* 8 (2008): 123-147.

⁵⁷ Cherchi Usai et al., 56.

bepkeringen voor daadwerkelijke grenzen zorgen. Zodra een film online gezet wordt, is hij automatisch door eenieder met enige kennis van zaken te gebruiken. Hiermee wordt het archief niet meer de enige bron voor deze informatie en verliest haar collectie in feite aan exclusiviteit en uniciteit.⁵⁸

Ximon

Hoewel er dus genoeg redenen zijn waarom audiovisuele collecties nog niet volledig op internet terug te vinden zijn, zijn de meeste archieven wel degelijk bezig met het online beschikbaar stellen van een deel van het filmmateriaal dat in hun beheer is. Dit doen ze ofwel onder licentie van de rechthebbende, ofwel het betreft rechtenvrij materiaal. Op die manier voorzien de archieven in de informatiebehoefte van de gebruiker – zij het in beperkte mate – en maken ze archieven werkelijk *van* en *voor* het volk, zoals Eric Ketelaar het hierboven al verwoordde.

Een goed voorbeeld van een project waarbij audiovisueel archiefmateriaal online beschikbaar wordt gesteld is de webdienst Ximon, een gezamenlijk initiatief van onder meer het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, en het Eye Film Instituut Nederland.⁵⁹ Ximon streeft ernaar om het volledige Nederlandse filmaanbod – tegen een kleine vergoeding – online toegankelijk te maken. Eind 2011 bevat de database van Ximon ca. 1300 films en documentaires. In 2012 zullen daar onder meer veertig tot zestig televisieseries van de publieke omroepen aan worden toegevoegd.⁶⁰

Ximon komt voort uit het grootschalige, nationale digitaliseringsproject Beelden voor de Toekomst, waarbij onder andere het Eye Instituut en Beeld en Geluid een groot deel van hun audiovisuele archieven met steun van de overheid kunnen digitaliseren en conserveren. Beelden voor de Toekomst heeft het technisch en praktisch mogelijk gemaakt om films via Ximon online aan te bieden. Om dit juridisch ook daadwerkelijk te kunnen doen, zijn overeenkomsten gesloten met overkoepelende instanties als de Vereniging van Speelfilmproducenten en de publieke omroepen.⁶¹ De inkomsten van Ximon worden uitgekeerd aan rechthebbenden en gebruikt voor het draaiende houden

⁵⁸ Francis, "The Way Ahead", 10.

⁵⁹ <http://www.ximon.nl>

⁶⁰ "Ximon zet televisieseries publieke omroepen online" ANP (23-12-2012).

⁶¹ Naast de producenten zijn de publieke omroepen in de meeste gevallen (mede)rechthebbende van de televisieseries. De overkoepelende Nederlandse Publieke Omroep (NPO) was lang terughoudend in samenwerking met Ximon en stond aanbieden van series niet toe. Het reikt te ver om in dit onderzoek dieper in te gaan op deze problematiek, die deels voortkomt uit de complexe structuur van het Nederlands omroepbestel. Zie voor meer hierover <http://info.ximon.nl/nl/over-ximon#pers>.

van de videodienst zelf. Wat vervolgens overblijft, wordt gebruikt om de films in de collectie van meertalige ondertiteling te voorzien. Op deze manier worden de archieven van Eye en Beeld en Geluid niet alleen ontsloten en toegankelijk gemaakt voor het publiek, het toevoegen van ondertiteling betekent bovendien een verrijking van het betreffende archiefmateriaal.

Archief vs. YouTube

Ondanks initiatieven als Ximon, is in de ogen van zeer veel internetgebruikers YouTube het ideale digitale archief. Met de vele duizenden video's die per dag aan de videodienst worden toegevoegd, is het een bijna oneindige collectie aan audiovisueel materiaal, die bovendien gratis te raadplegen is. Het aanbod is uiterst divers en bevat zowel video's die door gebruikers zelf zijn gemaakt als (fragmenten van) films, televisie-uitzendingen en muziekclips die de gebruikers leuk, mooi of interessant vinden. Hoewel een zeer groot deel van de geuploade video's inbreuk maakt op het auteursrecht, is het bijna een onmogelijke taak om het verspreiden hiervan tegen te gaan. In de praktijk doen veel rechthebbenden ook een oogje dicht, daar is gebleken dat het op YouTube beschikbaar zijn van hun materiaal in feite voor gratis publiciteit zorgt.⁶² Rick Prelinger verklaart het succes van YouTube als volgt:

“But what made YouTube so attractive to the public, and what did it do that archives had not seriously tried to achieve? First, it was a complete collection – or at least appeared to be. (...) Enabled by a corporate disregard for the niceties of copyright, YouTube quickly came to be a site that offered the illusion of comprehensiveness and even turned up unsuspected surprises. A high percentage of videos offered by YouTube were not available for sale, loan or simple viewing through any other channel or service.”⁶³

Op YouTube is veel audiovisueel materiaal te vinden dat voorheen alleen in de archieven te raadplegen was. Dit materiaal is bovendien op een zeer laagdrempelige manier toegankelijk. Terwijl de archiefwereld zich vooral bezighield met het debat tussen toegang en behoud, heeft deze door niet tijdig online te gaan kansen laten liggen. Prelinger meent dat in vergelijking tot YouTube, traditionele filmarchieven

⁶² Prelinger, 271.

⁶³ Ibidem, 270.

praktisch gezien hun nut hebben verloren, daar gebruikers hebben ondervonden dat zij gemakkelijker en sneller toegang hebben tot veel audiovisueel erfgoed op YouTube. Hij stelt dat audiovisuele archieven teveel vasthouden aan oude, achterhaalde paradigma's als het op ontsluiting aankomt. Daarmee verliest het terrein aan de buitenstaander YouTube:

“Worries about copyright holders, about “losing control” of collections, and about the qualification of members of the public to see and use archival materials kept most archives from offering materials online. If they took steps to make collections accessible, they were usually baby steps. (...) Much of archives’ labored steps toward providing public access counted for naught when placed next to YouTube’s simple, low-functionality service. Without even knowing that a competition was on, archives had lost the contest to determine the attributes of the future online moving-image archives.”⁶⁴

Het hierboven gestelde werpt de vraag op of YouTube wel direct met de archieven vergeleken kan worden. Als het op toegang en gebruik aankomt, lijkt YouTube zich inderdaad als een zeer open archief te gedragen, maar is dat wel terecht? Robert Gehl ziet de videodienst zeker als modern, online archief, waarbij de gebruikers een centrale rol innemen:

“Simply put, archival work implies two jobs: storage and display. In the case of YouTube, the former is largely done at no charge by the users of YouTube. They are, essentially, the curators of storage and classification. The latter, however, can be done for significant profit by bloggers, entrepreneurs and large media companies.”⁶⁵

Waar YouTube als website directe toegang tot het materiaal biedt, ziet Gehl bloggers als curatoren van het YouTube-archief, die via inbedden van video's het materiaal in hun eigen, nieuwe contexten aan anderen presenteren. Verzamelen van het beoogde archiefmateriaal wordt eveneens door gebruikers zelf gedaan. Ook

⁶⁴ Ibidem, 268-269.

⁶⁵ Robert Gehl, “YouTube as Archive: Who Will Curate This Digital Wunderkammer?” *International Journal of Cultural Studies* (2009): 46.

mediawetenschapper Henry Jenkins kenschetst YouTube als archief wanneer hij schrijft dat “YouTube functions as a media archive where amateur curators scan the media environment, searching for meaningful content, and bringing them to a larger public (through legal and illegal means).”⁶⁶ Hoewel Jenkins en Gehl beiden wel aandacht hebben voor de verzamel- en ontsluitingstaak van een archiefinstelling, gaan zij echter voorbij aan de derde taak: die van conservering. Niets wijst erop dat YouTube pogingen onderneemt om enig audiovisueel materiaal op haar servers voor de toekomst te conserveren. Wat YouTube eveneens ontbeert zijn selectiecriteria en de ethische normen die door een archivaris gehanteerd worden.⁶⁷

Om YouTube zodanig als archief aan te merken, lijkt dus te kort door de bocht te zijn. Desalniettemin legt de discussie over YouTube wel de vinger op de zere plek: voor de gebruiker fungeert de website als archief. Ze komen bij filmfragmenten die ze anders niet gezien zouden hebben en kunnen deze gemakkelijk hergebruiken. Zoals eerder beargumenteerd ontleent een archief zijn bestaansrecht aan de toegang die zij aan gebruikers verleent. Hoewel de audiovisuele archieven door auteursrechten beperkt zijn in hun ontsluiting, zullen zij zich online meer moeten profileren om hun *raison d’être* te bewaren. Hierbij geldt echter wel dat zij in al hun online activiteiten direct vergeleken zullen worden met – en eventueel afgerekend tegen – de gebruiksvriendelijke interface van het dominante YouTube. Tegelijkertijd kunnen de archieven ook een les trekken uit de wijze waarop YouTube wordt gebruikt, aldus Prelinger:

“But YouTube’s facilitation of these basic networking functions may imply more, perhaps an understanding that archival access is inherently social, that it has passed beyond the classic paradigm of the lone researcher pursuing private studies. In a time when legacy archives are fighting for public mindshare and fiscal survival, they would do well to encourage any possible manifestation of fan culture by influencing their users to identify as a group with shared interests.”⁶⁸

⁶⁶ Geciteerd in Frank Kessler en Mirko Tobias Schäfer, “Navigating YouTube: Constituting a Hybrid Information Management System” red. Pelle Snickars en Patrick Vonderau (Stockholm: National Library of Sweden, 2009): 276.

⁶⁷ Kessler en Schäfer, 277.

⁶⁸ Prelinger, 272.

Zoals Karen Gracy eerder al stelde, geeft de gemiddelde gebruiker weinig om de bron waarvandaan zijn informatie afkomstig is.⁶⁹ Terwijl het feitelijk niet als archief is aan te merken, biedt een dienst als YouTube op het internet veel concurrentie voor de echte audiovisuele archiefinstellingen, daar die minder door auteurswetgeving gehinderd wordt. Online zullen filmarchieven zich moeten zien te onderscheiden van de reeds bestaande videodiensten, om op die manier relevant te blijven als aanbieder van toegang tot audiovisueel erfgoed. Een groot en belangrijk verschil tussen de wijze waarop filmfragmenten op YouTube toegankelijk zijn en de wijze waarop een archief deze kan presenteren, schuilt in de kennis en duiding die een archief kan bieden. Dat het iedereen mogelijk is om op YouTube video's te plaatsen, is aan de ene kant een democratisering van de collectionering, maar gaat tegelijkertijd ten koste van autoriteit van de bron. De archieven bezitten juist bij uitstek de autoriteit over het materiaal dat ze bezitten. Ze zullen zich in de eerste plaats moeten profileren als kennisinstituut, waarbij films en fragmenten niet alleen worden aangeboden, maar ook gekoppeld zijn aan uitgebreide informatieve duiding en context. Alleen door een brede toegang te koppelen aan kennis, behoudt het digitale audiovisuele archief in het huidige online medialandschap relevantie en bestaansrecht.

⁶⁹ Karen F. Gracy, "Moving Image Preservation and Cultural Capital" *Library Trends* 56.1 (2007): 185.

Conclusie

Jarenlang hebben archieven zich naar Lindgreniaans voorbeeld voornamelijk beziggehouden met conservering van de films die ze in beheer hebben. In hun opzet de films voor de toekomst veilig te stellen zijn ze dan wellicht geslaagd, maar publiekelijke toegang tot de collecties kwam op de tweede plaats. Conservering en ontsluiting zijn echter twee kanten van dezelfde medaille. Een film in oorspronkelijke staat houden, terwijl deze niet vertoond mag worden, is in feite nutteloos. Tegelijkertijd is vertonen zonder aandacht voor behoud kortzichtig, daar het de vernietiging van de film in de hand werkt.

Eerder in dit onderzoek werd beargumenteerd dat digitalisering van grote invloed is op de materialiteit van de film. Veel theoretici menen dat door het omzetten van een film in een binaire code de aard van het medium wordt aangetast. Paradoxaal genoeg is digitalisering tegelijkertijd wellicht juist ook van groot belang voor het behoud van de film. Digitalisering van het filmarchief zorgt er immers onder meer voor dat een film zo vaak als gewenst afgespeeld kan worden, zonder dat dit ten koste gaat van de kwaliteit van de oorspronkelijke, materiële filmkopie. Digitalisering staat daarmee aan de basis van de recente openbloeiing van de archieven voor een breder publiek.

Een archief krijgt betekenis wanneer het wordt gebruikt. Een open archief betekent informatie waar gebruikers binnen de huidige informatiemaatschappij grote behoefte aan hebben. Het archivale paradigma is verschoven van opslag naar toegang. Een goede toegankelijkheid maakt het audiovisuele archief zichtbaar in het heden, en zorgt daarmee voor de maatschappelijke relevantie van deze instelling. Via het toegangsparadigma behouden archieven hun bestaansrecht. Audiovisuele archieven krijgen een meer museale rol, waarbij de informatie uit de collecties via presentaties, ook online, toegankelijk gemaakt kunnen worden. Voor Cherchi Usai et al. is dit ook precies de rol die moderne filmarchieven zich zouden moeten aanmeten. Een archivaris in het digitale tijdperk zien zij als curator. Archivale presentatie is de kern van een erfgoedinstelling, waarbij ontsluiting en vertoning uitgangspunten zijn. *Film curatorship* definiëren ze daarbij als:

“the art of interpreting the aesthetics, history, and technology of cinema through the selective collection, preservation, and documentation of films and their exhibition in archival presentations.”⁷⁰

Zoals aan het begin van dit onderzoek reeds werd aangehaald, vroeg Karen Gracy zich in haar artikel af wat de rol is van audiovisuele archieven in het veranderde medialandschap waar digitale, online video steeds belangrijker is geworden. Onder invloed van digitalisering worden deze archieven toegankelijker voor een breder publiek, zonder dat daarbij conservering in het gedrang komt. Het audiovisuele archief blijft in de digitale 21e eeuw relevant door toegankelijk te zijn. Niet alleen moeten ze openbaar zijn op de fysieke locatie van de archiefinstelling, ook online zullen zij content moeten aanbieden om op die manier aan de behoefte van de gebruiker binnen de informatiemaatschappij te voldoen. Een open en toegankelijk archief, waar kennis en duiding van de context wordt geboden geeft een audiovisuele archiefinstelling een plaats van belang in een samenleving waar deze niet meer de enige bron voor de betreffende informatie is.

⁷⁰ Cherchi Usai et al., 231.

Literatuur

- Benjamin, Walter. "Het Kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid" 1935. *Het Kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid*. (Nijmegen: SUN, 1985): 7-42.
- Cherchi Usai, Pablo. *The Death of Cinema: History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*. London: British Film Institute, 2001.
- Cherchi Usai, et al., red. *Film Curatorship: Archives, Museums, and the Digital Marketplace*. Wenen: Synema, 2008.
- Conway, Paul. "Preservation in the Age of Google: Digital Preservation, and Dilemmas" *The Library Quarterly* 80.1 (2010): 61-79.
- Cook, Terry. "Archival Science and Postmodernism: New Formulations for Old Concepts" *Archival Science* 1 (2001): 3-24.
- Delmas, Bruno. "Archival Science Facing the Information Society" *Archival Science* 1 (2001): 25-37.
- Dryden, Jean. "Copyright Issues in the Selection of Archival Material for Internet Access" *Archival Science* 8 (2008): 123-147.
- Enticknap, Leo. "Have Digital Technologies Reopened the Lindgren/Langlois Debate?" *Spectator* (2007): 10-20.
- Fossati, Giovanna. *From Grain to Pixel: the Archival Life of Film in Transition*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009.
- Francis, David. "Challenges of Film Archiving in the 21st Century" *Journal of Film Preservation* 65 (2002): 18-23.
- Francis, David. "The Way Ahead" *Journal of Film Preservation* 82 (2010): 9-12.
- Gehl, Robert. "YouTube as Archive. Who Will Curate This Digital Wunderkammer?" *International Journal of Cultural Studies* (2009): 43-60.
- Gracy, Karen F. "Moving Image Preservation and Cultural Capital" *Library Trends* 56.1 (2007): 183-197.
- Gunning, Tom. "Moving Away from the Index: Cinema and the Impression of Reality" *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 1 (2007): 29-52.
- Jong, Annemieke de. "Het Boek van Zand. Naar een Ontologie van het Digitale Archief" (2006).

- Kessler, Frank. "What You Get is What You See. Digital Images and the Claim on the Real" in *Digital Material: Tracing New Media in Everyday Life and Technology*, red. Marianne van den Boomen, et al. (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009): 187-197.
- Kessler, Frank, en Mirko Tobias Schäfer. "Navigating YouTube: Constituting a Hybrid Information Management System" in *The YouTube Reader*, red. Pelle Snickars en Patrick Vonderau (Stockholm: National Library of Sweden, 2009): 275-291.
- Ketelaar, Eric. "Tacit Narratives: the Meanings of Archives" *Archival Science* 1 (2001): 131-141.
- Menne-Haritz, Angelika. "Access – The Reformulation of an Archival Paradigm" *Archival Science* 1 (2001): 57-82.
- Menne-Haritz, Angelika. "An Archival System with Old Traditions in a Time of Change" *Archival Science* 3 (2003): 321-327.
- Meyer, Mark-Paul. "Traditional Film Projection in a Digital Age" *Journal of Film Preservation* 70 (2005): 15-18.
- Noordegraaf, Julia. "Remembering the Past in the Dynarchive: the State of Knowledge in Digital Archives" Paper voor de conferentie Media in Transition 7, *Unstable Platform: the Promise and Peril of Transition* (Boston, 2011).
- Prelinger, Rick. "The Appearance of Archives" in *The YouTube Reader*, red. Pelle Snickars en Patrick Vonderau (Stockholm: National Library of Sweden, 2009): 268-274.
- Quéau, Philippe. "In Search for the Common Good. The Information Society and Archives" [1998] – 6-7-2011
http://www.unesco.org/webworld/points_of_views/queau_2.html
- Schwartz, Joan M., en Terry Cook. "Archives, Records and Power: the Making of Modern Memory" *Archival Science* 2 (2002): 1-19.