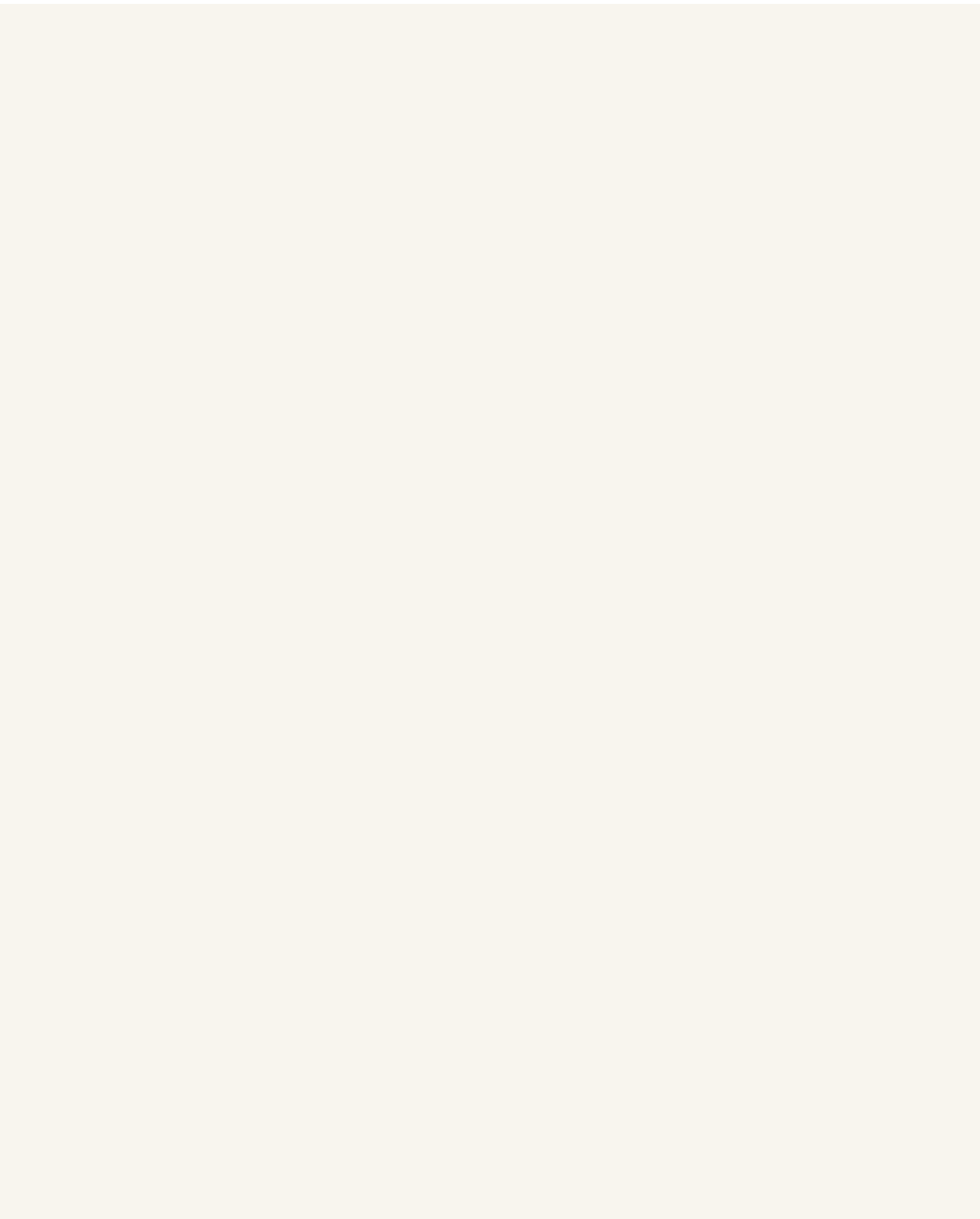


6

GABY WIJERS

Gaby Wijers is coördinator collectie, conservering en gerelateerd onderzoek bij het Nederlands Instituut voor Mediakunst (NIMk) in Amsterdam. Wijers heeft een achtergrond in de bibliotheekwetenschap en informatica en participeerde in verschillende (inter)nationale projecten over de documentatie, toegankelijkheid en conservering van mediakunst. Wijers coördineert het project Behoud Mediakunst Collectie Nederland 2010-2012. Zij is ook gastdocent aan de Universiteit van Amsterdam en voorzitter van de stuurgroep van de Stichting Behoud Moderne Kunst (SBMK). Gaby Wijers vertegenwoordigt de mediakunst-archieven in het AVA_Net bestuur.





WAT IS DE INTEGRITEIT
VAN EEN KUNSTWERK IN
RELATIE TOT DE AUTHEN-
TIEKE VERSCHIJNINGS-
VORM EN DE INTENTIE
VAN DE KUNSTENAAR?

DE CONSERVERINGS- PRAKTIJK VAN MEDIAKUNST IN NEDERLAND¹

Gaby Wijers

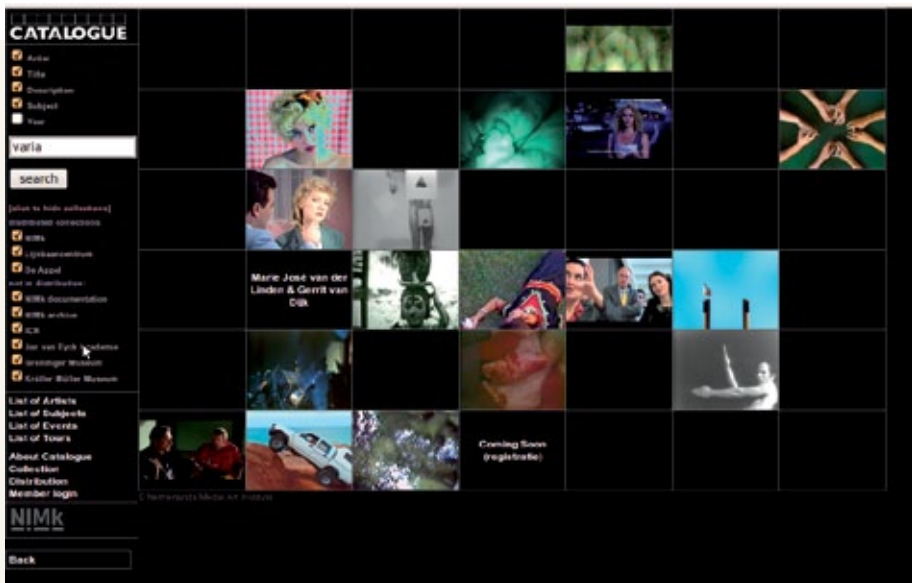
Archivering van mediakunstwerken vraagt om een (pro-)actief conserveeringsbeleid. Zowel analoge als digitale formaten en dragers zijn onderhevig aan voortdurende technologische ontwikkelingen en veroudering, waardoor de noodzaak tot omzetting naar een nieuwe technologie zich frequenter opdringt. De houdbaarheid van mediakunstwerken wordt bedreigd door de chemische samenstelling en vergankelijkheid van hun dragers, zoals videoband en cd-rom, maar ook door de snelle technologische evolutie. Nieuwe technologie leidt tot een steeds kortere levenscyclus van de afspeelformaten als Super-8 en VHS, en van de afspelen- en weergaveapparatuur: beeldbuischermen, ¾" U-matic afspeltoestellen, computers en afspeelsoftware.

Deze ontwikkelingen hebben belangrijke gevolgen voor de conservering van mediakunst. Aan de hand van twee lopende projecten: project Behoud Mediakunst Collectie Nederland en het project Obsolete Equipment, wordt in dit artikel beschreven hoe het Nederlands Instituut voor Mediakunst in de praktijk omgaat met authenticiteit en met ethische conserveringsvraagstukken, zoals de integriteit van het kunstwerk in relatie tot de authentieke verschijningsvorm en de intentie van de kunstenaar.

MEDIAKUNST

Mediakunst is sinds de jaren zeventig een aparte categorie binnen de beeldende kunst. We kunnen mediakunst op verschillende manieren categoriseren:

1 Dit artikel is een bewerking van een presentatie die op 17 november 2010 werd gegeven tijdens het AVA_Net najaarscongres.



Online catalogus NIMk <http://catalogue.nimk.nl>

- naar de technologische en artistieke inhoud;
- naar de beeldende kunstcontext, in tegenstelling tot film en ICT; en naar haar tijdelijke, niet zozeer objectgebonden, karakter.

We kunnen mediakunst echter ook definiëren als overkoepelende term voor verschillende vormen van elektronische kunst, zoals videokunst (de oudste en bekendste vorm van mediakunst), mediakunst installaties, computer based art, (digitale) performances en net based art. Dit is de definitie die in dit artikel wordt gehanteerd.

KENNISCENTRUM: NEDERLANDS INSTITUUT VOOR MEDIAKUNST²

Het Nederlands Instituut voor Mediakunst (NIMk) in Amsterdam is het kenniscentrum voor mediakunst in Nederland. Het bevordert sinds 1978 de vrije ontwikkeling, toepassing, verspreiding van en reflectie op nieuwe technologieën binnen de beeldende kunst. Het NIMk ondersteunt de mediakunst op drie kerngebieden: presentatie, onderzoek en conservering, en biedt via faciliteiten een uitgebreide dienstverlening voor kunstenaars en kunstinstellingen. Hierbij horen ook educatieve programma's, technisch onderzoek en montagefaciliteiten.

Sinds 1992 heeft het NIMk zich ontwikkeld tot expertisecentrum op het gebied van de conservering en ontsluiting van mediakunst. Het doel is om het culturele erfgoed aan mediakunst duurzaam toegankelijk te houden. Dit

2 <http://www.nimk.nl>

gebeurt op verschillende manieren. Zo stimuleert het NIMk onderzoek naar en ontwikkeling van registratiemethoden en bewaarcondities en voert het diverse conserverings- en restauratiediensten uit. Ook streeft het instituut er naar zoveel mogelijk kennis van bestaande en nieuwe technieken, methoden en achtergrondinformatie bijeen te brengen en over te dragen. Daarbij heeft het NIMk een initiërende, stimulerende en veelal een coördinerende functie in het onderling overleg tussen Nederlandse erfgoed- en onderzoeksinstituten over de conservering en ontsluiting van mediakunst. Ook wil het instituut internationale samenwerking op dit gebied bevorderen.

Sinds het ontstaan van het Nederlands Instituut voor Mediakunst in 1978 is een omvangrijke collectie video- en mediakunst verzameld waaraan voortdurend nieuwe videokunstwerken en mediakunstinstallaties worden toegevoegd. Deze collectie weerspiegelt de roerige geschiedenis van het instituut. Naast de collectie van Montevideo, de voorloper van het Nederlands Instituut voor Mediakunst, huisvest het Instituut de collecties van de instellingen Lijnbaancentrum (Rotterdam, 1970 - 1982), Time Based Arts (Amsterdam, 1983 - 1994), de Appel (Amsterdam, 1975 - 1983) en Instituut Collectie Nederland (ICN, nu Rijksdienst voor Cultureel Erfgoed, Rijswijk, 1975 - 1992). Deze combinatie van kunstenaarsinitiatieven en meer formele instituten geven de collectie een verrassende diversiteit. Qua inhoud ligt de focus van de collectie op werken die reflecteren op (massa) communicatie en media, (performance) registraties, mediumspecifiek werk en narratieve videokunst. NIMk's distributiescollectie omvat inmiddels meer dan 2000 werken, variërend van de allereerste experimenten tot recente producties van bekende (inter)nationale kunstenaars, en werk van opkomend talent. Sinds eind jaren negentig is de catalogus online. Deze bevat metadata, videofragmenten en full length video.³

Daarnaast zijn verschillende collecties ter inzage, zoals die van het Groninger Museum, de Jan van Eyck Academie en het KröllerMüller Museum. Het NIMk beheert een archief met ruim 1000 titels aan videodocumentatie en kunstwerken, afkomstig uit ruim 30 jaar eigen activiteiten en projecten. Verder kunnen bezoekers een referentiecollectie van 6500 titels inzien in de mediatheek van het Instituut.

PROJECT BEHOUD MEDIAKUNST COLLECTIE NEDERLAND

Sinds midden jaren zeventig maken videokunstwerken van nationaal en internationaal gerenommeerde kunstenaars als Nan Hoover, Yael Bartana, Daniel Brun en David Garcia deel uit van de collecties van musea voor heden-

3 <http://catalogue.nimk.nl/>

daagse kunst in Nederland. Hoewel de videokunstwerken veelvuldig getoond worden in exposities, zijn ze buiten de tentoonstellingen amper toegankelijk en slechts gedeeltelijk geconserveerd.

Het Nederlands Instituut voor Mediakunst (NIMk) heeft samen met de Stichting Behoud Moderne Kunst (SBMK) en de Nederlandse videokunstcollecties het voortouw genomen om deze problematiek aan te pakken. Dit Nederlands netwerk van mensen en instituten wordt wereldwijd gezien als toonaangevend vanwege hun strategie en handelwijze voor de conservering en het toegankelijk maken van de videokunst in Nederland.

Migratie naar nieuwe dragers is noodzaak. In het kader van het 'Deltaplan voor Cultuurbehoud' werden begin jaren '90 de belangrijkste werken uit een groot aantal Nederlandse collecties overgezet op Betacam SP bij het Nederlands Instituut voor Mediakunst. In 1998 zijn de conserveringscriteria, handelwijze en techniek voor de conservering van videokunst verder onderzocht in een pilotproject. Op basis daarvan zijn in 2001-2003 de autonome videokunstwerken van een groot aantal moderne kunstmusea in Nederland overgezet naar Digital Betacam. In die tijd was Digital Betacam de state of the art techniek en de optimale keuze voor conservering.⁴

DUURZAME STRATEGIE

Een adequate en duurzame conservering van videokunst brengt per definitie elke zeven tot tien jaar conversie naar een andere drager met zich mee vanwege de technische ontwikkelingen. Contact met de kunstenaar, gedegen documentatie en elke zeven tot tien jaar een transfer naar een andere drager wordt internationaal in diverse projecten gezien als de optimale conserveringspraktijk.

Op basis van ervaring heeft NIMk een duurzame strategie ontwikkeld waarbij elke zeven tot tien jaar migratie plaatsvindt naar de geldende generaties soft- en hardware om de collecties toegankelijk te houden. Daarbij worden de technologische ontwikkelingen en de activiteiten van collega-instellingen op de voet gevolgd. Met iedere slag die gemaakt wordt, nemen de collecties minder fysieke ruimte in beslag en vindt tegelijkertijd een schaalvergroting plaats. Enerzijds omdat het aantal werken en participanten toeneemt, anderzijds omdat het accent steeds meer van conservering naar toegankelijkheid verschuift waardoor de werken voor een steeds groter publiek beschikbaar worden.

⁴ Wijers, Gaby, Evert Rodrigo en Ramon Coelho. De houdbaarheid van videokunst. Conservering van de Nederlandse videokunstcollectie. Amsterdam: Stichting Behoud Moderne Kunst. 2003.

BETER TOEGANKELIJK

De grotere toegankelijkheid bracht nieuwe vragen met zich mee, die zowel technisch als inhoudelijk van aard zijn. Met het onderzoek in het kader van het project Play Out (2009)⁵ is inzicht verworven in de mogelijkheden, methoden, workflow, techniek en kosten die ongecomprimeerde opslag van videokunst met zich meebrengt. Hierbij werd onderzocht hoe de informatie op o.a. de Digital Betacam tapes zonder verlies kan worden overgezet naar computerbestanden, welke opslagmedia in aanmerking komen, en aan welke eisen een systeem voor beheer en gebruik moet voldoen. Tijdens het project Play Out werd daarnaast een infrastructuur voor de toegankelijkheid van videokunst ontwikkeld.

Inmiddels zijn we toe aan de volgende fase: niet alleen moeten reeds gedigitaliseerde werken overgezet worden naar nieuwe media; ook het beheer, behoud en toegankelijk maken van (complexe) mediakunst, installaties en born digital art is aan de orde. Voor deze volgende fase wilden NIMk en SBMK wederom gezamenlijk een project starten. De uitdaging van dit project is complex: hoe het materiaal duurzaam toegankelijk te maken, de middelen hiervoor te genereren, publieke en private diensten en activiteiten te ontwikkelen, het materiaal beschikbaar te maken en gebruikersparticipatie en nieuwe technieken te integreren.

BEHEER EN BEHOUD

In 2010 zijn NIMk en SBMK begonnen met deze volgende fase in de toekomstige presentatie, oftewel: beheer en behoud van de mediakunst in Nederland. Deze gezamenlijke aanpak leidt tot een uniforme conserveringswijze, zorgt voor een toename van kennis en documentatie hiervan, bevordert good practice en verhoogt de uitwisseling van kennis en informatie inzake het behoud van mediakunst. Het project Behoud Mediakunst Collectie Nederland (2010-2012) maakt gebruik van wat in eerdere projecten, fasen en jaren tot stand gekomen is en zal een aantal vervolgstappen zetten. Daarbij wordt de aanpak van Born Digital Art en de (online) toegankelijkheid en rechtenkwes- ties van mediakunst onderzocht en de Videokunst Collectie Nederland geconserveerd.⁶ In dit project wordt het videosignaal van 3500 video kunstwerken in uncompressed avi geconserveerd, opgeslagen op LTO en in MPEG2 en MPEG4 als presentatieformaat gedigitaliseerd.

5 <http://nimk.nl/nl/zoeken/play-out-afgerond>

6 <http://nimk.nl/nl/conservering-mediakunst-collecties>



Afb. Incision, Abramovic / Ulay, 1978. Performance Galerie H-Humanic in Grass, 30 minuten, 200 bezoekers .

Presentatiespecificaties / Minimum size of the projection: 2.50 x 1.80 m / Minimum ANSI lumen of the projector: 3500 | Minimum resolution: SVGA (800 x 600 pixels) Video connection projector - DVD-player: S-VHS (Y/C) / Video system: PAL

DICHTBIJ HET ORIGINEEL

Bij de conservering van videokunst gaat het om video als autonoom kunstwerk, of video als belangrijk onderdeel van een kunstwerk. Het louter bewaren van de leesbaarheid of representatie voldoet niet. Ook de esthetiek en de technische en maatschappelijke context van een werk moeten zo intact mogelijk blijven. Het resultaat moet zo dicht mogelijk bij het 'origineel' blijven, zonder verandering van het medium, zonder compressie. Digitalisering vindt plaats vanaf een zo vroeg mogelijke generatie. Het gaat daarbij niet zozeer om het behoud van de specifieke techniek, als wel om het waarborgen van het oorspronkelijke karakter van het kunstwerk, de intentie van de kunstenaar, de boodschap en haar effect. Daarom kiest het NIMk voor conservering volgens een zo hoog mogelijke kwaliteit met zo min mogelijk informatieverlies; uncompressed 10-bit 4:2:2 YUV AVI-formaat, wat impliceert dat één uur video een opslagcapaciteit van ongeveer 100 GB vereist.

WERKWIJZE

De kunstenaars worden geïnformeerd en bronmateriaal wordt opgevraagd. Van dublures in de verschillende collecties wordt één exemplaar gedigitaliseerd. De banden worden voorafgaand aan de digitalisering doorgemeten en waar noodzakelijk gereinigd. Vervolgens worden ze uitgelezen door een

videorecorder (of -player) en worden de data doorgestuurd naar de computer. Een video capture kaart zet de videodata om naar een fileformaat; de digitale data komen tijdelijk op het werkstation te staan waar de capture kaart in zit (digitize computer). Vanaf het werkstation worden de data in definitieve vorm dubbel opgeslagen op LTO. Deze ongecomprimeerde files voor conservering en archiefopslag (uncompressed file) zijn niet beschikbaar voor raadpleging door eindgebruikers. Voor raadpleging worden gecomprimeerde files gemaakt: MPEG2 voor tentoonstellingen en andere presentaties, MPEG 4 voor online gebruik. De LTO tapes worden centraal bij NIMk opgeslagen en onder optimale omstandigheden bewaard. Metadata, stills en waar mogelijk fragmenten en hele werken van de videokunstcollectie Nederland worden beschikbaar gesteld via de ontwikkelde infrastructuur bij NIMk en de sites van de participanten. Zo heeft de individuele gebruiker toegang tot de videokunstcollectie van Nederland.

AUTHENTICITEIT EN CONSERVERINGSETHIK

Bij de conservering van beeldende kunst is in het algemeen het belangrijkste ethische aspect, dat alle handelingen recht doen aan de integriteit van het originele kunstwerk, en daarbij de authentieke, originele verschijningsvorm van het werk en de originele kunstenaarsintentie respecteren. Deze codes specificeren diverse vormen van integriteit namelijk de fysieke, de esthetische en ook de historische integriteit. Waarbij het fysieke aan het object, het materiaal, refereert, en de esthetische component meer ingaat op de, laten we zeggen, beleving van de toeschouwer en het laatste aspect meer de historische imprint van het object beschouwt.⁷ Met name deze concepten van integriteit, verschijningsvorm en intentie worden gezien als de grootste uitdagingen in de conservering van mediakunst.

De codes die traditioneel voor beeldende kunst gelden, zoals uniciteit van de fysieke verschijningsvorm, gelden niet voor videokunst. Het kunstwerk is wel degelijk uniek en authentiek, maar de tastbare vorm als zodanig niet. Video is niet alleen een technisch reproduceerbaar medium met masters en kopieën waardoor de kunstwerken minder aan een object gebonden zijn; ook de presentatieapparatuur is ontstaan uit massaproductie en niet noodzakelijkerwijs uniek (alleen als het gecompileerd of gemodificeerd is door de kunstenaar).

CASE 1. INCISION, ABRAMOVIC / ULAY, 1978

Van de kunstenaars Abramovic/Ulay is ouder werk verschillende keren op verschillende manieren gemonteerd en in verzamelde vorm opgenomen in diverse compilaties, zoals *Anthology of Collected Works*. Zowel de oude versie

⁷ Muñoz Viñas, S. *Contemporary Theory of Conservation*, Oxford: Butterworth-Heinemann, 2005.

als de verschillende edities werden ter conservering aangemeld. Bovendien hadden de kunstenaars nog weer andere versies in bezit. Na uitvoerige viewing en interviews is gekozen voor de historische aanpak: de meest originele, authentieke versie verdient prioriteit.

Ulay, naakt, probeert een aan de wand bevestigd elastiek zo ver mogelijk uit te rekken door fysieke inspanning. Steeds opnieuw rent hij in de richting van (en met zijn blik gericht op) de toeschouwers. Abramovic, gekleed, staat roerloos buiten bereik van Ulay en staart in het luchtledige. Abramovic wordt door een toeschouwer aangevallen en onderuit getrapt, waarna de performance weer doorgaat.

Van dit werk zijn opnames op 16mm film en Umatic video. Hiervan zijn vier versies bekend.

- versie 1: 26'30", kleur. Directe kopie van film (Condor tape) frontaal en integraal gefilmd met aftiteling. Deze versie heeft een Duitse titel: Einschnitt, en komt uit de Time Based Art (voorloper NIMk) collectie
- versie 2: 27'00", kleur. Video-opname van dezelfde performance alleen vanuit twee standpunten (1 van boven waar vanuit je de cameraman van versie 1 ziet, 1 frontaal iets schuin naar links). Door de synchroniciteit lijkt deze tape het resultaat van live schakelingen tussen de 2 camera's. Aftiteling aan de hand van gefilmde aankondigingsposter aan de muur. Collectie: kunstenaar.
- versie 3: 10'13", Anthology/collected works, zwart wit. Sterk verkorte versie van versie 1, alleen in zwart wit en zonder karatetrap aan het einde. In collectie bij TBA en Stedelijk Museum Amsterdam.
- versie 4: 9'46, installatie versie, zwart wit. Zonder titels, uit de collectie van het Van Abbe Museum.

Alle genoemde versies worden geconserveerd vanwege hun grote onderlinge verschillen. Daarnaast heeft het werk een ontwikkeling doorgemaakt en verschilt de presentatievorm met de daarbij behorende presentatieapparatuur, de ruimtelijke opstelling en de beleving van de toeschouwer. Incision werd in het verleden gepresenteerd op monitoren, maar wordt nu op uitdrukkelijk verzoek van de kunstenaar geprojecteerd. Daarbij raakt het beeld de grond. Incision mag niet vertoond worden in een compilatieprogramma of cinema setting.

Richard Wright⁸ stelt in zijn artikel in deze bundel een hiërarchie in een vier niveaus voor, om zo de afstand en relatie tussen de opgenomen gebeurtenis

8 Zie Richard Wright's formal view on authenticity

en de in archieven aanwezige weerslag op video te benoemen. (Zie ook het artikel van Richard Wright elders in deze bundel, red.). Deze hiërarchie heeft raakvlakken met het door de IFLA gehanteerde beschrijvingsmodel. Beide zijn zeer bruikbaar en worden volop gehanteerd. Voor de beantwoording van authenticiteitsvragen bij mediakunst worden daarnaast nog een aantal niveaus gebruikt die vooral samenhangen met het concept, de presentatie en het publiek, zoals:

- artistiek concept,
- context,
- vertoningswijze,
- vertoningsapparatuur,
- interactie, en
- publieksbeleving.

CASE 2. MILL X MOLEN, BERT SCHUTTER, 1982-1990

Dit is een meer complexe videoinstallatie uit de collectie van het ICN, destijds geproduceerd door Montevideo. In het beheer en behoud van deze videoinstallatie spelen documentatie in de vorm van instructies voor de installatie van het werk, technische beschrijving en objectspecificaties een grote rol, evenals de beschikbaarheid van adequate vertoningsapparatuur.

De videosculptuur Mill x Molen bestaat uit twaalf monitoren, opgesteld in de vorm van de vier wieken van een molen in ruststand (in de vorm van een andreaskruis, drie monitoren per 'wiek'). De monitoren zijn opgesteld in een metalen frame. De beelden op de monitoren tonen ronddraaiende molenwieken. Op ieder scherm is eenderde gedeelte van een molenwiek te zien, zodat elke rij van monitoren één wiek weergeeft met daarbij het geluid van hard zoevende, draaiende wieken.

Mill x Molen is een driekanaals installatie die verschillende versies heeft gekend en ook verschillende afspelerapparatuur en dragers.

- In versie 1982 zijn drie U-maticspelers, een Corporal© U-matic syncstarter en twaalf Sony 21 inch monitoren gebruikt. Type monitor bij de opstelling in de Vleeshal (Middelburg): Sony PVM-2000.
- Voor versie 1990 zijn twaalf 27 inch Sony PVM-2730QM cube monitoren gebruikt, een Sony LDP 1550 P laservision laserdisc en de Discator© (door Montevideo ontwikkelde besturingscomputer)
- In versie 2009 werden twaalf Sony PVM-2730QM monitoren voor de herinstallatie van Mill x Molen gehuurd bij verschillende verhuurbedrijven in Amsterdam. Dit geeft duidelijk aan dat het steeds moeilijker zal worden om dit type monitor in de toekomst te verkrijgen.

- De driekanaals installatie draaide oorspronkelijk op drie U-matic videocassettes (PAL) van 30 minuten. Voor de reizende tentoonstelling Imago⁹ werden de werken overgezet op laserdisc Volume 1 t/m 3. Op de laserdisc staan meerdere werken van deze tentoonstelling. De laserdisc bevat op beide zijden beeldmateriaal. Voorafgaand aan de productie van de laserdisc zijn alle videokunstwerken van de Imago-tentoonstelling op 1' open reel tape gezet. Op basis van het beeldmateriaal op deze tape zijn de matrijzen voor de verschillende laserdiscs gemaakt. Voor de herinstallatie zijn bij het NIMk MPEG2 files gemaakt. Deze werden

Daarnaast veranderden de opstelling en het frame. De eerste opstelling in 1982 bij Mazzo (Amsterdam) was anders: het eerste frame was niet van metaal maar gedeeltelijk van hout helemaal wit en minder stabiel. Ook de monitoren waren anders en iets kleiner (21", met veel kabels etc). In de huidige (2009) presentatie en bij Imago worden een ander frame en andere monitoren gebruikt en staat de installatie dichter tegen de muur.

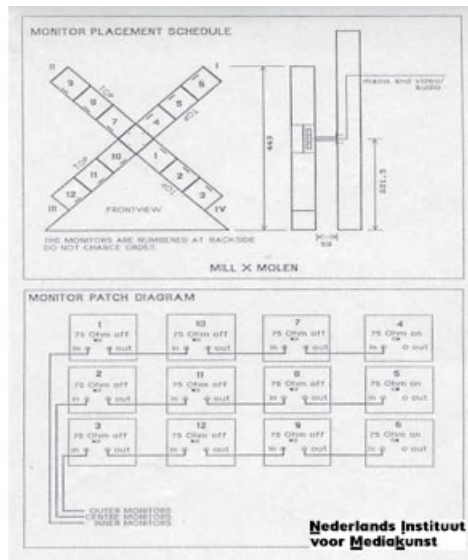
Aan de hand van een kunstenaarsinterview werden het concept, de intentie en de opvatting van de kunstenaar inzake toekomstige presentaties en eventuele vervangende apparatuur besproken.

"De installatie lijkt daar op een satelliet, wat de kunstenaar niet bevalt. Nu is het minimalistisch, afgewerkt, strakker maar nog wel steeds monumentaal. Nu is het een presentatie van een kunstwerk; vanuit een technische evolutie kan je je voorstellen dat de drager anders wordt maar of dat een verbetering wordt? Dat is de vraag. Als ik puur naar de wieken kijk zou het kunnen; wieken hebben ook een platte kant, die zitten veel dichter bij het beeld. Maar het monumentale karakter hoort bij het werk zelf, het loskomen van de vorm. In die zin is het tijdsgebonden, als deze monitoren verdwijnen wordt het werk heel anders. Anders presenteren kan wat betreft de vertelling van het beeld. Maar de geschiedenis en de betekenis van de evolutie van de videokunst raak je dan kwijt en daarmee het hart van de installatie die voortgekomen is uit het ontdekken van het medium. Het vervangen van de huidige monitoren door flatscreens kan volgens Schutter niet: omdat het niet alleen gaat om het vertonen van beeld, maar dat de monitoren en constructie deel uit maken van de tijd en de gedachte waarin het gemaakt is."¹⁰

Deze installatie was een casestudie in het project *Obsolete Equipment*.

9 In de jaren negentig reisde een Nederlandse tentoonstelling van mediakunst over de wereld: Imago, fin de siècle in Dutch contemporary art. Een co-productie van ICN en NIMk waarin verschillende manieren waarop Nederlandse kunstenaars nieuwe technologieën toepasten, getoond werden aan een groot publiek. Het NIMk en ICN werken gezamenlijk aan de herinstallatie van deze installaties, o.a. in de projecten Inside Installations www.inside-installations.org en Imago Revisited <http://nimk.nl/imago-revisited>.

10 Uit: *To Transfer or to Transform #3*, presentatie van het onderzoek <http://catalogue.nimk.nl/>



Mill x Molen, Bert Schutter, 1982 – 1990

PROJECT OBSOLETE EQUIPMENT

De technologische ontwikkelingen gaan snel. Banden vergaan, de benodigde apparaten om de banden over te zetten verdwijnen, evenals de nodige monitoren en overige benodigde apparaten om een werk als Mill x Molen te presenteren. Maar de kennis en apparatuur is nog wel aanwezig. Vandaar dat PACKED (Brussel) en NIMk in 2009 samen het tweejarig onderzoeksproject Obsolete Equipment zijn gestart. In het eerste jaar worden videokunst-installaties onderzocht; in het tweede jaar verschuift de aandacht naar computer-gebaseerde installaties.¹¹

UITGANGSPUNTEN VAN HET PROJECT

De houdbaarheid van mediakunstwerken wordt mede bedreigd door de steeds kortere levenscyclus van de afspeelformaten en van de afspeel- en weergaveapparatuur. Daarom moet men niet alleen de werken zelf bewaren, maar ook de afspeel- en weergaveapparatuur die in onbruik raakt. De belangrijkste redenen hiervoor zijn:

- Om de mediakunstwerken te kunnen migreren en te digitaliseren, dient men ze nog te kunnen afspelen met de originele afspeelapparatuur;
- Migratie, emulatie en herinterpretatie zijn niet in alle gevallen mogelijk. Wanneer de originele afspeel- en/of weergaveapparatuur intrinsiek onderdeel is van het werk, kan vervanging van de apparatuur de authenticiteit

¹¹ <http://nimk.nl/nl/obsolete-apparatuur>

- van het werk schaden. Hier is de bewaring van de originele afspelen- en/of weergaveapparatuur noodzakelijk om het werk nog zo lang mogelijk publiek te tonen. Zonder deze apparatuur zijn de werken immers 'dood'. Hoe sterker de band tussen de apparatuur en het werk, hoe kwetsbaarder een werk is. (Het is goed hierbij te bedenken dat zelfs bij goede bewaring de afspelen- en weergaveapparatuur ooit stuk zal gaan en in onbruik zal raken.);
- Zowel het migreren, digitaliseren en emuleren als het herinterpreteren van mediakunstwerken zijn delicate handelingen omdat ze de 'look and feel' van het werk kunnen aantasten. Een vergelijking van de nieuwe 'look and feel' met de originele, is in vele gevallen slechts mogelijk als men beschikt over de originele afspelen- en weergaveapparatuur.

De doelstellingen van het project zijn:

- Verbetering en verzekering van de digitalisering en de langetermijnbewaring van mediakunstwerken die bedreigd worden door het in onbruik raken van de noodzakelijke afspelen- en weergaveapparatuur
- Verzamelen en opstellen van internationale 'best practices' en richtlijnen voor de bewaring van mediakunstwerken en de benodigde apparatuur
- Inventarisatie van de belangrijke spelers, personen, apparaten, kennis en diensten inzake de conservering van in onbruik geraakte afspelen- en weergaveapparatuur in België en Nederland
- Verzamelen en opstellen van internationale 'best practices' en richtlijnen voor de emulatie van mediakunstwerken.

CONSERVERINGSSTRATEGIE

Opslag, migratie, emulatie en herinterpretatie zijn conserveringsstrategieën binnen de langetermijnbewaring van mediakunstwerken :

- Onder opslag verstaan we het bewaren van het audiovisuele kunstwerk in zijn oorspronkelijke vorm. Dit is de meest vertrouwde conserveringsstrategie voor musea. Het belangrijkste nadeel van deze bewaringsstrategie is dat ze eigenlijk niet volstaat voor mediakunst. Zodra de drager, het afspeelformaat of de afspelen- of weergaveapparatuur in onbruik raakt, sterft immers ook het kunstwerk zelf.
- Migratie betekent het upgraden van de audiovisuele informatie en de afspelen- en weergaveapparatuur. Het belangrijkste nadeel van deze strategie is dat de oorspronkelijke verschijning van het kunstwerk waarschijnlijk zal veranderen op de nieuwe drager. In de analoge wereld gaan dergelijke omzettingen bijna altijd samen met kwaliteitsverlies (het 'generatieverlies'). Met de nodige voorzorgen kan dit cumulerende generatieverlies door digitalisering worden gestopt.

- Emulatie betekent het zo goed mogelijk imiteren van de originele verschijning van het werk met behulp van nieuwe of andere afspeel- en/of weergaveapparatuur. Het nadeel van emulatie kan zijn dat het een dure actie is die niet overeenstemt met de intentie van de kunstenaar.
- De meest radicale conserveringsstrategie is de herinterpretatie steeds als het werk wordt getoond. Het is een gevaarlijke techniek wanneer ze niet wordt gewaarborgd door de kunstenaar zelf, maar in sommige gevallen is het de enige manier om bijvoorbeeld installaties te tonen die verschillen al naar gelang hun tentoonstellingscontext.

BRONNENONDERZOEK

In dit project wordt bronnenonderzoek gedaan naar technische en ethische aspecten. Veel informatie is niet vastgelegd, maar komt uit de praktijk. Daarom is in dit onderzoek veel plaats ingeruimd voor het afnemen van interviews met kunstenaars, experts en instellingen. Ook worden circa twintig casestudies uitgevoerd. Twintig kunstwerken worden onderzocht, geïnstalleerd en gedocumenteerd. Eveneens wordt een lange termijn conserveringsstrategie voor deze kunstwerken opgesteld. Hierbij zijn authenticiteit en veroudering, artistieke betekenis en interpretatie bekende factoren. Om een installatie naar tevredenheid op te kunnen stellen, is ook diepgaand inzicht nodig in de werkwijze van de kunstenaar en in de betekenissen en het belang van materialen en technieken. Ook vraagt het om samenwerking met technische specialisten. Een instelling die een geconserveerde installatie in de toekomst opnieuw wil presenteren, kan na een aantal jaren of decennia voor een grote teleurstelling komen te staan. Zonder richtlijnen, zonder zorgvuldige registratie en met verouderde apparatuur blijkt herinstallatie een groot vraagteken.

Belangrijk is de vraag: Wat moeten we weten om mediakunstwerken te kunnen herinstalleren, reconstrueren of anderszins in de toekomst te kunnen presenteren? Beschikbaarheid en goed beheer van apparatuur is niet genoeg: de technologie zal zich blijven ontwikkelen en er zal een moment komen dat de apparatuur niet meer werkt.

In de praktijk en door de casestudies hebben we geleerd te begrijpen wat de bepalende aspecten zijn van een authentiek mediakunstwerk. Ook weten we hoe we een presentatie kunnen realiseren, en hoe we de noties van authenticiteit en integriteit, maar ook strategieën als opslag, reconstructie en herinterpretatie kunnen hanteren.

DOCUMENTATION AND CONSERVATION OF THE MEDIA ARTS HERITAGE

DOCAM

La Fondation Bénédict-Langelier
1982-1993, le Centre
de la Technologie

Français

search...
OK

CATALOGUING GUIDE CONSERVATION GUIDE TECHNOLOGICAL TIMELINE DOCUMENTATION MODEL GLOSSAURIUS

Home > Restoration decisions > See the Decision Tree

See the Decision Tree

Info All - Full All

Technological equipment

DAMAGE OR DETERIORATION

Repair possible

- Repair impossible or not recommended:
Unreliable or dangerous equipment;
Repair costs too high;
Repair sustainability too brief;
Unavailability of replacement parts.
- Replacement of equipment
- The artist does not want the technological component to be replaced, because the component is distinctive and integral to the work's concept.

Storage:

- If possible, purchase multiple units of the component on the second-hand market to avoid future problems.

[Limit the exhibition period to preserve the work's longevity]

Examine the possibility of exhibiting the work as a document.

HOME

Conservation Guide

Introduction
Objectives
Document Structure

COMMON PROBLEMS

STABILITY OF EQUIPMENT

1. Media
2. Technological components
 - 2.1 Conservation strategies
 - 2.2 Content media
 - 2.3 Technological equipment
 - 2.4 Non-technological equip.

DECISION GUIDELINES

Restoration decisions
Bibliography

— About this Web site - Legal Notice —

Besluitvormingsmodel DOCAM

Inmiddels is een aantal richtlijnen en modellen ontwikkeld voor het nemen van beslissingen, toepassen van strategieën en het beantwoorden van vragen.

- SBMK: besluitvormingsmodel voor de conservering van moderne kunst¹²
- Tate (Londen): het bepalen van de functionele significantie wordt hier als startpunt gezien om het belang en gebruik van de apparatuur te begrijpen¹³:
 - *Is de apparatuur puur functioneel of niet?*
 - *Kan deze functie zonder merkbare verandering door andere apparatuur gebeuren?*
 - *Is de apparatuur zichtbaar of verborgen voor de toeschouwer?*
- DOCAM (Montreal): getrappt besluitvormingsmodel voor de conservering van mediakunst¹⁴

Het NIMk werkt samen met SBMK en PACKED en anderen aan best practices voor de duurzame conservering van mediakunst, en de ontwikkeling van platformen en projecten waarin kennis uitgewisseld en discussie gevoerd kan worden.

¹² http://www.sbm.nl/uploads/model_vor_besluitvorming.pdf

¹³ The Management of Display Equipment in Time-based Media Installations, Pip Laurensen, TATE papers Spring 2005

¹⁴ <http://www.docam.ca/en/restoration-decisions/see-the-decision-tree.html>



Het beademen van de beeldbuis, Marinus Boezem, 1971, videostill

Als besluit van dit artikel volgt een illustratieve case naar aanleiding van een kunstwerk van Marinus Boezem: gemaakt voor televisie, geschoten op film, vertoond als video en conceptueel verbonden aan het beeldscherm.

CASE 3. BEADEMEN VAN DE BEELDBUIS, MARINUS BOEZEM, 1971,

Het werk is voor televisie-uitzending gemaakt (Openbaar Kunstbezit. Beeldende kunstenaars maken televisie, NOS-TV, 21-04-1971) en bevindt zich in de collecties van NIMk, Stedelijk Museum Amsterdam, Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid en EYE Film Instituut Nederland.

Het beademen van de beeldbuis toont een close-up van de kunstenaar Marinus Boezem, frontaal van hoofd tot borst. Plots begint hij krachtig uit te ademen waardoor de illusie gewekt wordt dat de beeldbuis door zijn toedoen van binnenuit beslagen raakt. Nadat het volledige beeldscherm beslagen schijnt, stopt hij met beademen en kijkt –opnieuw– stoïcijns voor zich uit, totdat de condens verdwenen is.

Het werk is voor televisie-uitzending gemaakt en werd geschoten als 16mm film in kleur met geluid en een lengte van 3'00". Deze 16mm film (eigendom kunstenaar) die alleen is gebruikt voor uitzending, is nu in bruikleen bij EYE in Amsterdam. Later is het werk op U-matic uitgebracht, gedistribueerd en geconserveerd. De verschillende formaten waarin het werk Het beademen van de beeldbuis is overgeleverd, zijn bepalend voor het karakter, meer specifiek: de presentatie van het werk. Als 16mm film zal het werk worden

geprojecteerd, als U-matic werd het werk vertoond op een monitor in een meer museale setting, waarbij ook de aard van de monitor een belangrijke rol speelt. Bij de digitale versie staan beide opties open en dit maakt bovendien verspreiding via het internet mogelijk. Tenslotte is er de variant waarin het werk wordt vertoond in de context waarvoor de film oorspronkelijk gemaakt is: de televisie-uitzending, waarmee het werk zonder 'museale drempel' voor een groot publiek bereikbaar wordt.

Hoe verhouden de verschillende versies op de verschillende dragers zich ten opzichte van elkaar en tot de aspecten van het werk die men in een bepaalde context wil benadrukken? Is er daardoor sprake van een 'oorspronkelijk' werk en een aantal afgeleiden, of is er een andere hiërarchie? Beschouwt men de film zelf als autonoom kunstwerk, dan wil dat zeggen dat deze ook als projectie kan worden getoond. Gaat men uit van de later uitgebrachte U-matic als drager, dan betekent dit dat het werk op een monitor moet worden vertoond. Vertoning op een monitor wil nog niet zeggen dat recht wordt gedaan aan het oorspronkelijk openbare karakter van de vertoning op televisie destijds. Vertoning als projectie doet geen recht aan het materiële aspect van het werk, de kadering van "beeldbuis", het (televisie)toestel, het glas.¹⁵

De vraag is duidelijk : Welke betekenisaspecten komen bij welke dragers en/of vertoningwijzen meer of minder goed tot uitdrukking?

15 Uit case study rapport door Evelyn Snijders

PROJECT OBSOLETE EQUIPMENT

juli 2009 – juli 2011

initiatie en coordinatie NIMk en PACKED

Participanten :

M HKA, Museum voor hedendaagse kunst, Anstwerpen

S.M.A.K, Stedelijk Museum voor Aktuele Kunst, Gent

Stedelijk Museum Amsterdam

Instituut Collectie Nederland

Krölller- Müller Museum

Experts:

ZKM, Karlsruhe / iMAL, Brussel

AktiveArchive / Hochschule der Künste Bern HKB

Tate, London

Financiering: alle participanten en de Vlaamse Overheid

PROJECT BEHOUD MEDIAKUNSTCOLLECTIE NEDERLAND

augustus 2010 augustus 2012, initiatie en coordinatie NIMk en SBMK

FYSIEKE CONSERVERING

initiatie en coordinatie NIMk en SBMK,

Participanten:

Van Abbemuseum, Eindhoven;

de Appel arts centre, Amsterdam;

Bonnefantenmuseum, Maastricht;

Museum Boymans Van Beuningen, Rotterdam;

Groninger Museum; Groningen;

Instituut Collectie Nederland (ICN), Rijswijk;

Krölller-Müller Museum, Otterlo;

Nederlands Instituut voor Mediakunst (NIMk), Adam;

Gemeentemuseum Helmond;

Rijksakademie voor beeldende kunsten, Amsterdam;

Stedelijk Museum Amsterdam;

Centraal Museum, Utrecht,

Frans Hals Museum/De Hallen, Haarlem;

V2_, Rotterdam;

Noordbrabants Museum, Den Bosch en

SCHUNCK*, Heerlen.

ONDERZOEK BORN DIGITAL ART

Participanten: alle bovenstaanden inclusief VP en DEN

ONDERZOEKZOEK (ONLINE) TOEGANKELIJKHEID EN RECHTENKWESTIES

participanten: alle bovenstaande inclusief Kennisland

Financiering: alle participanten en de Mondriaan Stichting.

ONDERZOEKSVRAGEN

- Wat is belangrijk om te conserveren. En hoe?
- Wat zijn de essentiële esthetische en technische elementen die absoluut bewaard moeten worden om het kunstwerk in de toekomst integer te kunnen presenteren?
- Wat is essentieel voor het bepalen van het concept of de authenticiteit van het kunstwerk?
- Moeten we een hogere mate van verlies accepteren dan gebruikelijk bij hedendaagse kunst conservering mbt deze vluchtige technische componenten?
- Wat is de geschatte levensduur van een mediakunstwerk?
- Wanneer zal de apparatuur niet meer beschikbaar zijn? Wanneer moeten we handelen?
- Wie heeft de antwoorden op deze vragen en waar kunnen ze besproken worden?