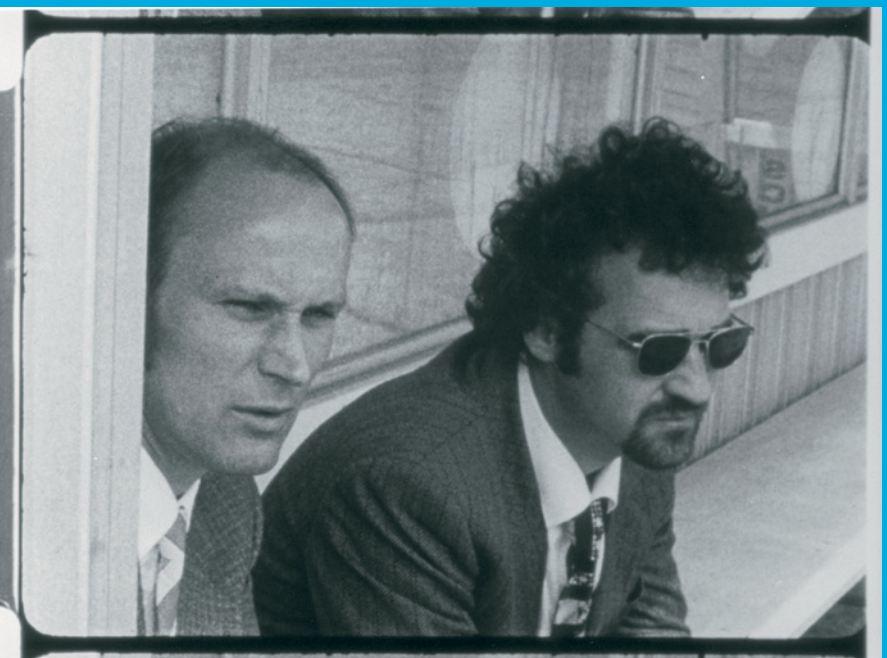




PROJECT BEHOUD MEDIAKUNST COLLECTIE NEDERLAND

PROJECT
BEHOUD MEDIAKUNST
COLLECTIE NEDERLAND

PAULIEN 'T HOEN,
STICHTING BEHOUD MODERNE KUNST | SBMK

GABY WIJERS,
NEDERLANDS INSTITUUT VOOR MEDIAKUNST | NIMK

INHOUD

VOORWOORD BENNO TEMPEL	5
PROJECT BEHOUD MEDIAKUNST COLLECTIE NEDERLAND PAULIEN 'T HOEN EN GABY WIJERS	
INLEIDING	9
HET PROJECT	11
VOORGESCHIEDENIS	15
ORGANISATIE	17
UITVOERING	19
SPIN-OFF	23
VIDEOKUNST VEILIGGESTELD RAYMOND FRENKEN	31
HET BORN-DIGITAL KUNSTWERK IN HET TIJDPERK VAN DE DIGITALE DUURZAAMHEID GERHARD-JAN NAUTA	41
OVER HET BELANG VAN VIDEODOCUMENTATIE VOOR DE TOEKOMST VAN TECHNOLOGISCHE KUNST EN BORN-DIGITAL ART ARIE ALTENA	51
COLOFON	59

VOORWOORD

Mediakunst, met videokunst als de bekendste verschijningsvorm, is goed vertegenwoordigd in Nederlandse musea, andere presentatie-instellingen, kunstacademies en labs. Er is een vraag naar meer 'good practice' en professionalisering in de omgang met mediakunst. Musea ervaren een leemte in hun kennis en expertise op dit specialistische vakgebied. Daarnaast is er het voortdurende concrete probleem van de fysieke conservering van de videowerken in de collecties om ze toegankelijk te houden. Een deel hiervan is nog nooit geconserveerd en daarmee vaak al niet meer te vertonen, een deel is eerder geconserveerd tijdens het eerste en/of tweede project Conservering Videokunst Nederland. Tijdens het tweede project (1998-2003) zijn 1700 werken, geproduceerd tussen 1975 en 1998 overgezet op Digitale Betacam in de wetenschap dat ze na zeven tot tien jaar weer opnieuw geconserveerd zouden moeten worden op een nieuwe drager om te kunnen voldoen aan de dan geldende maatstaven. Bovendien wisten we toen al dat het aantal te conserveren werken fors zou stijgen in tien jaar tijd.

In 2010 zijn NIMk en SBMK samen gestart met de volgende fase in het behoud van de Nederlandse videokunstcollecties; Het project *Behoud Mediakunst Collectie Nederland*. Doel van dit project was de duurzame digitale conservering en toegankelijkheid van de videokunstcollectie Nederland.

Naast de fysieke conservering van dit keer 3500 videowerken, geproduceerd in de periode 1975 tot en met 2005, bestond het project uit twee onderzoeken. Het eerste naar born-digital kunst in Nederland en het tweede naar de auteursrechtelijke aspecten van de vertoning van mediakunst. Voor deze onderzoeken zochten SBMK en NIMk samenwerking met Virtueel Platform, DEN en Kennisland. Het project *Behoud Mediakunst Collectie Nederland* heeft zo niet alleen bijgedragen aan vergroting en uitwisseling van kennis en good practice, maar ook aan een verbreding van het netwerk en plannen voor verdere samenwerking. Deze publicatie geeft een indruk van de reikwijdte van het gehele project *Behoud Mediakunst Collectie Nederland*. De onderzoekresultaten zijn terug te vinden in twee aparte publicaties.

De samenwerking tussen NIMk en SBMK is cruciaal in dit project. De SBMK fungeert als tussenpersoon voor de mediakunstcollecties in Nederland voor zover deze zich bevinden in museale collecties van hedendaagse kunst. NIMk functioneert als specialist op het terrein van de conservering van mediakunst.

Omdat NIMk per 1 januari 2013 ophoudt te bestaan, maken beide organisaties zich sterk voor de borging van de expertise en kennis op dit terrein om de toekomst van de mediakunstcollecties veilig te stellen. Een nieuwe organisatie wordt momenteel in de steigers gezet met de naam LIMA.

Het project *Behoud Mediakunst Collectie Nederland* vormt een voorbeeld van de projecten zoals SBMK die al sinds de oprichting van de stichting uitvoert. De basis ligt in een vraag uit het veld, de uitvoering in een samenwerking met het gehele netwerk en de resultaten worden beschikbaar gesteld aan iedereen die er profijt van kan hebben via publicaties en websites. Onze motivatie is al zeventien jaar dezelfde: de gezamenlijke verantwoordelijkheid voor de Nederlandse museale collecties van hedendaagse en moderne kunst.

BENNO TEMPEL, directeur Gemeentemuseum Den Haag / voorzitter bestuur SBMK

PROJECT BEHOUD MEDIAKUNST COLLECTIE NEDERLAND

INLEIDING

De publicatie *Behoud Mediakunst Collectie Nederland* (2010-2012) bestaat uit verschillende onderdelen.

Het project *Behoud Mediakunst Collectie Nederland* is door NIMk en SBMK opgezet om nog niet geconserveerde of reeds gedigitaliseerde werken over te zetten op een nieuw medium en richt zich daarnaast op het beheer, behoud en de toegankelijkheid van (complexe) media-kunst, installaties en born-digital art. De uitdaging van het project is meervoudig: 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 nieuwe technieken te integreren voor conservering en de technische workflow? In het verslag van het project komen verschillende aspecten aan de orde: doelstellingen, voorgeschiedenis, organisatie, technische uitvoering en directe spin-off. Daarnaast plaatsen enkele gastschrijvers het project in een breder kader.

RAYMOND FRENKEN van bureau Eenentwintig schrijft over theater, dans en beeldende kunst. Hij beschrijft in zijn artikel regelmatig hoe NIMk en de Nederlandse musea nauw samenwerken om hun Mediakunst-collecties toegankelijk te houden en hiermee gezamenlijk een voortrekkersrol spelen in het internationale veld.

GERHARD-JAN NAUTA, onderzoeker bij Digitaal Erfgoed Nederland gaat in op de speciale positie van kunst in digitale duurzaamheidsprojecten en de zorg voor born-digital kunst in het bijzonder.

ARIE ALTENA, editor/onderzoeker bij V2_ gaat in zijn artikel in op het belang van videodocumentatie voor de toekomst van technologische kunst en born-digital art. Dit is een belangrijke aanvulling op de conservering van de videowerken zelf, bijvoorbeeld om inzicht te krijgen in de opbouw en het functioneren van kunstininstallaties waar video onderdeel van uitmaakt.

HET PROJECT

De problematiek rond beheer en behoud van mediakunst is in de afgelopen jaren steeds meer in de belangstelling van collectiebeheerders gekomen omdat de gebruikte technieken en media kwetsbaar zijn en aan snelle ontwikkeling onderhevig. Contact met de kunstenaars, gedegen documentatie van zowel het kunstwerk als het werkproces en elke zeven à tien jaar een transfer naar een andere drager, wordt inmiddels internationaal gezien als de optimale conserveringspraktijk. NIMk heeft 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 continue gemonitord. Met elke conserveringsfase vindt een schaalvergroting plaats omdat zowel het aantal te conserveren werken toeneemt als het aantal deelnemende collecties. Tegelijkertijd nemen de werken elke conserveringslag minder fysieke ruimte in beslag.

Nieuwe mediakunstvormen zoals 'born-digital art' en de toenemende problematiek rondom openbaarheid en rechtenkwesties in verband met de behoefte aan grotere toegankelijkheid van collecties, vragen om onderzoek, ontwikkeling van good practice en professionalisering van de collectiebeherende instellingen. Om aan deze behoeften uit het veld tegemoet te komen organiseerden SBMK en NIMk het project *Behoud Mediakunst Collectie Nederland* (2010-2012). Dit project maakt gebruik van wat in voorgaande jaren tot stand gekomen is (zie [VOORGESCHIEDENIS](#), pagina 15) en zet een aantal vervolgstappen:

- Fysieke conservering van 3500 videokunstwerken uit vijftien Nederlandse, openbare collecties
- Onderzoek naar de omgang met born-digital art in Nederland;
- Onderzoek naar de auteursrechtelijke aspecten van het online vertonen van videokunst.

SBMK en NIMk nemen hiermee verantwoordelijkheid voor de volgende fase in de toekomst van de mediakunst in Nederland. Het project is gebaseerd op een gezamenlijke aanpak van instellingen met een substantiële, openbare collectie mediakunst, gericht op het behoud van deze collecties. Deze gezamenlijke aanpak betekent een uniforme conserveringswijze van de videokunstcollecties, zorgt voor een toename van kennis en good practice en verhoogt de uitwisseling van kennis en informatie rond het behoud van mediakunst.

FYSIEKE CONSERVERING VIDEOKUNST COLLECTIE NEDERLAND

Dragers van videosignalen zijn aan verval onderhevig en vergankelijk. Daarom wordt voor optimaal behoud de drager uiterlijk binnen tien jaar vervangen. Niet één drager is duurzaam; de oplossing voor definitief behoud moet gezocht worden in de sfeer van opslag in gecodeerde vorm. Dat maakt het te allen tijde mogelijk om de informatie zonder kwaliteitsverlies over te zetten naar een andere materiële omgeving. Bij de conservering van videokunst gaat het om video als autonoom kunstwerk of als belangrijk onderdeel van een kunstwerk/installatie. Het is niet voldoende om de leesbaarheid of representatie van het videosignaal te behouden, ook de esthetiek en de technische en maatschappelijke context van het werk moeten zo veel mogelijk intact blijven. Het conserveringsresultaat moet zo dicht mogelijk bij het origineel blijven. Digitalisering vindt plaats vanaf een zo vroeg mogelijke generatie / bron zonder compressie. Het gaat daarbij niet om het behoud van de specifieke techniek, maar om het waarborgen van het oorspronkelijke karakter van het kunstwerk, de intentie van de kunstenaar, de boodschap en haar effect. Daarmee kiest NIMk voor conservering volgens zo hoog mogelijke kwaliteitsnormen met zo min mogelijk informatieverlies. Een uur video vereist daardoor een opslagcapaciteit van ongeveer 100 GB.

De collectiebeherende instellingen konden voor het project werken indienen die geproduceerd zijn in de periode 1975-2005, waarbij video gebruikt is als:

- primair medium van een beeldende kunstuiting
- onderdeel van een beeldende kunst sculptuur of -installatie
- registratiemedium van een artistieke performance of mediakunst-installatie
- registratiemedium door een kunstenaar¹

Voorafgaand aan de fysieke digitalisering zijn de collecties geïnventariseerd op inhoudelijk belang en zijn hiaten in de registratie aangevuld. Het NIMk is hét expertisecentrum voor de conservering van media-kunst in Nederland en digitaliseerde de werken volgens een zo hoog mogelijke kwaliteitsstandaard.

Bij de materiaalanalyse en uitvoering van het proces hanteerde NIMk de DEN-criteria en richtlijnen van het Geheugen van Nederland. Van elk werk is de eerder geconserveerde submaster gedigitaliseerd of een andere master van een zo vroeg mogelijke generatie. Van dublures binnen de verschillende ingebrachte collecties, is één exemplaar gedigitaliseerd. De banden zijn voorafgaand aan de digitalisering door-

gemeten en zo nodig gereinigd. Vervolgens zijn de videodata omgezet naar een fileformaat en dubbel opgeslagen op LTO-tape. Om de juiste instelling bij presentatie te kunnen waarborgen, worden testsignalen gemonteerd. Deze ongecomprimeerde files voor conservering en archiefopslag zijn niet beschikbaar voor raadpleging door eindgebruikers. Voor raadpleging zijn gecomprimeerde files gemaakt: MPEG-2 voor tentoonstellingen en andere presentaties en MPEG-4 voor online gebruik. NIMk bewaart de geconserveerde werken (files) onder optimale omstandigheden. Metadata, stills en waar mogelijk fragmenten en hele werken van de videokunstcollectie Nederland, zijn opgenomen in de infrastructuur bij NIMk en de sites van de participanten. Zo heeft elke geïnteresseerde toegang tot de videokunstcollectie in Nederland.

ONDERZOEK NAAR BORN-DIGITAL KUNSTWERKEN IN NEDERLANDSE COLLECTIES

Sinds eind jaren tachtig maken computergebaseerde installaties van internationaal gerenommeerde kunstenaars als Jeffrey Shaw, Bill Spinhoven, Giny Vos en Driessens & Verstappen deel uit van de collecties van een aantal musea in Nederland, zoals Museum Boijmans Van Beuningen, Stedelijk Museum Amsterdam en Van Abbemuseum. Hoewel de installaties getoond werden in exposities zijn ze nooit goed beschreven en is er geen duidelijk plan opgesteld voor conservering. Het aantal computer gebaseerde kunstwerken, ook wel aangeduid met de term 'born-digital art', is in de afgelopen paar jaar enorm gegroeid en daarmee ook de behoefte en noodzaak om aandacht te besteden aan conserveringsstrategieën voor deze kunstwerken. Deze installaties kunnen gedeeltelijk beschreven worden aan de hand van bestaande modellen, maar daarnaast kent deze kunstvorm een aantal specifieke kwaliteiten (zoals 'vergankelijk', 'genetwerkt' en/of 'live auto-generated') die om apart en aanvullend onderzoek vragen. Er was in de eerste plaats onderzoek nodig naar het aantal installaties en de verspreiding ervan over de collecties om vervolgens de precieze probleemstelling te kunnen omschrijven.

Ook is onderzocht in hoeverre er aangesloten kan worden bij een bestaand internationaal netwerk of dat er een dergelijk netwerk tussen verschillende partijen opgezet moet worden. SBMK en NIMk werkten voor dit onderzoek samen met Virtueel Platform en DEN. Annet Dekker voerde het onderzoek uit (PhD student Goldsmiths University Londen). Over het onderzoek en de resultaten is een aparte publicatie

¹ De participerende instellingen hebben ook een collectie aan audiovisuele werken die niet als kunstwerken aangemerkt worden. Deze werken vragen eveneens om behoud en beheer maar zijn in dit projectplan niet opgenomen.

verschijnen: *Born-digital kunstwerken in Nederland*. Het boekje is te bestellen of te downloaden via de websites van DEN, NIMk, Virtueel Platform en de SBMK².

ONDERZOEK NAAR DE AUTEURSRECHTELIJKE ASPECTEN VAN HET ONLINE VERTONEN VAN VIDEOKUNST

Instellingen met videokunstwerken in hun collecties zijn vaak niet op de hoogte van de (on)mogelijkheden met betrekking tot het online vertonen ervan. Hiervoor is een apart onderzoek opgezet, resulterend in concrete aanbevelingen voor een verbetering van de situatie. Het onderzoek richtte zich op het publieksaspect en het openbaarheidsaspect van videokunst tegen de achtergrond van intellectueel eigendom. Resultaat van het onderzoek is inzicht in de houding van zowel collectiebezitters als kunstenaars ten aanzien van openbaarmaking en toegankelijkheid van de videocollecties. Dit in relatie tot de mogelijkheden om de toegankelijkheid in verschillende gradaties te vergroten met oog voor de rechten van betrokkenen. Vragen die aan de orde kwamen zijn bijvoorbeeld: De collectie worden steeds beter bewaard, ontsloten en beschreven, maar hoe kan de vertoning van de werken worden verbeterd? Waar liggen de grenzen van het gebruik vanuit het belang van de musea en andere instellingen? Wat willen de makers? Hoe is een principiële toegankelijkheid van al het materiaal te waarborgen? Welke ethische en/of juridische kwesties dienen daarbij te worden geregeld? Het onderzoek is uitgevoerd door Kennisland, dat tevens een online tool heeft ontwikkeld waarmee instellingen via een boomstructuur kunnen achterhalen wat in specifieke gevallen auteursrechtelijk al dan niet is toegestaan of geregeld moet worden. Over het onderzoek en de resultaten is een aparte publicatie verschenen: *Schermen met auteursrecht*.³ Het boekje is te bestellen of te downloaden via de websites van NIMk, Kennisland en de SBMK. De tool is te raadplegen op de websites van NIMk en SBMK of via de link <http://video.kunstrechten.nl>.

VOORGESCHIEDENIS

Het project *Behoud Mediakunst Collectie Nederland* past in een reeks van projecten die in de afgelopen twee decennia zijn uitgevoerd, waarin deze problematiek aan de orde kwam als een van de aandachtspunten of zelfs centraal stond.

CONSERVERING VIDEOKUNST (1998-2003)

Hoewel videokunstwerken uit Nederlandse collecties veelvuldig getoond werden in exposities, waren ze buiten de tentoonstellingen slecht toegankelijk en slechts gedeeltelijk geconserveerd. In het begin van de jaren negentig begon het Nederlands Instituut voor Mediakunst | NIMk, Montevideo/Time Based Arts met onderzoek naar en de conservering van videokunst. Hiervoor was een interdisciplinaire aanpak gewenst. Dit besef vormde de aanzet voor het *Project Conservering Videokunst*. De Stichting Behoud Moderne Kunst | SBMK steunde dit initiatief en gezamenlijk benaderden zij de museale instellingen met videokunstcollecties om deze problematiek aan te pakken met het project.⁴ Tussen 1998 en 2003 zijn de 1700 analoge autonome videokunstwerken van een groot aantal moderne kunstmusea in Nederland overgezet naar Digital Betacam. Toentertijd was dit de state-of-the-art-techniek en de optimale keuze voor conservering. Het Nederlands netwerk van mensen en instituten dat uit dit project is voortgekomen, in combinatie met de opgebouwde strategie en handelwijze voor de conservering van de videokunst in Nederland, wordt sindsdien wereldwijd als toonaangevend beschouwd.

INSIDE INSTALLATIONS (2004-2007)

Van 2004 t/m 2007 vond een Europees samenwerkingsproject plaats waarin het beheer en behoud van installatiekunst onderzocht werd: *Inside Installations, preservation and presentation of installation art*.⁵ Musea en andere instituten in Europa hebben hun krachten gebundeld met als resultaat 33 case studies van installaties die, meestal in samenwerking met de kunstenaars, uitgebreid zijn onderzocht, gepresenteerd en gedocumenteerd. Dit grootschalige onderzoek is vanuit diverse invalshoeken benaderd, wat resulteerde in duidelijke richtlijnen voor de conservering van installatiekunst. Tegelijkertijd kwamen er nieuwe vragen naar boven, met name gericht op de conservering van computergebaseerde kunst. De vragen waren zowel technisch, inhoudelijk als theoretisch van aard. De meest in het oog springende problemen handelden over de opslag en het onderhoud van de hard- en software, maar daarnaast speelden ook andere vragen een

² www.sbm.nl/pubs/detail/id/12

³ <http://www.sbm.nl/pubs/detail/id/15>

⁴ *De houdbaarheid van videokunst, Conservering van de Nederlandse videokunst collectie*, Amsterdam 2003. [te downloaden op: www.sbm.nl/pubs/detail/id/1]

⁵ WEBSITE www.inside-installations.org. BOEKEN Scholte, T. & 't Hoen, P., ed. [2007], *Project Preservation and Presentation of Installation Art*, ICN / SBMK, Amsterdam
Scholte, T. & Wharton, G., ed. [2011], *Inside Installations: Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, Amsterdam University Press, Amsterdam

belangrijke rol. Wat is de levensduur van computer gebaseerde installaties? Op basis waarvan kan het beeld en geluid beschreven worden? Zijn handleidingen die nu geschreven worden in de toekomst nog te herkennen? Tot welk punt zijn veranderingen acceptabel? Moeten mogelijke historische veranderingen opgetekend worden, dienen zij als datering van een object of is technische verandering onderdeel van het werk? Wat is de rol en verantwoordelijkheid van de conservator, kunstenaars, organisatie? Dergelijke vragen bleken te complex om binnen het project *Inside Installations* verder te bestuderen. Binnen het Europese vervolgproject PRACTICS lagen de accenten echter op andere aandachtsgebieden, zodat NIMk en SBMK het project *Behoud Mediakunst Collectie Nederland* op poten hebben gezet.

PLAY OUT (2009)

Met het onderzoek in het kader van *Play Out* (2009)⁶ is inzicht verworven in de mogelijkheden, methoden, workflow, techniek en kosten die ongecomprimeerde opslag van videokunst met zich meebrengt. In dit project werd onderzocht hoe de informatie vanaf onder andere Digital Betacam tapes, zonder verlies kan worden overgezet naar computerbestanden. Welke opslagmedia komen in aanmerking en aan welke eisen moet een systeem voor beheer en gebruik voldoen? Hoe gaan (inter)nationale collega-instellingen als ZKM, EAI en het Instituut Beeld en Geluid te werk? Daarnaast is een infrastructuur voor de toegankelijkheid van videokunst ontwikkeld. De resultaten van *Play Out* hebben de technische uitvoering bepaald van het project *Behoud Mediakunst Collectie Nederland*.

OBSOLETE EQUIPMENT (2009-2011)

Van 2009 t/m 2011 vond een samenwerkingsproject plaats waarin het beheer en behoud van in onbruik geraakte hardware onderzocht werd: *Obsolete Equipment*. Een samenwerkingsproject van PACKED, Brussel en NIMk, Amsterdam. Nederlandse en Belgische musea zoals S.M.A.K., M HKA, Kröller-Müller Museum, RCE, Stedelijk Museum Amsterdam en andere instellingen leverden concrete casestudies aan op het gebied van video- en computerbased installaties die meestal in samenwerking met de kunstenaars, uitgebreid zijn onderzocht, gepresenteerd en gedocumenteerd. Er werden best practice en richtlijnen opgesteld voor bewaring en eventuele vervanging van apparatuur.⁷

ORGANISATIE

Het Nederlands Instituut voor Mediakunst | NIMk initieerde het project en voerde het uit in samenwerking met de Stichting Behoud Moderne Kunst | SBMK. Onderzoek en het maken van projectplannen gebeurde in samenwerking met Virtueel Platform | VP, Digitaal Erfgoed Nederland | DEN en Kennisland.

Vijftien museale instellingen hebben hun collecties ter conservering ingebracht in het project en werkten mee aan de twee onderzoeken:

- Van Abbemuseum, Eindhoven
- De Appel, Amsterdam
- Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam
- Groninger Museum, Groningen
- Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, sector kunstcollecties, Rijswijk
- Kröller-Müller Museum, Otterlo
- Nederlands Instituut voor Mediakunst, Amsterdam
- Rijksakademie, Amsterdam
- Stedelijk Museum, Amsterdam
- Centraal Museum, Utrecht
- Frans Hals Museum / De Hallen, Haarlem
- Gemeentemuseum, Helmond
- V2_, Rotterdam
- Bonnefantenmuseum, Maastricht
- SCHUNK* (voorheen Stadsgalerij), Heerlen

Vertegenwoordigers van de participerende instellingen kwamen bijeen om het project te monitoren in verschillende overlegstructuren.

PARTNERMEETINGS

Ieder half jaar vond een participantenoverleg plaats waarin de instellingen die hun collecties ter conservering inbrachten ingelicht werden over de stand van zaken en gezamenlijke beslissingen namen over kwesties en dilemma's die het NIMk tijdens het proces tegenkwam. Van kunstenaars waarvan diverse musea dezelfde werken aanleverden, werden de verschillende versies gezamenlijk 'geviewd' om de beste bron te kiezen voor conservering, die vervolgens ter beschikking kwam aan alle betrokken collecties. (bijv. Bruce Naumann, Marina Abramovic).

⁶ NIMk: *Play-Out: Nieuwe technieken voor toegankelijkheid en conservering van de videokunstcollecties in Nederland*, Amsterdam 2009

⁷ <http://nimk.nl/nl/obsolete-apparatuur>

STUURGROEP

Een stuurgroep met vertegenwoordigers van de organiserende, uitvoerende en participerende partijen vergaderde twee keer per jaar om het project (financieel) te monitoren en zo nodig bij te sturen. NIMk en SBMK maakten elk half jaar een projectverslag ter voorbereiding van deze meetings.

De stuurgroep bestond uit:

CHRISTIANE BERNDES, conservator collectie Van Abbemuseum vanuit de participanten; **MARCO GROB**, zakelijk directeur Centraal Museum Utrecht, vanuit het bestuur van de SBMK; **PAULIEN 'T HOEN**, projectcoördinator vanuit de SBMK; **BART RUTTEN**, conservator Moderne Kunst, Stedelijk Museum vanuit de participanten; **GABY WIJERS**, projectcoördinator vanuit NIMk.

BEGELEIDINGSCOMMISSIES

De twee onderzoeken hadden elk een begeleidingscommissie met vertegenwoordigers van de betrokken partijen om het onderzoek inhoudelijk te monitoren en de redactie te vormen van de publicaties van de resultaten.

De begeleidingscommissie van het onderzoek born-digital bestond uit:

CHRISTIANE BERNDES, vanuit de participanten; **CATHY BRICKWOOD**, programma-manager, vanuit Virtueel Platform; **PAULIEN 'T HOEN**, vanuit de SBMK; **GERHARD JAN NAUTA**, onderzoeker, vanuit Digitaal Erfgoed Nederland; **GABY WIJERS**, vanuit NIMk.

De begeleidingscommissie van het onderzoek naar auteursrechtelijke aspecten rond het online vertonen van videokunst bestond uit:

CHRISTIANE BERNDES, vanuit de participanten; **WILLEMIEN DIEKMAN**, rechter te Dordrecht, vanuit het SBMK-bestuur; **PAULIEN 'T HOEN**, vanuit de SBMK; **BART RUTTEN**, vanuit de participanten; **GABY WIJERS** vanuit NIMk.

TEAM NIMK

Het NIMk-team voor de uitvoering van dit project bestond uit:

JATA HAAN (administratie), **MATT KEMP** (conservering en digitalisering), **SOFIE LAIER HENDRIKSEN** (correspondentie), **JASON LANGDON** (administratie), **WIEL SEUSKENS** (digitalisering), **IVO VAN STIPHOUT** (digitaliseringsadvies) en **MARIO VRUGT** (conservering en digitalisering). Het team stond onder leiding van **GABY WIJERS**.

UITVOERING

TECHNIEK

LTO-TAPE, MPEG-2 EN MPEG-4

Op basis van het onderzoek *Play Out*, uitgevoerd door NIMk (zie pagina 16), is gekozen voor het ongecomprimeerd opslaan van het oorspronkelijke videosignaal op LTO-tape. Naast het produceren van uncompressed avi-files (10 bit 4:2:2 YUV avi-formaat) worden ook files voor distributie en voor online vertoning gemaakt op MPEG-2- en MPEG-4-formaat. Tussen de onderzoeksfase en werkelijke aanvang van het project stonden de technische ontwikkelingen niet stil, waarop NIMk ingespeeld heeft met de aanschaf van de nieuwere versies van de benodigde hardware dan de eerder geplande. Inmiddels was ook een nieuwe versie van LTO verschenen: LTO5, de opvolger van LTO4, met een dubbele opslagcapaciteit. NIMk heeft de computers met externe opslag vervangen door een server met 16TB intern. Op deze computer/server werden de LTO-drives aangesloten voor het opslaan van de files op tapes. Ook is een aparte computer met LTO5-drive aangeschaft om de files te controleren na het overschrijven op tape. Er is een specifieke webinterface ontwikkeld voor de invoer van alle te conserveren werken en de conserveringsgegevens. Bovendien zijn er programma's ontwikkeld om de files van en naar LTO te schrijven en uit te lezen. Een planning van het aantal te digitaliseren werken werd vastgesteld en de workflow gedocumenteerd.

Voorafgaand aan de digitalisering zijn de banden doorgemeten en zo nodig gereinigd. Vervolgens zijn ze uitgelezen door een video-recorder of -player, waarna de data worden doorgestuurd naar de computer. Een videocapture kaart zet de videodata om naar een fileformaat.

De digitale data komen tijdelijk op het werkstation te staan waar de capture kaart inzit. Vanaf het werkstation worden de data in definitieve vorm dubbel opgeslagen op LTO. Deze ongecomprimeerde files voor conservering zijn niet beschikbaar voor raadpleging door eindgebruikers. Hiervoor worden gecomprimeerde files gemaakt op MPEG-2-formaat (voor tentoonstellingen of andere presentaties) en op MPEG-4-formaat (voor online gebruik).

MASKERING

In de eerste opzet had NIMk voor ogen om de uncompressed soft-warematig te converteren naar MPEG-2 voor distributie en MPEG-4 voor online vertoning. Echter, oude video's zijn gemaakt voor vertoning op beeldbuizen: het beeld loopt vaak niet door tot de uiterste randen, onderin het beeld zitten vaak storingen en boven in beeld tijdcodesignalen. Dat is bij beeldbuizen niet erg omdat de randen niet zichtbaar zijn, maar bij vertoning op lcd-schermen of videoprojectors is het beeld vaak wel tot de uiterste randen te zien. De onrustige randen kun je niet afsnijden omdat je dan het beeld uitrekt, je kunt de randen wel afdekken (maskeren) waardoor het beeldformaat en het aantal lijnen/pixels gelijk blijft.

Doel van de conservering is om het beeldmateriaal eruit krijgen wat erin is gegaan. Dit betekent bij digitalisering dat 625 beeldlijnen omgezet moeten worden naar beeldvierkantjes: pixels. Van de 625 beeldlijnen per beeld moeten er 575 omgezet worden; een deel van de metadata hoeven niet versleuteld te worden in het beeld. Om de verhoudingen van het beeld intact te laten, wordt elke beeld 720 x 576 pixels voor PAL en 720 X 480 voor NTSC. Eerst wordt het videosignaal voorbereid op de encoding, de ruis wordt er bijvoorbeeld uitgefilterd, zodat meer data beschikbaar zijn voor de vorm en beweging. NIMk heeft voor presentatiefiles gewerkt met twee maskers: 700X560 en 708x560, die naar behoefte een beetje naar links of rechts geschoven werden. Van elke MPEG-2 maakte NIMk automatisch een MPEG-4 om niet het hele maskeringproces opnieuw te hoeven herhalen. Omdat de MPEG-4 kleiner is, blijft de kwaliteit in orde. Desgewenst kunnen collectiebeheerders een watermerk in de MPEGs-4 laten opnemen, bijv. naam, logo collectie of 'for preview only'.

ADMINISTRATIE

De gegevens van de te conserveren werken, zoals aangeleverd door de instellingen, werden ingevoerd in het collectie- informatiesysteem van NIMk, evenals de adressen van de kunstenaars. Op basis van de afspraken en aangeleverde gegevens werden in oktober 2011 de kunstenaars centraal geïnformeerd over het project en zo nodig gevraagd om aanvullend bronmateriaal voor digitalisering. Deze correspondentie werd in naam van de SBMK door NIMk uitgevoerd. De te conserveren banden werden door kunstenaars en participerende instellingen naar het Nederlands Instituut voor Mediakunst verzonden, dat ze opsloeg en na conservering terugbezorde.

Deze procedure bracht een uitgebreide correspondentie op gang met de instellingen over de fluctuerende lijsten van de ter conservering aangeboden werken. Anderzijds ontstond een levendige uitwisseling met de kunstenaars zelf over de aan te leveren materialen en formaten. De lijsten van de deelnemende instellingen weken meer dan vijftien procent af van de originele opgave. De participatie van nieuwe collecties en ook de wisseling van personeel binnen de collecties betekende veel kennisoverdracht. In totaal zijn driehonderd brieven verstuurd en heeft een derde van de kunstenaars gereageerd (nb: de kunstenaars waarvan de juiste versie van het werk beschikbaar was, hoefden niet te reageren). Allen waren positief over conservering en digitaliseringswijze, maar vol vragen over exacte titels, lengtes, formaten, dubblures en rechtenkwesities.

PUBLICITEIT

Het in augustus 2010 uitgestuurde persbericht werd door alle landelijke en vele regionale dagbladen opgepakt en van Groningen tot Maastricht werd in veertien (korte) berichten aandacht besteed aan dit project. Daarbij heeft Gaby Wijers twee interviews gegeven voor het Gronings Dagblad en voor omroep Brabant. Het project werd op verschillende conferenties en seminars gepresenteerd door Gaby Wijers:

CONFERENTIE AUDIOVISUELE ARCHIEVEN IN DE 21E EEUW op 13 en 14 oktober 2010 in Gent. **AVA21** bracht 150 deelnemers samen uit 25 verschillende landen. Neelie Kroes (Europees Commissaris voor de Digitale Agenda) en Joke Schauvliege (Vlaams minister van Cultuur) openden de conferentie. Beiden benadrukten dat digitalisering erg belangrijk is om het gedeelde Europese film- en audiovisueel erfgoed te kunnen ontsluiten.

CONFERENTIE THE REAL THING, 17 december 2010 in het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, Hilversum. Het vakseminar over de digitalisering van audiovisueel materiaal.

EXPERTMEETING, 28 juni 2011 in het NIMk over conserveringsmogelijkheden voor born-digital kunst met verschillende buitenlandse gasten o.a. Jill Sterett (SF MOMA), Pip Laurenson (Tate Londen), Megan Winget (University Texas).

SBMK-DAG, 29 juni 2011 in het Centraal Museum Utrecht met presentaties door Paul Keller (Kennisland) over het toen net gestarte onderzoek naar auteursrechtelijke aspecten rondom het online vertonen van videokunst en Annet Dekker (onderzoeker) over het onderzoek naar de omgang met born-digital kunstwerken in Nederlandse musea.

SEMINAR NAAR EEN TOEKOMSTVASTE AV-COLLECTIE NEDERLAND, 4 november 2011 in het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, Hilversum. Project *Behoud Mediakunst Collectie Nederland* wordt als voorbeeldproject genoemd.

Presentatie van het boek **ZORGEN VOOR ONZICHTBARE ASSETS**, 11 november 2011 tijdens het AVA_Net jaarcongres in het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, Hilversum. Over het behoud van digitale AV-collecties met een artikel over het project *Behoud Mediakunst Collectie Nederland* door Gaby Wijers.

CULTURELE COALITIE DIGITALE DUURZAAMHEID | CCDD, 5 juni 2012. In het kader van het verschijnen van de Strategische Agenda van de Culturele Coalitie Digitale Duurzaamheid organiseren de CCDD en de Sectie Informatieverzorging Musea in Nederland | SIMIN van de Nederlandse Museum Vereniging op dezelfde dag de bijeenkomst *Digitale collecties voor de eeuwigheid*, waarbij de Strategische Agenda wordt aangeboden aan Marjan Hammersma, directeur-generaal cultuur en media bij het ministerie van OCW. met een presentatie over o.a. door Gaby Wijers.

SBMK-DAG, 8 november 2012. Afsluiting van het project met presentaties van de resultaten van het project, inclusief de publicaties, door participanten, onderzoekers en coördinatoren.

SPIN-OFF

Toen het project een jaar op gang was, kwam al een eerste spin-off tot stand via het onderzoek naar born-digital art. De begeleidingscommissie zag al in de aanbevelingen in wording aanleiding om een bijeenkomst te organiseren voor afgevaardigden van DEN, VP, SBMK en NIMk om door te praten over de problematiek en oplossingsrichtingen die zich hierin aftekenden. De vier instellingen hebben een programma ingericht voor de komende jaren onder de naam *Digital Art Force | DAF* om het beleid op het gebied van born-digital kunst en de praktijk in de museale omgeving te versterken. Bij het programma zijn diverse andere Nederlandse instellingen betrokken die met born-digital kunst te maken hebben. De doelgroep van het programma betreft zowel de verzamelaars, zoals Nederlandse musea, als de makers, zoals medialabs en kunstenaars. Daarnaast is het programma gericht op alle partijen die betrokken zijn bij de instandhouding van mediakunst. Hieronder vallen beleidsmakers, onderzoekers, kunstenaars, curatoren, universitaire- en academiestudenten en andere professionals die met born-digital kunstwerken te maken hebben. Hoewel er verschillende belangen spelen, vinden verzamelende instellingen, kunstenaars en andere producerende en distribuerende organisaties elkaar in de noodzaak om op korte termijn actie te ondernemen om dit hedendaagse, kwetsbare cultureel erfgoed voor de toekomst veilig te stellen. De samenwerking moet enerzijds leiden tot de borging van kennis en kunde van het huidige NIMk en anderzijds leiden naar een betere uitwisseling van kennis en een toename van good practice inzake het behoud van digitale kunst.

PROGRAMMA DIGITAL ART FORCE

Uit de verschillende gesprekken en discussies die plaatsvonden binnen het onderzoek is duidelijk geworden dat born-digital kunstwerken een andere aanpak nodig hebben dan tot nu toe gangbaar is. De bestaande registratie, conserveringsmodellen en documentatiemethoden moeten aangepast of anders opgezet worden om het beheer en behoud van deze kunstwerken te waarborgen. Om deze doelstellingen te verwezenlijken zijn de volgende praktische, strategische en beleidsmatige aanbevelingen van belang. Deze zijn gericht op musea, presentatie-instellingen, archieven, kunstenaars en beleidsmakers.

PRAKTISCH

– STEL BORN-DIGITAL KUNSTWERKEN TENTOON

Het regelmatig tonen en opstellen van born-digital kunstwerken geeft inzicht in de verschillende onderdelen van een werk waardoor knelpunten eerder herkend worden en problemen eventueel voorkomen kunnen worden. Case studies gerelateerde oplossingen kunnen vervolgens leiden tot standaardisering. Het resultaat is dat de kunstwerken langer behouden blijven, omdat tussentijdse aanpassingen makkelijker te maken zijn dan niet-zichtbare gebreken achteraf op te zoeken. Tevens wordt het in de praktijk ook makkelijker om werken uit te lenen.

– STEL VOORBEELDCONTRACTEN OP VOOR PRODUCTIE, AANKOOP, ONDERHOUD EN CONSERVERING VAN BORN-DIGITAL KUNSTWERKEN

Belangrijk is dat de contracten ruimte bieden voor eigen interpretatie of aanpassing naar gelang de specifieke situatie van de organisatie en/of kunstenaar. Als voorbeeld kan het 'model aankoopovereenkomst video' dienen dat is opgesteld door SBMK.

– ONTWIKKEL EEN STANDAARD CHECKLIJST

Ter ondersteuning van het huidige registratiesysteem moet een standaard vragenlijst of checklijst opgesteld worden, die kan dienen als leidraad voor het beschrijven van de kunstwerken. Op deze manier wordt de bewustwording vergroot bij aankoop van een born-digital kunstwerk. De checklist dient vragen te beantwoorden als: Wat zijn de werk-specifieke eisen (materieel en conceptueel)?; wat zijn de te verwachten kosten voor onderhoud en presentatie?; Waar liggen de verantwoordelijkheden van de verschillende partijen?

Via het DAF-programma zullen de betrokken partijen ervoor zorgen dat voorbeeldcontracten, checklists, resultaten van onderzoek, etcetera (online) toegankelijk zijn voor alle belanghebbenden. Hierbij moet bedacht worden dat het onderscheid tussen kleine en grote instellingen en organisaties met en zonder een beheer- en behoudtaak groot is. Oplossingen en handvatten zullen dus flexibel moeten zijn en aangepast moeten kunnen worden aan de lokale situatie.

STRATEGISCH

– ALLE PARTICIPANTEN IN DIT ONDERZOEK HEBBEN OPGEROEPEN TOT DE OPRICHTING VAN EEN GEZAMENLIJK KENNISCENTRUM / KENNISPLATFORM

Dit centrum moet een plek zijn waar informatie van verschillende partners gedeeld kan worden, problemen opgelost worden en advies wordt gegeven over verschillende onderwerpen. Het kenniscentrum kan onderzoek en ontwikkeling stimuleren, bijvoorbeeld door samenwerking met bedrijven of universiteiten, die technische toepassingen ontwikkelen en gebruiken om te zien in hoeverre kennis, methode en technieken uitgewisseld of anderszins ingezet kunnen worden.

– IN EEN VERVOLGONDERZOEK KAN WORDEN TOEGEWERKT NAAR EEN DOCUMENTATIEMETHODE VOOR BORN-DIGITAL KUNSTWERKEN ALS ÉÉN VAN DE MOGELIJKE CONSERVERINGSMETHODEN DAN WEL ALS ONDERSTEUNING VAN ANDERE CONSERVERINGSSTRATEGIEËN

In dit onderzoek worden bestaande documentatiemethodes geanalyseerd en aangepast. Hierbij kan gedacht worden aan de Variable Media Questionnaire, Matters in Media en het Media Art Notation System. Een nauwe samenwerking tussen collectiearchieven en documentatiearchieven is daarbij van belang.

– OPZETTEN VAN GEZAMENLIJK (INTER)NATIONAAL ONDERZOEKSPROJECT MET MUSEA, ORGANISATIES EN UNIVERSITEITEN NAAR CONSERVERING EN DOCUMENTATIE VAN BORN-DIGITAL KUNSTWERKEN

Vergelijkend case-studie onderzoek zou moeten leiden tot het opstellen van (standaard) modulen. Tate en NIMk zijn hierover in gesprek. Dit (inter-)nationale project zou ook moeten kijken naar alternatieve manieren van archivering en conservering. Voorbeelden zoals gedecentraliseerd en gedistribueerd archiveren moeten onderzocht worden op de haalbaarheid voor born-digital kunstwerken.

Op het gebied van mediakunst treedt het NIMk momenteel op als het kenniscentrum in Nederland, maar vanaf 2013 zal dit niet meer in huidige vorm bestaan. De DAF zet zich in om de kennis en ervaring die het NIMk heeft opgebouwd te borgen, te continueren en uit te breiden naar born-digital kunst. DAF wil voor musea en aanverwante instellingen een serie workshops ontwikkelen om good practice te ontwikkelen in het registreren van born-digital art. Een voorbeeld is de aanzet voor een registratieworkshop 'Spectrum' die verder ontwikkeld zal worden tijdens de SBMK-dag op 8 november 2012 en het internationale

symposium *Collecting and Presenting Born-Digital Art. A matter of translation and (historical) knowledge* op 14 & 15 December 2012 in het Van Abbemuseum in Eindhoven. (zie ook het artikel van [GERHARD-JAN NAUTA](#) op pagina 41)

BELEIDSMATIG

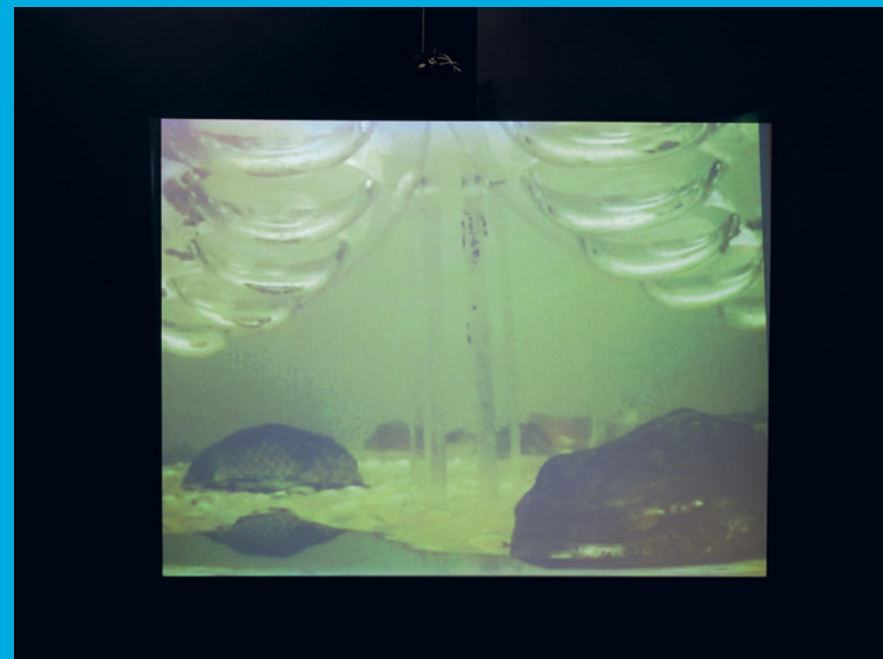
– BEWUSTZIJDIG VERGROTEN BIJ SUBSIDIEGEVERS, SPONSOREN EN MUSEA OVER DE VERANTWOORDELIJKHEID VOOR HET TOEKOMSTIGE CULTURELE ERFGOED

Het beheer en behoud van born-digital kunstwerken vereist meer en vroegtijdiger aandacht dan gangbaar is bij traditionele kunstwerken. De financieringsstrategie moet daarop worden aangepast en budgetten moeten anders ingericht worden: in het geval van born-digital kunstwerken is het aankoopbudget in veel gevallen veel lager dan het beheerbudget.

Naast bewustwording creëren bij subsidiënten, sponsors, kunstenaars en museale veld is het ook nodig aandacht te vragen voor de problematiek bij het bredere publiek. Dit kan van groot belang zijn bij het waarborgen van de duurzame toegankelijkheid van born-digital kunst. Bij gaming zorgt bijvoorbeeld een groot gedeeld netwerk van gebruikers voor de instandhouding van veel games. Een eerste aanzet daarvoor kan de organisatie van een tentoonstelling zijn, waarbij het publiek kennis maakt met verschillende manieren van (zelf) documenteren.

Het is de bedoeling dat de in *DAF* participerende organisaties de verschillende mogelijke taken verder uitwerken en uitvoeren in de lijn van hun lopende activiteiten/speerpunten voor de nabije toekomst.

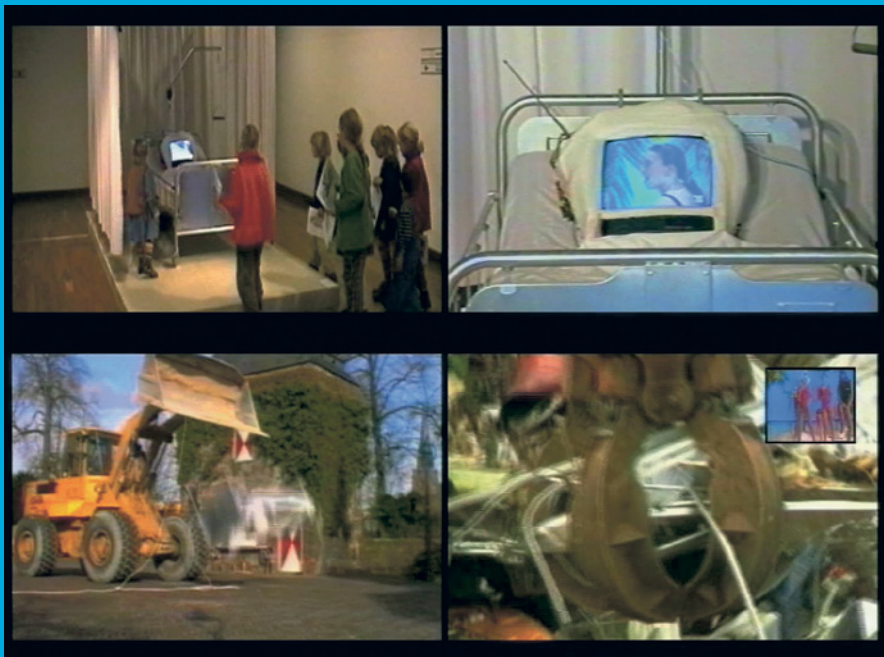
CENTRAAL MUSEUM, UTRECHT



BOVEN *Expecting*, Pipilotti Rist, 2001. COLLECTIE Centraal Museum Utrecht FOTO Ernst Moritz
ONDER *Kilowatt Dynasty*, Saskia Olde Wolbers, 2000-2000. COLLECTIE Centraal Museum Utrecht
FOTO Ernst Moritz



GEMEENTEMUSEUM HELMOND, HELMOND



BOVEN *Wisla*, Josef Dabernig, 1996. COLLECTIE Gemeentemuseum Helmond
ONDER stills uit *Please don't go*, Federico d'Orazio, 1996. COLLECTIE Gemeentemuseum Helmond

DE APPEL, AMSTERDAM



BOVEN *Self Portrait*, Urs Lüthi, 1974. COLLECTIE De Appel
ONDER *Anthology - Disappearance*, Susan Russe, 1978. COLLECTIE De Appel



BOVEN *Profile*, Yael Bartana, 2000. COLLECTIE Rijksakademie Amsterdam
 ONDER *Tuin*, Runa Islam, 1998. COLLECTIE Rijksakademie Amsterdam

VIDEOKUNST VEILIGGESTELD GROOTSCHALIG CONSERVERINGSPROJECT NEDERLANDSE COLLECTIE VIDEOKUNST AFGEROND RAYMOND FRENKEN

Een enorme klus is geklaard: zo'n 3.500 videokunstwerken uit vijftien Nederlandse collecties, zijn in twee jaar tijd geconserveerd. De toegankelijkheid van deze kunstvorm is daarmee veiliggesteld – voorlopig in ieder geval. Het is nu zaak, ook de opgebouwde expertise te behouden.

In hoge torens staan videorecorders gestapeld, verbonden met meetapparatuur en mengpanelen. Meters kabel leiden naar computers die gegevens registreren, controleren en opslaan. Grote plafondventilatoren voeren de warmte af. Aan het uiterlijk van sommige apparaten kun je aflezen hoe lang het geleden is dat analoge video nog een nieuw medium was. Van gelikt design is nog geen sprake: met hun plumpe, beige behuizing stralen ze industriële degelijkheid uit. Dit is het domein van de technici van het Nederlands Instituut voor Mediakunst | NIMk. De afgelopen twee jaar zijn hier zo'n 3.500 videokunstwerken nagekeken en gedigitaliseerd.

TOEGANKELIJKHEID

Maar liefst vijftien Nederlandse musea en kunstinstellingen onderschreven het belang van het project *'Conservering Mediakunst Collecties Nederland'*, uitgevoerd door NIMk en de Stichting Behoud Moderne Kunst. Zij brachten hun collecties videokunst samen, om de werken op uniforme wijze te laten conserveren. Voor sommige videotapes was het nipt op tijd: ze konden nog enkele keren afgespeeld worden en daarna was het over en uit.

Dankzij dit project blijven al deze kunstwerken – van videopioniers als Livinus van de Bundt die video begin jaren zeventig gebruikte om te 'schilderen met licht', tot hedendaagse kunstenaars – ook in de toekomst toegankelijk. Daarnaast bestaat de winst uit de expertise die is opgebouwd met de complexe conservering van mediakunst. Nederland bekleedt hiermee een internationale voorhoedepositie. Verschillende buitenlandse musea hebben hun mediakunst al door NIMk laten conserveren.

Bij de conservering van videokunst, draait het om reproductie van het (analoge of digitale) videosignaal. De videotape is slechts de drager van

dat signaal en wordt alleen bewaard als archiefstuk, niet als het kunstwerk zelf. Nu lijkt video bij uitstek een medium dat zich moeiteloos laat reproduceren, maar in het geval van videokunst komt er heel wat bij kijken.

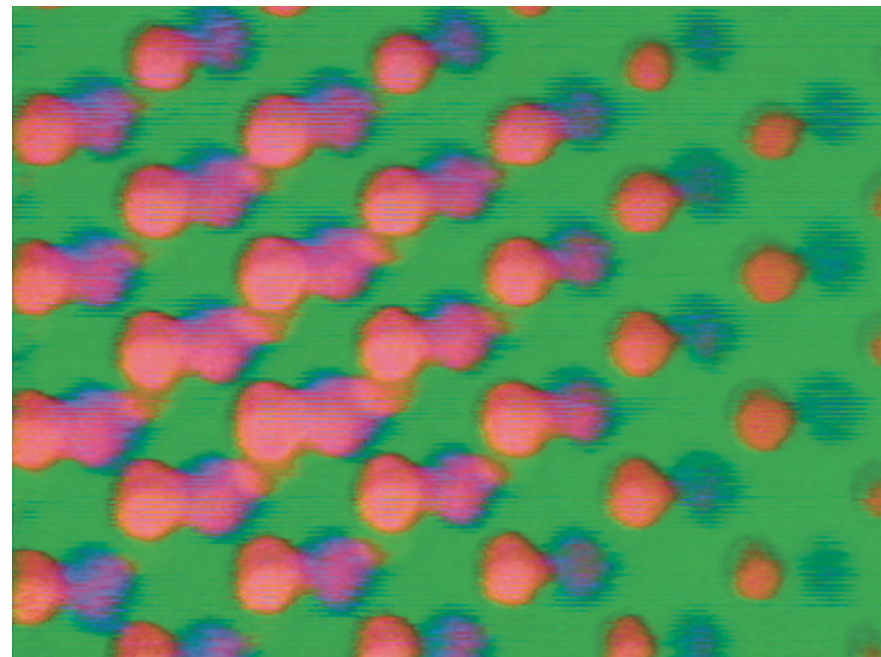
Succesvolle conservering behelst meer dan alleen een technische handeling – het is de uitkomst van een gespecialiseerd, multidisciplinair werkproces. NIMk heeft al sinds begin jaren negentig ervaring met het conserveren van videokunst en heeft een werkwijze ontwikkeld met als doel te conserveren zonder kwaliteitsverlies van het videosaal en met respect voor het oorspronkelijke karakter van het kunstwerk en de intentie van de kunstenaar. Technici, collectiebeheerders en (waar mogelijk) de kunstenaars werken hierbij samen om een oplossing te zoeken voor de specifieke problemen die het medium stelt.

EXPERTISE

Een grote bedreiging voor videokunst is slijtage van de drager. Bij de klassieke videobanden is het devies om ze regelmatig door te spoelen, na enkele jaren niet meer voldoende. De dragerlaag van de videotape is opgebouwd uit chemische componenten die met elkaar reageren. Na verloop van tijd leidt dat tot vervuiling van de tape en verlies van het signaal. Met behulp van speciale poetsmachines kan het vuil van de tape verwijderd worden. Voor recente werken geldt dat niet meer: deze worden niet op tape aangeleverd, maar rechtstreeks als digitaal videobestand. Nadeel daarvan is dat bij de totstandkoming automatisch een vorm van datacompressie heeft plaatsgevonden en de kwaliteit dus niet altijd optimaal is.

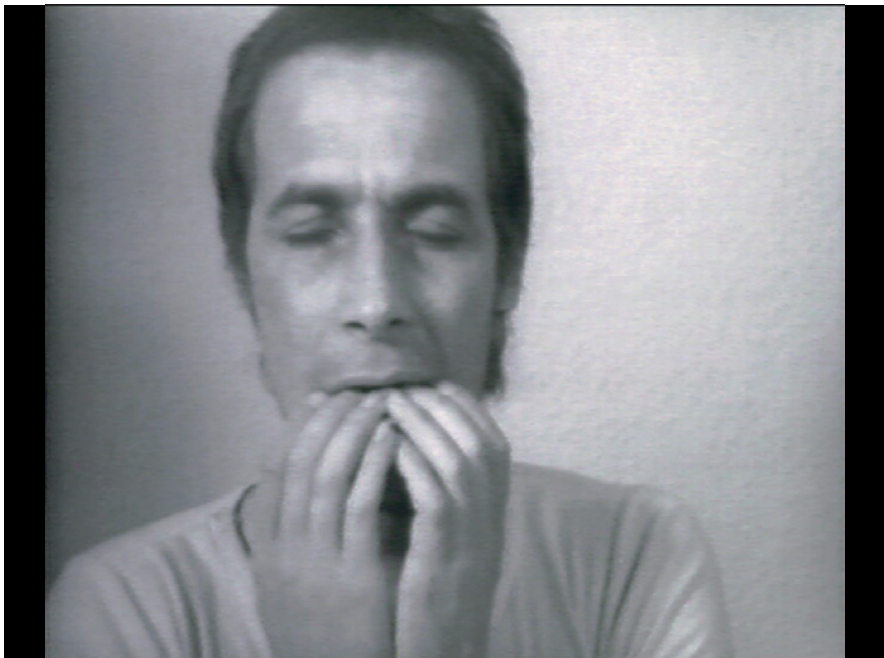
Een ander risico vormt de benodigde hardware. Reguliere VHS-recorders zijn nog in ruime mate voorhanden. Maar kunstenaars maakten meestal gebruik van andere videoformaten, zoals U-Matic, Betacam en Video 8. Fabrikanten verlenen geen service meer op de benodigde machines en reserveonderdelen zijn moeilijk te vinden. Datzelfde geldt voor beeldbuizen en projectoren die vaak fysiek deel uitmaken van videokunstininstallaties. In de loop der jaren heeft NIMk daarom een behoorlijke verzameling opgebouwd van oude apparatuur. Klein onderhoud wordt in eigen huis uitgevoerd en één of twee keer per jaar komt een 'mannetje' van een Brits bedrijf de apparaten onderhouden.

Het conserveren van een werk begint idealiter al bij de aankoop. Door de kunstenaar te interviewen, kan de conservator documenteren met



BOVEN *Moiré, Livinus & Jeep van de Bundt, 1975. COLLECTIE Nederlands Instituut voor Mediakunst*

ONDER *Frankendael, Driessens & Verstappen, 2001. COLLECTIE Nederlands Instituut voor Mediakunst*



BOVEN *The Great Escape*, Jeroen Offerman, 2000. COLLECTIE Nederlands Instituut voor Mediakunst

ONDER *Performance (Universiteit Maastricht)*, Ben d'Armagnac, 1976. COLLECTIE NIMk, De Appel, RCE, Bonnefantenmuseum, Stedelijk Museum Amsterdam

welke intenties en technieken een werk tot stand is gekomen – zodat in een later stadium daarop teruggegrepen kan worden. Dit is tegenwoordig steeds gangbaarder, maar in het verleden is er helaas zelden rekening mee gehouden.

NIMk bevindt zich in de bevoorrechte positie dat het instituut (en voorgangers MonteVideo en Time Based Arts) altijd al kunstenaars heeft bijgestaan bij de productie en distributie van hun kunstwerken. Daardoor beschikt men over kennis uit de eerste hand over de werkwijze van kunstenaars. Ook de ervaring die benodigd is voor de juiste omgang met historische videoformaten, is bij NIMk onafgebroken overgedragen door een handjevol technici die het vak bij elkaar in de praktijk hebben geleerd. Dit is van belang, om bijvoorbeeld te herkennen welke technische keuzes doelbewust zijn gemaakt. Bij sommige kunstwerken zijn bijvoorbeeld de zwart-witwaarden of geluidsniveaus bewust overstuurd en wordt dit niet gecorrigeerd. Overigens wordt er zo min mogelijk gerestaureerd: sommige onbedoelde effecten zijn inherent aan de vroege videotechniek. Technische tekortkomingen zoals ruis, spikjes en spatjes, worden niet weggepoetst.

SAMENWERKING

Wat dit project uniek maakt, is dat het door zo veel musea en instellingen wordt gedragen. Voor de meeste collecties geldt, dat het niet realistisch is om zelf de specialistische kennis en apparatuur in huis te halen. Door samen te werken, hebben alle instellingen kunnen profiteren van de door NIMk opgebouwde expertise en is in één keer het grootste deel van de Nederlandse collectie videokunst op uniforme wijze geconserveerd.

Door deze centrale aanpak zijn al verrassende zaken aan het licht gekomen. Als een videowerk in meerdere collecties is opgenomen, worden de verschillende versies nauwgezet met elkaar vergeleken. Dat leidde bijvoorbeeld tot de ontdekking dat twee ogenschijnlijk dezelfde performanceregistraties van Ben d'Armagnac uit 1976, op verschillende momenten en locaties zijn opgenomen. Het verloop van deze performance – waarin hij zichzelf tot brakens toe onderwerpt aan uitputtende ademhalingsoefeningen – blijkt zorgvuldig gerepeteerd. Ook zijn werken teruggevonden die verloren waren gewaand – zelfs van gerenommeerde kunstenaars als Marina Abramovic en Laurie Anderson – of full colour-versies van video's die voordien alleen in zwart-wit beschikbaar waren.

De meeste musea hebben de fysieke bewaring van hun collectie mediakunst aan NIMk toevertrouwd. De 'schatkamers' van NIMk bestaan uit enorme, diepe gangkasten – met zorgvuldige regulering van temperatuur en luchtvochtigheid. Rijen videobanden in alle soorten en maten beslaan honderden strekkende meters aan boekenplanken.

Na digitalisering wordt het ongecomprimeerde videosignaal opgeslagen op zogenaamde LTO-tapes, een opslagmedium dat ook door banken wordt gebruikt voor backup van belangrijke data. Deze tapes hebben een capaciteit van 1.500 gigabyte per stuk. De tapes met onlangs geconserveerde werken beslaan daardoor slechts zo'n anderhalve meter plankruimte. Naast dit ongecomprimeerde videosignaal, worden de bestanden ook (op een server) als MPEG-2 en MPEG-4-bestanden opgeslagen. Voor vertoning in exposities en online is gering kwaliteitsverlies namelijk geen probleem.

CONTINUÏTEIT

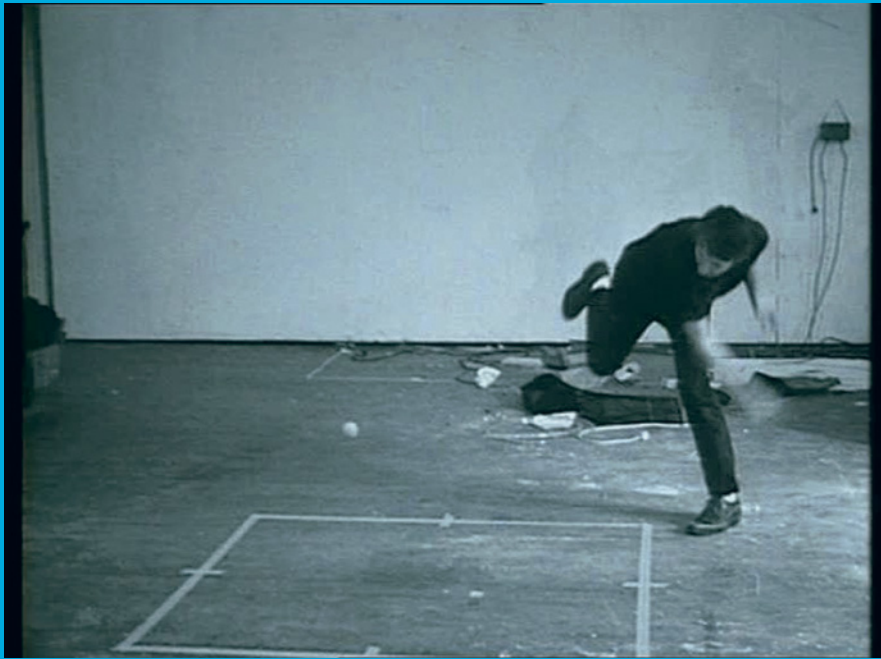
Dankzij deze grootschalige conserveringsoperatie blijven de kunstwerken beschikbaar. De kunstinstellingen en het publiek plukken de vruchten daarvan. Dit betekent overigens niet dat het conserveringswerk erop zit. Over een jaar of zeven, net voordat de garantietermijn op de huidige LTO-tapes is verstreken, is het weer tijd om de gegevens opnieuw over te dragen op een nieuw opslagmedium.

Bovendien dienen nieuwe conserveringsvraagstukken zich aan. Door inzet van nieuwe technieken, is de videokunst geëvolueerd tot mediakunst. Steeds meer kunstwerken gebruiken zelfgeschreven software, maken deel uit van een dynamisch netwerk en komen tot stand door interactie met gebruikers. Met Stichting Behoud Moderne Kunst, Virtueel Platform en Digitaal Erfgoed Nederland heeft NIMk verkennend onderzoek uitgevoerd naar de conservering van 'born-digital' kunst. Een van de grootste uitdagingen voor de komende jaren is om met musea en collecties te komen tot een gezamenlijke strategie voor behoud en documentatie van deze nieuwe mediakunst.

Het is dus onontbeerlijk dat het conserveringsproject een nieuwe fase ingaat. Hetzelfde geldt voor NIMk. Door stopzetten van de rijkssubsidie, wordt de organisatie in de huidige vorm opgeheven per 31 december 2012. De presentatie en productie van mediakunst wordt in handen gegeven van NASA (New Art Space Amsterdam), een nieuw initiatief in

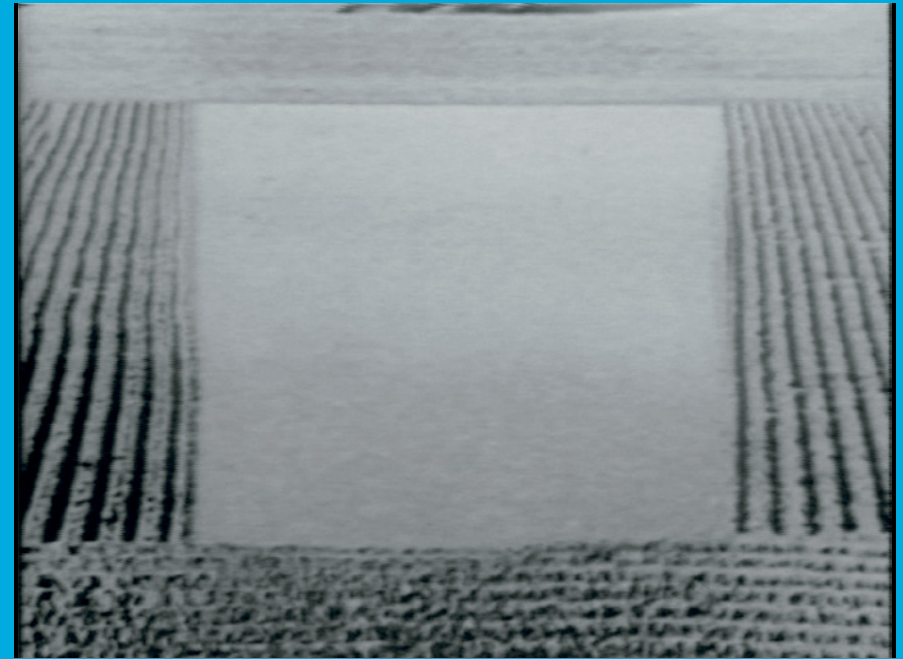
samenwerking met Smart Project Space. Om de opgebouwde expertise voor beheer en behoud van mediakunst te waarborgen, is een nieuwe stichting opgericht met de werktitel VH MV (Voorheen MonteVideo). Het is de bedoeling dat dit uitgroeit tot (inter)nationaal platform voor de duurzame toegang tot mediakunst. Aan twee vereisten voor succesvolle conservering wordt daarmee voldaan: samenwerking en continuïteit.

Als instituut voor mediakunst, heeft NIMk zich al vaker opnieuw uitgevonden. Onder verschillende namen, op verschillende locaties, met inbreng van steeds nieuwe mensen en partnerorganisaties. Het lijkt daarin wel wat op de videokunst: al vaak doodverklaard, maar door onvermoede veerkracht altijd springlevend gebleken.



MUSEUM BOIJMANS VAN BEUNINGEN, ROTTERDAM

GRONINGER MUSEUM, GRONINGEN

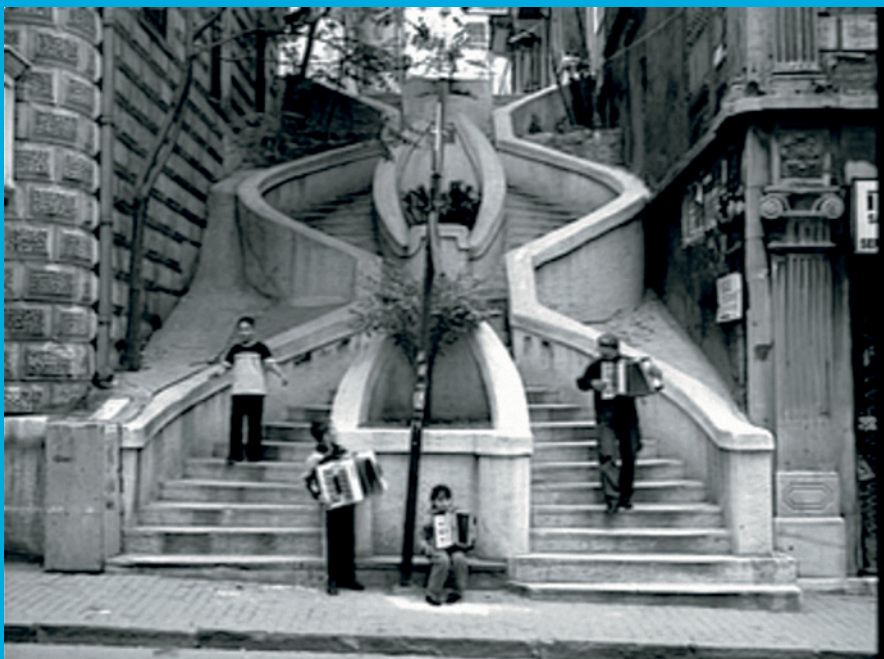


BOVEN *Bouncing two balls between the floor and ceiling with changing rhythms*, Bruce Nauman, 1967-1968. COLLECTIE Museum Boijmans Van Beuningen
 ONDER *Primary Time*, Bas Jan Ader, 1974. COLLECTIE Museum Boijmans Van Beuningen

BOVEN *12 Hours Tide Object with Correction of Perspective*, Jan Dibbets, 1969. FOTO uit 'Land Art - Fernsehhausstellung', Gerry Schum. COLLECTIE Groninger Museum
 ONDER *At one view*, Paul de Nooijer en Menno de Nooijer, 1989. COLLECTIE Groninger Museum



VAN ABBEMUSEUM, EINDHOVEN



BOVEN *Théorie du Trickster*, Pierre Joseph & Medhi Belhaj Kacem, 2002. COLLECTIE Van Abbemuseum, Eindhoven FOTO Peter Cox
ONDER *Stairway*, Gülsün Karamustafa, 2001. COLLECTIE Van Abbemuseum, Eindhoven FOTO Ron Eijkman

HET BORN-DIGITAL KUNSTWERK IN HET TIJDPERK VAN DE DIGITALE DUURZAAMHEID

GERHARD-JAN NAUTA, DEN

De laatste jaren hebben we een explosieve stijging gezien in de aandacht voor digital preservation: er zijn op digitale duurzaamheid toegespitste projecten, bewustwordingscampagnes en conferenties (zoals iPres, UNESCO's The Memory of the World in the Digital Age). Er wordt software en hardware ontwikkeld, gespecialiseerde bedrijven komen op, en allerlei initiatieven op het gebied van professionalisering, opleidingen en trainingen (DigCurV, Digital Curation Centre), talloze publicaties, websites, nationale en internationale coalities zien het licht. In het veld van digitale duurzaamheid is in de loop van de tijd duidelijk geworden dat het digitaliseren van kunst een aparte plaats inneemt. Bij het digitaliseren van archieven gaat het om grote hoeveelheden informatie, waarbij in de eerste plaats de inhoud bewaard moet blijven. Bij de digitalisering van kunst is een hoge kwaliteit vereist met behoud van de originele 'look and feel'.

Hiermee gaat samen dat born digital materiaal in een paar jaar tijd tot de gebruikelijke terreinen van erfgoed collectioneren is gaan behoren. In de recentelijk georganiseerde ENUMERATE Core Survey blijkt dat maar liefst 52% van de ondervraagde instellingen in enige mate 'born digital' materiaal verzamelt. Uit de antwoorden op de vraag om welk soort materiaal het daarbij gaat, blijkt dat met name digitale foto's, digitale audio en video (incl. film) en masse worden verzameld. Andere veel genoemde objecttypen zijn: e-books en e-journals, webpagina's en -sites, software, en games.¹

Bij het typeren van de frequent gecollectioneerde erfgoedmaterialen valt op dat met name de objecttypen waarvan ook duidelijke analoge voorlopers / tegenhangers bestaan, goed vertegenwoordigd zijn. Daarom is het voor een beter begrip nuttig om onderscheid te maken tussen born digital materiaal (de algemene term) en exclusively digital materiaal (als subklasse daarvan). Voor die laatste groep is typerend dat het onmogelijk is om van het digitale ding een analoge 'afdruk' te maken, zonder dat essentiële kenmerken van het object verloren gaan: een papieren versie van een website bevat geen dynamische links; de manipuleerbaarheid van een CAD/CAM-model valt weg bij materialisatie ervan buiten de computer.

¹ ENUMERATE survey report on digitisation in European cultural heritage institutions (mei 2012). Zie: <http://www.enumerate.eu/fileadmin/ENUMERATE/documents/ENUMERATE-Digitisation-Survey-2012.pdf> [geraadpleegd 4/10/2012]

Natuurlijk zijn er ook grensgevallen. Hoe zit het met een e-mailbericht dat deel uitmaakt van een uitgebreide thread, met verwijzingen naar online zaken, of met een digitaal wetenschappelijk artikel, dat gebaseerd is op de gegevens in een dynamisch ermee verbonden (aanpasbare) database? De records in de database zouden, net als het artikel zelf, op papier kunnen worden afgedrukt. Alles is dan beschikbaar, zij het niet langer aanpasbaar en weinig gebruikersvriendelijk. Voor alle genoemde objecttypen geldt echter dat er een zekere standaardisatie mogelijk is in de technieken en tools voor beheer en behoud waar de verantwoordelijke (erfgoed-)instellingen gebruik van kunnen maken. En met alle aandacht voor bewustwording en scholing op het gebied van digitale duurzaamheid lijkt er vandaag de dag geen principiële belemmering meer te bestaan voor instellingen die collecties van born digital cultuurgood wensen op te bouwen. Dat is echter een te rooskleurige voorstelling van zaken.

Uit de ENUMERATE survey, maar ook uit het recente onderzoek van VP, NIMk, SBMK en DEN in het kader van het project *Behoud Media-kunst Collectie Nederland*, blijkt bijvoorbeeld dat born-digital kunst weliswaar nog maar op zeer beperkte schaal wordt verzameld, maar nu al problemen oplevert rondom conservering. De verwachting is niet alleen dat het aantal werken zal toenemen, maar ook dat de techniek steeds sneller zal verouderen en om continue aandacht vraagt van de collectiebeheerders die de werken toegankelijk willen maken en houden.²

Born-digital kunst is kunst met digitale componenten, die uit de aard der zaak aan veroudering onderhevig kunnen zijn. De digitale componenten kunnen bepalend en onmisbaar zijn voor de essentie van het kunstwerk, maar het is evengoed mogelijk dat ze een meer bescheiden radertje vormen in het grotere geheel, zoals het geval is bij kunstwerken waarbij een digitale videostream wordt vertoond in een verder analoge entourage. De grootste duurzaamheidsproblemen ontstaan bij vormen van born-digital kunst die we voor het gemak maar even zullen aanduiden als exclusively digital kunst. Bij dit soort kunst – waarvan overigens óók fysieke/analoge componenten deel kunnen uitmaken – is er sprake van één of meerdere onvervangbare digitale componenten.



A virus of sadness, the virulence of loneliness, Lydia Schouten, 1990. COLLECTIE Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed

² Dekker, A. [2012]. *Born-digital kunstwerken in Nederland*. Amsterdam: Virtueel Platform. Zie: <http://virtueelplatform.nl/g/content/download/virtueel-platform---born-digital-kunstwerken-in-nederland-2012.pdf> [geraadpleegd 4/10/2012]

Bij exclusively digital art wordt het probleem van de digitale duurzaamheid nog versterkt door het vaak experimentele karakter van deze kunstvorm. Typerend is dat kunstenaars hierbij op zoek gaan naar de grenzen van de mogelijkheden, met alles behalve ISO-genormeerde producten als resultaat. Kunstenaar-programmeurs schrijven bijvoorbeeld eigen software, of werken samen met programmeur-kunstenaars, en ook de mengverhouding en samenhang van analoge (stoffelijke) en digitale componenten is bij geen twee born-digital kunstwerken gelijk. Voor de registratoren, conservatoren en restauratoren in musea voor moderne kunst ligt er dus, in het kader van één van de kerntaken van museale instellingen – duurzame toegankelijkheid van cultureel erfgoed garanderen – een aanzienlijke uitdaging.

In musea voor moderne kunst groeit het besef dat de duurzame toegankelijkheid van born-digital kunst een onderzoeksinspanning vereist. Vanuit dat besef zijn er de laatste jaren meerdere referentiemodellen ontwikkeld om de documentatie van born-digital art op verantwoorde wijze aan te pakken. Voorbeelden daarvan zijn DOCAM (een beslisboom voor de behandeling van kunstwerken met technische – dus niet per se digitale – componenten)³, 2IDM (Inside Installations Documentation Model)⁴, of het Media Art Notation System | MANS.⁵

Waar genoemde modellen voorbeelden zijn van een ‘object centered’ benadering – de specifieke aard van het materiaal bepaalt de vormgeving van het model – kan ook de vraag gesteld worden wat er gebeurt bij de confrontatie van born-digital kunst met meer generieke protocollen voor het documenteren, beheren en actualiseren van collecties. Vanuit deze gedachte ontstond het plan om samen met musea te onderzoeken in hoeverre Spectrum, dé internationale standaard voor het beheren en documenteren van museumcollecties, geschikt gemaakt kan worden voor born-digital kunst. De winst daarbij zou zitten in de benutting van het brede draagvlak van Spectrum en de kanalen waarlangs de doelgroep bereikt kan worden. De ontwikkeling van een workshop is opgenomen in het programma *Digital Art Force* van DEN, NIMk, SBMK en VP (zie pagina 23)

Spectrum in de huidige versie kent 21 procedures, deel-handleidingen waarin de omgang met museale objecten generiek is omschreven. Zo zijn er procedures voor Inkomende objecten, Standplaats en verplaatsing, Registratie en documentatie, Conditiecontrole en –onderzoek en Actieve en preventieve conservering. Collections Trust in het Verenigd

Koninkrijk beheert Spectrum. In Nederland ligt de verantwoordelijkheid voor het systeem bij de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed | RCE. De beheerders van Spectrum benadrukken dat de structuur en inhoud ervan dynamisch is en zoveel mogelijk aan veranderende omstandigheden wordt aangepast, altijd in overleg met de gebruikers.⁶

In een proefsessie werd onlangs aan de hand van een kunstwerk van Lydia Schouten (*A Virus of Sadness*, 1990) gekeken naar mogelijkheden en beperkingen van Spectrum bij het documenten van born-digital kunstwerken. Het bestudeerde kunstwerk is een complexe installatie, bestaande uit objecten met diverse inventarisnummers, waarvan onder meer een beamer die projecties op de vloer regelt, deel uitmaakt. Het werk is niet per se born-digital, maar het leent zich goed voor een eerste onderzoek naar de complexiteit van aggregaten die ook zoveel born-digital kunst typeert. De onderdelen van de installatie zijn op verschillende plaatsen ondergebracht. Zo zijn nu alle time-based materialen opgeslagen bij het NIMk, terwijl de te gebruiken monitoren, reservemonitoren en verdere objecten, foto's, meubilair etc. bij de RCE in depot zijn ondergebracht. Wanneer dit werk wordt tentoongesteld is dus een ingewikkelde logistieke operatie nodig, waarbij niet alle componenten van het werk met dezelfde zorg worden behouden/beheerd; denk aan kabels, DVD-speler en luidsprekers.

Aan de hand van *A Virus of Sadness*, kwamen een aantal specifieke activiteiten aan de orde in verband met kunstwerken met born-digital componenten, die in de huidige procedures van Spectrum niet of niet voldoende aan bod komen. Enkele voorbeelden:

Bij Spectrum procedure 4 (Verwerving) zou een gestructureerd kunstenaarsinterview meteen duidelijk moeten maken hoelang het kunstwerk door de instelling in beheer kan worden genomen, wat de wederzijdse rechten en plichten zijn, enz.

Bij procedure 6 (Standplaats en verplaatsing) zou uitgebreid aandacht moeten worden besteed aan mogelijke oplossingen voor een gedistribueerde opslag van componenten, met name de registratie van componenten in één systeem.

De beoordeling van de noodzaak om bestanden over te zetten op een nieuwe drager kan worden uitgewerkt bij procedure 10 (Preventieve conservering); net als de noodzaak om hardware te vernieuwen een vast onderdeel zou kunnen zijn bij procedure 10 (Actieve conservering);

³ Zie: <http://www.docam.ca/en/documentation-model.html> (geraadpleegd 4/10/2012)

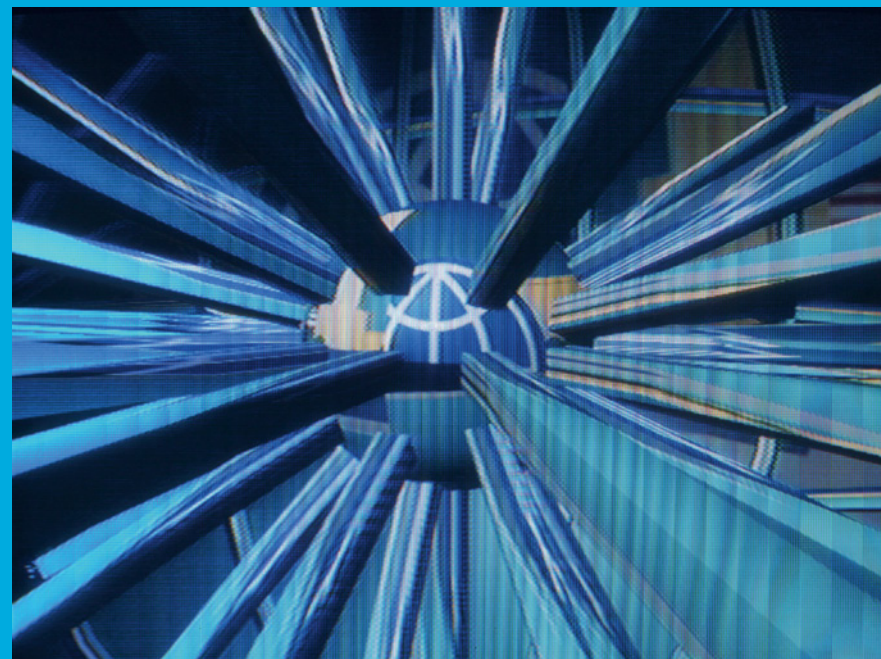
⁴ Zie: <http://www.inside-installations.org/research/> (geraadpleegd 4/10/2012)

⁵ Rinehart, R. (2005, October). A system of formal notation for scoring works of digital and variable media art. Zie: <http://hdl.handle.net/10002/307> (geraadpleegd 4/10/2012)

⁶ Zie: <http://www.collectionslink.org.uk/programmes/spectrum> (geraadpleegd 4/10/2012)

De les van het experiment is dat Spectrum weliswaar een fraai instrument is voor het op verantwoorde wijze beheren en documenteren van museumcollecties, maar dat vanwege de uitzonderlijke aard van born-digital kunst een verrijking van het systeem, mede op basis van aandachtspunten in de eerder genoemde documentatiemodellen, noodzakelijk is. In het najaar zal in een of twee workshopsessies waaraan registratoren, conservatoren en restauratoren deelnemen de haalbaarheid van die verrijking worden getoetst.

KRÖLLER-MÜLLER MUSEUM, OTTERLO



BOVEN *Raw material with continuous shift - BRRR*, Bruce Nauman, 1991. COLLECTIE Kröller-Müller Museum

ONDER *The computer project*, Matt Mullican, 1989 - 1990. COLLECTIE Kröller-Müller Museum



Hut, Roman Signer, 2000. COLLECTIE Bonnefantenmuseum Maastricht FOTO Peter Cox

BONNEFANTENMUSEUM, MAASTRICHT

NEDERLANDS INSTITUUT VOOR MEDIAKUNST, AMSTERDAM



BOVEN *Eternal Frame*, Ant Farm, 1976. COLLECTIE Nederlands Instituut voor Mediakunst
ONDER *Video Portrait Gallery Netherlands*, Marina Abramovic, 1975. COLLECTIE Nederlands Instituut voor Mediakunst



BOVEN *12_series*, Telcosystems, 2009.
 ONDER *Modell 5, Granular Synthesis*, 1994–1996. PHOTO Jan Sprij

OVER HET BELANG VAN VIDEODOCUMENTATIE VOOR DE TOEKOMST VAN TECHNOLOGISCHE KUNST EN BORN-DIGITAL ART

ARIE ALTENA, V2_

Wie in 2013 een theaterstuk van Shakespeare wil lezen, kan de tekst daarvan vinden in een elektronische bibliotheek – of in een goede kritische editie. Van een authentieke opvoering zoals die plaatsvond in The Globe, het theater dat door Shakespeares theatergroep werd gebouwd, kunnen we ons alleen een voorstelling maken op grond van secundair materiaal. Maar de tekst is overgeleverd. De filologie heeft procedures en methodes ontwikkeld, die min of meer garanderen dat de tekst van Hamlet die wij lezen, zo dicht mogelijk komt bij de tekst die Shakespeare voor ogen stond.

Omdat de dragers van film en videokunst (celluloid, magneetband) vergankelijk zijn en de afspeelapparatuur obsoleet is, wordt tegenwoordig om dit werk te conserveren, gekozen voor het overzetten ervan naar een digitaal medium. Daar is inmiddels voldoende kennis over en er zijn procedures en protocollen voor opgesteld. Bijvoorbeeld in het toonaangevende project BMCN waarin V2_ participeert. Het bekijken van een film van Oskar Fischinger op celluloid blijft anders dan het online bekijken van een digitale versie. Hoeveel dat uitmaakt hangt af van het soort werk. Voor een documentaire maakt het minder verschil dan voor een film die de specifieke karakteristiek van celluloid uitbuit.

Voor hedendaagse kunst die ruim gebruik maakt van hedendaagse technologie, elektronica, software, netwerkcommunicatie en internet ligt het complexer. In eerste instantie omdat zulke kunst, of ze nu digitaal, elektronisch of interactief heet, zoveel verschillende verschijningsvormen kent. Dat maakt het opstellen van een helder model over hoe zulke kunst geconserveerd en gedocumenteerd moet worden tot een fiks karwei. Niet zelden is het werk zelf ook nog complex en dynamisch en bezit het 'digital-born' componenten. In plaats van één onveranderbaar object is het een constellatie van hardware en software, verschillende materialen en elektronica, schakelingen en protocollen. Het doet iets, het reageert, verandert in de tijd, of is voor de werking afhankelijk van factoren die buiten het werk zelf liggen. Als het werk niet is opgebouwd voor vertoning, dan is het een verzameling materiaal en apparatuur in dozen. Het gaat om computers, kabels,



BOVEN *Run Motherfucker Run*, Marnix de Nijs, at DEAF 2004. PHOTO Jan Sprij
 ONDER Audience outside V2_, Rotterdam. PHOTO Jan Sprij

sensoren, hopelijk aangevuld met een handleiding voor de opbouw. Of het is – in het geval van netkunst – een pakketje software waar aan de 'buitenkant' niets aan te zien valt. Willen we in de toekomst nog iets kunnen zien en ervaren van de kunst die nu wordt gemaakt? Natuurlijk. Om het niet te dramatisch te stellen: over dertig jaar willen we vast nog eens terug kunnen kijken naar 2013 en de kunst die toen werd gemaakt met de technologie van 2013. Maar zullen we in staat zijn om een installatie uit 2013 in 2043 opnieuw op te bouwen en correct te laten werken? Laten we zeggen naar tevredenheid van de maker, conform zijn of haar intenties, of ten minste zoals we ons die intenties dan voorstellen? Laat ik een paar voorbeelden geven om die problematiek wat inzichtelijker te maken.

Run Motherfucker Run (2001–2004) van Marnix de Nijs is een interactieve installatie waarin filmbeelden van nachtelijk Rotterdam aan de kijker voorbijschrollen in interactie met de loopband waarop de kijker loopt of rent. Er wordt gebruik gemaakt van custom-made software voor bijvoorbeeld de sensoren (die de snelheid en positie van de kijker registreren). Bij een opnieuw opbouwen van de installatie is de vraag of de software uit 2004 nog zal draaien, en als ze draait of ze dan tot dezelfde timing leidt. Een uitputtend documentatie van een dergelijk werk, waarbij ook de originele software en de digitale filmbestanden bewaard worden, is complex. Geconserveerd is het daarmee nog niet. Goede videodocumentatie, zoals die in het kader van het project waar aan dit boekje is gewijd is geconserveerd, is in zo'n geval goud waard.

Tussen ongeveer 1992 en 1998 gold de CD-rom als een artistiek medium, waarmee flink werd geëxperimenteerd. Een aantal jaren kon je ze nog afspelen op een Mac, tot Mac OSX het standaard besturingssysteem werd. Inmiddels hebben de meeste nieuwe Mac's geen CD-rom of DVD-drive meer. Juist nu ontstaan de initiatieven om dit materiaal te archiveren en opnieuw te ontsluiten. Eén manier om ze te vertonen is ze te draaien op de computers van die tijd, een andere is de digitale files te laten draaien in een emulator – een in software nagebouwde kloon van de originele hardware. Dat laatste deed Aram Bartholl in september 2012 als onderdeel van een tentoonstelling over CD-rom-kunst van de jaren negentig. Werk dat interactief gebruik maakt van de 'live' materiaal op het internet is bijna ondoenlijk om te conserveren. Het werk zelf kan misschien wel worden bewaard, maar de kans is groot dat het na verloop van jaren volstrekt betekenisloos wordt, of van betekenis verandert. Soms

zal een videoscreen capture het enige zijn dat een indicatie geeft over de oorspronkelijke context. Om een voorbeeld te geven, hoe snel de Internet context verandert: rond 1996 maakten JoDi een digitale kaart van hun Internet. Die kaart staat nog steeds online op dezelfde URL (<http://map.jodi.org/>), maar van de links werkt meer dan 90% niet meer. Van de 10% die nog wel werkt, is niet zelden de URL sindsdien van eigenaar veranderd. De betekenis van het werk is hiermee volledig verschoven.

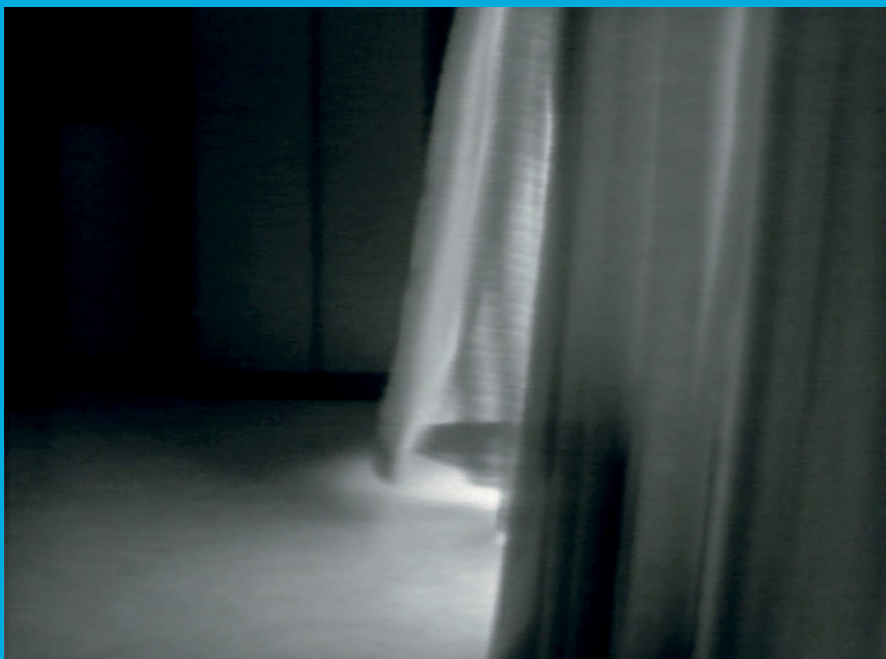
Ook werk dat niet afhankelijk is van een specifieke tijd en context, heeft te maken met de voortgang van de technologie. In *12_series* van Telcosystems storten twaalf beeldschermen en twaalf luidsprekers in een donkere ruimte een overweldigende storm van beeld- en geluids-‘noise’ uit over de toeschouwer. De ‘noise’ wordt interactief gegenereerd door zelfgeschreven software. Dit inherent digitale werk is geen moment hetzelfde, elke ‘run’ van de software is uniek. In een begeleidende uitgave staat tot in detail beschreven welk materiaal is gebruikt – van software, via de computers, luidsprekers en beeldschermen tot aan de kabels. Wanneer zo’n werk over een aantal jaar opnieuw mocht worden opgebouwd, is de vraag of er dan gebruik moet worden gemaakt van de oorspronkelijke configuratie (13 minimacs), of dat een nieuwe versie wenselijk is, geschikt voor snellere computers en grotere schermen. Ook in een dergelijk geval is videodocumentatie zeer belangrijk. Zulke documentatie mist weliswaar het fysieke en zintuiglijke aspect van de installatie, maar geeft in ieder geval een goede indruk van hoe het werkte en wat er te horen en te zien viel.

Wat kunnen we doen? ‘Spullen’ bewaren en zo goed mogelijk documenteren, op zoveel mogelijk manieren, met foto’s, in tekst, met handleidingen, kunstenaarsinterviews, technische specificaties en schema’s, en met video. Stel je voor dat we video-opnames zouden hebben van een Hamlet-voorstelling geregisseerd door Shakespeare in The Globe? Zelfs een vanuit één camerastandpunt geschoten video zou enorm veel inzicht geven, meer dan we kunnen reconstrueren uit geschreven bronnen. Al zal de documentatie nooit het werk zelf kunnen vervangen – iets wat de facto wel is gebeurd met documentatie van performances uit de jaren zestig en zeventig van de twintigste eeuw – het is wel een vorm waarin het werk en de herinnering eraan kan voortleven. En het is een hoogst noodzakelijke bron voor wie in de toekomst een dergelijk werk opnieuw wil installeren, uitvoeren, of nieuw leven inblazen.

FRANS HALS MUSEUM | DE HALLEN, HAARLEM



BOVEN *Bossy Burger, Paul McCarthy, 1991*. COLLECTIE Frans Hals Museum | De Hallen Haarlem
ONDER *Democracies, Artur Zmijewski, 2009*. COLLECTIE Frans Hals Museum | De Hallen Haarlem



BOVEN *Desert*, Nan Hoover, 1985. COLLECTIE NIMk, Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed
 ONDER *Een Briesje in Mei*, Marinus Boezem, 1974. COLLECTIE NIMk, Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed

RIJKSDIENST VOOR HET CULTUREEL ERFGOED, RIJSWIJK

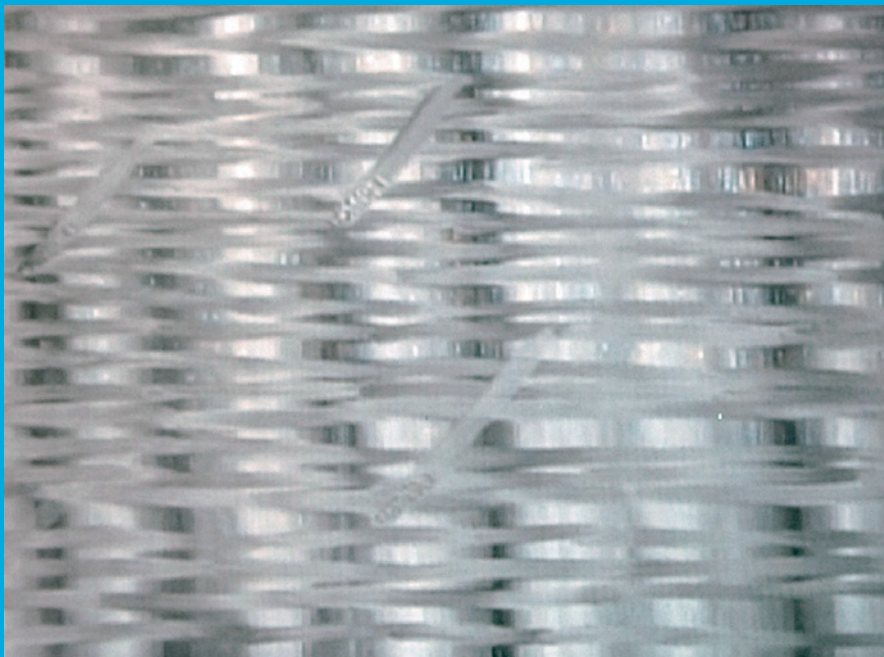
STEDELIJK MUSEUM, AMSTERDAM



BOVEN *Softer Catwalk in Collapsing Rooms*, Aernout Mik, 1999. COLLECTIE Stedelijk Museum Amsterdam
 ONDER *Art Make-Up, No. 1 White*, Bruce Nauman, 1967-68. COLLECTIE Stedelijk Museum Amsterdam



SCHUNCK*, HEERLEN



BOVEN *Pieta*, Erzsébeth Baerveldt, 1992. COLLECTIE SCHUNCK*
ONDER *Nature Morte*, Lon Godin, 2004-2005. COLLECTIE SCHUNCK*

COLOFON

EINDREDACTIE

Paulien 't Hoen en Gaby Wijers

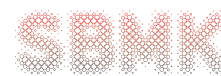
ONTWERP

Ariëne Boelens office

DRUK

Drukkerij Lecturis

Deze uitgave is mede mogelijk gemaakt door
Stichting Behoud Moderne Kunst | SBMK,
Nederlands Instituut voor Mediakunst | NIMk,
Kennisland, DEN, VP, Mondriaan Fonds



STILLS OMSLAG VOOR

BOVEN *Art Make-Up, No. 4 Black*, Bruce Nauman, 1967-68. COLLECTIE Stedelijk Museum Amsterdam

ONDER *Wisla*, Josef Dabernig, 1996. COLLECTIE Gemeentemuseum Helmond

STILLS OMSLAG ACHTER

BOVEN *Nature Morte*, Lon Godin, 2004-2005. COLLECTIE SCHUNCK*

ONDER *Profile*, Yael Bartana, 2000. COLLECTIE Rijksakademie Amsterdam

