
De houdbaarheid van videokunst
The sustainability of video art

Conservering van de Nederlandse videokunst collectie
Preservation of Dutch video art collections

Stichting Behoud Moderne Kunst
Foundation for the Conservation of Modern Art

Voorwoord	5
Foreword	7
Project Conservering Videokunst	9
Project Preservation Video Art	23
Conserveringswijze en -techniek	37
Preservation Method and Technique	49
De geconserveerde Nederlandse videokunstcollecties //	60
The preserved video-art collections in the Netherlands	
Overzicht van geconserveerde werken	81
List of preserved video-art works	
Termenlijst // Glossary of Terms	153
Literatuurlijst // Bibliography	163
Schematische opstellingen // Diagrams	166

Voorwoord

Sinds het begin van de jaren zestig hebben kunstenaars video als onafhankelijk medium ingezet. Video heeft een rijke geschiedenis, maar het is een kwetsbaar medium. Daarom is het conserveren van video van fundamenteel belang voor de mediakunst en een uitdaging voor gespecialiseerde technici, curatoren en wetenschappers op dit gebied.

In het begin van de jaren negentig begon het Nederlands Instituut voor Media-kunst, Montevideo/Time Based Arts met onderzoek naar en de conservering van videokunst. Dit was hard nodig en gelukkig was er een grote bereidheid om in actie te komen. De problemen rond het in goede staat bewaren van video waren toen al langer bekend, maar er waren op dit gebied nog maar weinig onderzoeksresultaten beschikbaar. Voor het conserveren van videokunst was een interdisciplinaire aanpak gewenst.

Dit besef vormde de aanzet voor het *Project Conservering Videokunst* en de Stichting Behoud Moderne Kunst steunde dit initiatief. Het project ging in het jaar 2000 van start. Op dit moment, drie jaar later, is een belangrijk deel van de videokunst in openbare collecties geconserveerd. De wetenschappelijke aanpak van het conserveren van videokunst is duidelijk op een hoger plan getild en de kennis op dit gebied is aanzienlijk toegenomen. Nu het project bijna is afgerond kan het Nederlands Instituut voor Mediakunst zich gaan toeleggen op het ontwikkelen en aanbieden van faciliteiten en dienstverlening op het gebied van de conservering van video- en mediakunst.

Nederlandse musea en beheerders van openbare collecties hebben op unieke wijze hun krachten gebundeld, hun kennis gedeeld en het *Project Conservering Videokunst* gezamenlijk gefinancierd. Wij willen graag onze dank uitspreken aan alle deelnemers en iedereen die aan het project heeft meegewerkt. Bijzonder erkentelijk zijn we de Mondriaan Stichting, het VSB Fonds en het ThuisKopie Fonds voor hun genereuze steun. En als laatste willen we in het bijzonder onze dank betuigen aan coördinator Gaby Wijers voor de wijze waarop zij het project gestuurd heeft, vanaf het eerste begin in 1998 tot het eind, dat nog in de toekomst ligt...

Namens het Bestuur van de Stichting,
Evert van Straaten
Voorzitter van de Stichting Behoud Moderne Kunst

Namens de deelnemende instellingen,
Evert Rodrigo
Voorzitter van het Project Conservering Videokunst

Foreword

Since the early 1960s, artists have been using video as an independent medium. Video has a rich history, but it is a fragile medium. This is why the preservation of video is of fundamental importance to media art, and a challenge to specialized technicians, curators and scientists in this field.

In the early 1990s, the Netherlands Media Art Institute, Montevideo/Time Based Arts started the research into, and the actual preservation of video art. The need for this was growing, and fortunately, there was plenty of willingness to come into action. Although the problems around the preservation of video had been known for some time, research results in this area were few and far between. The preservation of video art called for an interdisciplinary approach.

It was this realization that prompted the setup of the *Project Preservation Video Art*, with the Foundation for the Conservation of Modern Art supporting the initiative. The project was launched in 2000. Today, three years later, a substantial part of the video art in public collections has been preserved. The scientific approach to the preservation of video art has clearly reached a higher level, with a substantial increase of relevant expertise. Now that the Project has almost been completed, the Netherlands Media Art Institute can start developing and offering facilities and services in the area of preservation of video and media art.

Dutch museums and public collections combined forces, shared expertise and co-funded the *Project Preservation Video Art* in a unique way. We would like to express our gratitude to all the participants and all those who contributed to the project. We owe special thanks to the Mondriaan Foundation, the VSB Fund and the ThuisKopie Fund for their generous support. And, last but not least, we would like to thank our coordinator, Gaby Wijers, for the way in which she has been steering the project, from the early days in 1998 right until the end, which is still in the future...

On behalf of the board of the foundation,
Evert van Straaten
Chairman of the Foundation for the Conservation of Modern Art

On behalf of the participants,
Evert Rodrigo
Chairman of the Project Preservation Video Art

Project Conservering Videokunst



Marina Abramovic
Freeing the Body, 1976
00:09:08



Project Conservering Videokunst

De problematiek met betrekking tot het behoud van videokunst is in de afgelopen jaren steeds meer in de belangstelling van collectiebeheerders komen te staan. Enerzijds slijt de videoband, de fysieke drager van het kunstwerk en vervalt het signaal in relatief korte tijd. Anderzijds bedient de videokunstenaar zich van een 'reproduceerbaar' medium. Het eerste heeft tot gevolg dat er nu al werken van de eerste generatie videokunstenaars ernstig bedreigd zijn. Het tweede waarborgt echter het voortbestaan van het kunstwerk doordat de band simpelweg gekopieerd kan worden. Om deze problematiek het hoofd te kunnen bieden is in 2000, na een onderzoek naar conserveringsmethoden en -technieken onder auspiciën van de Stichting Behoud Moderne Kunst (SBMK) het *Project Conservering Videokunst* gestart. In dit project is een methodiek voor de conservering van videokunst ontwikkeld, toegepast en geëvalueerd en zijn uiteindelijk ca. 1700 analoge videokunstwerken van zeven jaar oud of ouder geconserveerd. Daarnaast zijn een model aankoopcontract en een registratiemodel voor de conservering van videokunst ontwikkeld. Documentatie, overleg met de kunstenaars en overzetten van het analoge signaal op Digital Betacam zijn de voorwaarden gebleken om de videokunstwerken voor de toekomst te bewaren.

Voorgeschiedenis

In het kader van het *Deltaplan Cultuurbehoud* zijn bij het Nederlands Instituut voor Mediakunst in 1992 de met totale erosie bedreigde tapes overgeschreven op het hoogwaardige Betacam SP systeem. Een adequate conservering van een analogo systeem brengt echter elke zeven tot tien jaar conversie naar een andere drager met zich mee. Daarnaast treedt kwaliteitsverlies op bij het kopiëren. In 1998 is een pilot project uitgevoerd om de criteria, methodiek en techniek voor de conservering van videokunst nader te onderzoeken. Dankzij de resultaten worden de videocollecties nu van verval gevrijwaard in het *Project Conservering Videokunst*. Hierdoor wordt verder kwaliteitsverlies tegengegaan en kan in de toekomst opslag op (naar verwacht) duurzamere dragers plaatsvinden.

Organisatie

Het Nederlands Instituut voor Mediakunst bezit een uitgebreide expertise op het gebied van conservering van videokunstwerken. Het instituut is begin jaren negentig als initiator en als uitvoerder van het conserveringsproject eerste fase opgetreden. Ook het pilot project eind jaren negentig is hieruitgevoerd. Het Nederlands Instituut voor Mediakunst is in het *Project Conservering Videokunst* wederom opgetreden als uitvoerder van de conserveringswerkzaamheden. De organisatie van het project is in 2000 ondergebracht bij de Stichting Behoud Moderne Kunst (SBMK).

Project Conservering Videokunst

Participanten zijn het Van Abbemuseum (VAM), Eindhoven; De Appel, Amsterdam; Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam; Groninger Museum, Groningen; Instituut Collectie Nederland (ICN), Rijswijk/Amsterdam; Kröller-Müller Museum (KMM), Otterlo; Nederlands Instituut voor Mediakunst, Montevideo/TBA, Amsterdam; Rijksakademie van beeldende kunsten, Amsterdam (allen participanten eerste fase); aangevuld met de Mickery collectie en het Stedelijk Museum Amsterdam (SMA), Amsterdam. Bovendien participeert De Pont, Tilburg bij ontwikkeling van methodiek en modellen. Het World Wide Video Festival, Amsterdam participeerde in de eerste fase, maar heeft geen behoudsfunctie en kon daardoor niet deelnemen aan het conserveringsproject. Christiane Berndes (VAM), Annette Mullink, Esther Vossen (De Appel), Poul ter Hofstede, Caspar Martens (Groninger Museum), Andree van de Kerkhove (KMM), Bart Rutten (Nederlands Instituut voor Mediakunst), Tinie Kerseboom (Rijksakademie), Dorine Mignot, Saar Groeneveld (SMA) en Jacqueline Rapmund (Museum Boijmans van Beuningen) kwamen circa 3 maandelijks onder voorzitterschap van Evert Rodrigo (ICN) bijeen om het project te monitoren. Het project is in opdracht van de SBMK door Gaby Wijers (Toxus, Nederlands Instituut voor Mediakunst) gecoördineerd. Met overige Nederlandse musea, vertegenwoordigd in de SBMK, internationale moderne kunstmusea, conserveringsinstellingen, het Nederlands Audiovisueel Archief (NAA), Hilversum en het Filmmuseum, Amsterdam is samenwerking en overleg gezocht. Het conserveringsproject is mogelijk gemaakt door eenmalige financiële bijdrages van de Mondriaan Stichting, het VSB Fonds en het ThuisKopie Fonds. Daarnaast dragen de participanten een bedrag bij per uur te conserveren werk.

Uitgangspunten

De huidige drager van het videosignaal, de videotape, is verouderd en aan verval onderhevig. Uit onderzoek blijkt dat de drager voor optimaal behoud binnen tien jaar, maar bij voorkeur al na zeven jaar, vervangen moet worden. Bij het overzetten van de analoge(sub)master naar een kopie treedt kwaliteitsverlies op. Bij het overzetten van een digitale master naar een (analoge) vertoningskopie treedt daarentegen een te verwaarlozen kwaliteitsverlies op. Geen enkele drager is duurzaam. Daarom is de oplossing voor definitief behoud gezocht in de sfeer van opslag in gecodeerde vorm. Hierdoor is het ten alle tijde mogelijk de informatie zonder kwaliteitsverlies over te zetten naar een andere materiële omgeving.

Conservering van een relatief nieuw medium als videokunst is nog een betrekkelijk onontgonnen en onoverzichtelijk terrein. Uitingvormen, formaten en (on)mogelijkheden van nieuwe systemen wisselen elkaar in een snel tempo af. Van een standaard

Project Conservering Videokunst

is geen sprake. Inzicht in het verouderingsproces en conserveringscriteria ontbreken. Bruikbare kennis over de samenstelling van het medium is nauwelijks toegankelijk. Dit brengt extra conserveringsproblemen met zich mee. Binnen het museale veld zijn er raakvlakken met de conservering van bijvoorbeeld installaties. Het kunstwerk kan immers alleen in zijn totaliteit ervaren worden wanneer de installatie 'draait' c.q. wanneer soft- en hardware functioneren. Tevens zijn er raakvlakken met de sterk in de belangstelling staande filmconservering en de conservering van audiovisuele (omroep)archieven, waarbij de drager soortgelijk is. Verder zijn er analogieën met andere reproduceerbare media als fotografie en grafisch werk. Uit materiaalonderzoek, projecten met betrekking tot publiekstoegankelijkheid, ervaringen met conversie naar andere dragers en dergelijke valt veel te herleiden in het belang van de conservering van videokunst. De verschillen zijn echter aanzienlijk. Film, fotografie en grafisch werk zijn media met een andere samenstelling en met een andere vertonings- en verspreidingswijze. Bij film nemen kunst(enaars)films een kleine plaats in. Bij audiovisuele archieven staat de op de band opgeslagen informatie centraal. Bij videokunst is de videoband de drager van het kunstwerk.

Kenmerkend voor videokunst is dat er een drager van het signaal (de software) is, dat alleen zichtbaar gemaakt kan worden met behulp van afspeelapparatuur (de hardware), op een al dan niet specifieke presentatiewijze. Tijdsverloop en interactiviteit kunnen daarbij een rol spelen. Centraal in het conserveringsproject staat de conservering van de drager van het videosignaal. De conservering van overige materialen als videosculpturen, video-installaties en afspeelapparatuur als zodanig worden hierbij buiten beschouwing gelaten. 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 een technisch reproduceerbaar medium. Vergelijkbaar met het negatief in de fotografie bestaat er bij video een zogenaamde master waarvan de gewenste kopieën getrokken worden. Dit houdt in dat de deelnemende instellingen originelen (master of submasters), verschillende generaties kopieën (kopieën van kopieën, of 'gebruikte' presentatiekopieën), maar bijvoorbeeld ook identieke exemplaren van dezelfde werken, die de kunstenaar in oplage heeft geproduceerd, in hun bezit kunnen hebben. Essentieel bij selectie, conservering en verdere behandelwijze is de status van het materiaal. Digitalisering dient te geschieden vanaf materiaal met de hoogst mogelijke kwaliteit. Dit materiaal zal zo dicht mogelijk moeten liggen bij de eerste generatie: de master.

Project Conservering Videokunst

Hoogste prioriteit in het project hebben de werken van zeven jaar of ouder, waarbij video gebruikt is als:

- \\ primair medium van een beeldende kunstuiting;
- \\ onderdeel van een sculptuur of installatie;
- \\ registratiemedium van een performance of als
- \\ registratiemedium door een kunstenaar.

De te conserveren werken zijn door de participerende instellingen geselecteerd op hun artistiek en/of cultuurhistorisch belang. Daarbij is geen onderscheid gemaakt tussen materiaal van Nederlandse of buitenlandse herkomst. Het materiaal is van belang (geweest) voor Nederlandse artistieke en technische ontwikkelingen. Documentaire- en filmwerken worden evenals de werken waarvan de eigendomsrechten onduidelijk zijn niet tot de hoogste prioriteit gerekend.

Contact met de kunstenaars

Aan de hand van de in december 2000 verkregen informatie van de participanten en de voorgestelde bron voor digitalisering hebben vanaf eind januari 2001 ruim 450 kunstenaars een brief over het project gekregen. Hierin is informatie opgenomen over de voorgestelde conserveringswijze, de desbetreffende werken en vragen omtrent de beschikbaarheid van de submaster. Zonder tegenbericht is er van uitgegaan dat de kunstenaars instemmen met de aangegeven handelwijze. Het informeren van de kunstenaars en vergaren van de kunstenaarsadressen is buitengewoon arbeidsintensief. De kunstenaars van wie de adressen ontbreken (ca. 20%) zijn nog niet geïnformeerd. Hiervoor is geen oplossing gevonden. In dit kader is gebleken dat informatie met betrekking tot de actuele verblijfplaats van de kunstenaars bij de instellingen onontbeerlijk is.

Desalniettemin zijn de reacties van de kunstenaars op de conserveringsplannen en -wijze in grote getale binnengestroomd en waren deze bijzonder positief. Het project genereert onder andere vragen van kunstenaars over hoe hun overige werken geconserveerd kunnen worden. Ook kunstenaars die niet aangeschreven zijn reageren. Correspondentie en reacties worden door de projectcoördinator centraal bijgehouden.

In een aantal gevallen, waarbij kunstenaars verschillende versies van één en hetzelfde videowerk vervaardigd hebben die in verschillende collecties aanwezig zijn, is een gezamenlijke aanpak in de vorm van kunstenaarsinterviews gehanteerd. Dit is voor de participanten van het conserveringsproject efficiënter gebleken. Tegelijkertijd is voorkomen dat de kunstenaars met verschillende problemen vanuit verschillende collecties steeds opnieuw benaderd worden. De videokunstwerken

Project Conservering Videokunst

van een kunstenaar(scollectief) zijn gelijktijdig geconserveerd. Afstemming met de kunstenaars over de rol van de veranderende techniek is hierbij essentieel gebleken.

Kunstenaarsinterviews

De bron als uitgangspunt voor digitalisering heeft gaandeweg het project een aantal vragen over de verschijningsvorm opgeroepen. Uitgangspunt van het project is dat digitalisering plaats vindt vanaf een zo vroeg mogelijke generatie van de videoband. Wanneer er verschillende versies van een werk zijn, wat wordt dan als bron voor de digitalisering aangemerkt:

- \\ de oudste;
- \\ de compleetste (langste);
- \\ de technisch beste versie van het totaal aan versies of
- \\ de technisch beste versie van de eigen versie?

Voor een aantal werken is het noodzakelijk gebleken om de verschillende versies naast elkaar te bekijken en te vergelijken. Op basis van deze viewings kon worden besloten welke versie het dichtst bij de bron ligt en dus voor digitalisering in aanmerking komt. Van de volgende kunstenaars is werk geviewd:

Abramovic/Ulay door Bart Rutten en Gaby Wijers, Miguel-Ángel Cárdenas door Jaqueline Rapmund; Dedo door Evert Rodrigo; David Garcia/Annie Wright door Saar Groeneveld; Nan Hoover door Bart Rutten; Hooykaas/Stansfield door Saar Groeneveld; Raul Marroquin door Bart Rutten; Sluik/Kurpershoek door Bart Rutten; The Vasulka's door Bart Rutten; Lawrence Weiner door Christiane Berndes. De viewings riepen in enkele gevallen conserveringsvragen op.

Van de kunstenaars Abramovic/Ulay bijvoorbeeld is oud werk meerdere keren op verschillende wijze gemonteerd en ook in verzamelde vorm als bijvoorbeeld *Anthology en Collected works* opgenomen. Zowel de oude versie als de latere edities zijn ter conservering aangemeld en de kunstenaars zelf bezitten nog weer andere versies. Abramovic/Ulay zijn de eerste in de reeks van kunstenaarsinterviews en dienden als voorstudie voor de op stapel staande vergelijkingen.

Helaas is de kunstenaar Servaas in maart 2002 overleden en kan er geen interview meer afgenomen worden. Wel is zijn gehele oeuvre door Marieke Hendrikse (stagiaire Universiteit Utrecht) geviewd om overeenkomsten, verschillen en onduidelijkheden te traceren. Ook het werk van Ben d'Armagnac en Gerrit Dekker is om dezelfde reden geviewd.

Om een inzicht te geven in de gevolgde werkwijze bij de viewings en de interviews volgt hier een korte samenvatting van de Abramovic/Ulay-pilot.

Project Conservering Videokunst

Viewing pilot Abramovic/Ulay

De kunstenaars Marina Abramovic en Ulay besloten, nadat ze ieder apart al een aantal performances hadden gemaakt, in 1976 te gaan samenwerken. Tot 1988 duurde de vruchtbare periode waarin Abramovic/Ulay samen leefden en werkten.

Vertrekpunt voor de vergelijkingen zijn achtereenvolgens de werken (titels), de versies en de tapes uit de collecties. In de montage zijn per werk (op alfabetische volgorde) één voor één de verschillende versies achter elkaar, en indien nodig, naast elkaar bekeken om zo de verschillen in kaart te brengen. De versie die het dichtst bij de opname masters staat is versie 1; degene die het verst hiervan verwijderd staat (afname lengte, van kleur naar zwart wit) krijgt het hoogste nummer. Indien mogelijk is de directe relatie tussen de versies in kaart gebracht. Bij grote verschillen in versies zijn de observaties in een breder kader geplaatst door de bevindingen te vergelijken met de inventarisaties die al beschikbaar waren. Voorbeelden zijn het Stedelijk van Abbe Museum (*Ulay/Abramovic, performances 1976-1988*; Van Abbemuseum 1997 pp. 125-127) en Openbaar Kunstbezit (*Videocatalogus*, Openbaar Kunstbezit 1984, pp. 1-4). Hierin wordt onderscheid gemaakt tussen performance (met daarbij op welk medium dat opgenomen werd) en video.

Vragen

Algemene en specifieke vragen over werken, titels, de status van de drager, de betekenis van het gekozen materiaal, het hoe en waarom van steeds weer hermonteren, de randvoorwaarden voor een juiste vertoning en rechtenkwesties, zijn aan bod gekomen.

Interviews

Versie: Voor 1988 werden de werken als actueel kunstwerk behandeld en konden tot die tijd als zodanig in nieuwe versies uitgebracht worden. Zowel Ulay als Marina spreken zich nu uit voor een historische aanpak. De meest originele, authentieke versie zou volgens de kunstenaars bij conservering de hoogste prioriteit moeten krijgen.

Medium: Het specifieke gebruik van een medium, met andere woorden film of video, had in hun intentie geen betekenis. Vooral vóór 1980 is de voorkeur gegeven aan film boven video, omdat de beeldkwaliteit van film in principe beter is. Nu wordt de voorkeur gegeven aan video in verband met de eenvoudige distributiemogelijkheden. Alleen een werk als *That Self* zou wellicht op film geconserveerd moeten worden. Bij de viewings is niet eerder opgemerkt kleurenmateriaal naar voren gekomen. De participerende instellingen

Project Conservering Videokunst

is de mogelijkheid geboden het meest originele materiaal te verkrijgen. Desalniettemin hebben zij het recht behouden hun eigen – vaak ingekorte – versies te conserveren.

Systeem: Ook aan het soort systeem is nooit een specifieke betekenis toegekend. Gekozen werd voor het systeem dat op dat moment beschikbaar was. Dit geldt ook voor het werk dat op NTSC is opgenomen. Vanuit NTSC conserveren is in het kader van dit project praktisch gezien zeer ingewikkeld, omdat NTSC apparatuur niet aanwezig is. Ulay heeft er echter geen problemen mee om werk dat oorspronkelijk op NTSC is opgenomen maar later op PAL is overgezet, te conserveren in PAL. Deze conversie doet inhoudelijk niets aan het werk af en blijft gemakkelijker te kopiëren.

Kleur/zwart-wit: Sommige werken die oorspronkelijk in kleur zijn opgenomen zijn later op zwart-wit overgezet omdat het contrast/de kwaliteit in die tijd op die manier gemakkelijker verbeterd kon worden. Op de vraag van welk werk bij de conservering uitgegaan moet worden, is het antwoord van Ulay: het meest authentieke werk, dus kleur in dit geval.

Tapes als installatie: Ulay vindt het geen bezwaar wanneer individuele tapes achter elkaar worden gezet of groot geprojecteerd worden door middel van een beam als een soort installatie, echter het werk moet niet als installatie begrepen worden. Alleen de versies die in het bezit van het Stedelijk van Abbe Museum zijn dienen als dusdanig behandeld te worden, aangezien zij voor de presentatie de combinatie met andere objecten vereisen. Ulay stemt in met de uitbreiding van de jaartallen van deze werken met 1996.*

Documentatie

Eén van de problemen waarmee de participerende musea en collectiebeherende instellingen van het *Project Conservering Videokunst* geconfronteerd worden is het ontbreken van informatie over de betekenis van de gebruikte techniek. Het probleem is ontstaan door de veranderende techniek. Een productieformaat of -systeem dat afwijkt van het distributieformaat, analoog versus digitaal, afspeelapparatuur die niet meer voldoet en bijvoorbeeld een videowerk dat gemaakt is voor een kleine bolle monitor dat later ook geprojecteerd wordt op een groot plat scherm. Daarbij komt dat kopiegebruik, conservering c.q. digitalisering en restauratie van archiefexemplaren meestal niet contractueel vastgelegd is.

Voor verantwoord conserveren van videokunst is inzicht in de betekenis van de gebruikte techniek noodzakelijk. Afstemming met de kunstenaar hierover is essentieel. Om deze problemen in de toekomst te voorkomen heeft de SBMK modelcontracten ontwikkeld.

Project Conservering Videokunst

Ontwikkeling modelcontract

Een werkgroep onder leiding van Christiane Berndes en bestaande uit Bart Rutten, Annette Mullink en Gaby Wijers, heeft zich over het auteursrecht en copyright gebogen. Internationale ervaringen zijn geïnventariseerd en geanalyseerd en er is een aankoopcontract voor videokunst ontwikkeld. Dit contract is door Willemien Diekman (advocaat De Brauw Blackstone Westbroek, Den Haag) omgezet in een model voor aankoopovereenkomsten van videokunst.

In de ontwikkelde modelcontracten is de aankoop geregeld van videokunstwerken (videowerk en -installaties) door instellingen als musea. Het zijn standaarden die uitgaan van de meest voorkomende situaties. Er zijn vier modelcontracten. Ze zijn inhoudelijk vrijwel hetzelfde maar de ondertekenende contractpartner verschilt. Essentieel bij de modelcontracten is de bijlage waarin de technische gegevens en de vervangbaarheid ervan zijn opgenomen. Modellen en bijlagen zijn ook in een Engelstalige versie beschikbaar. Bovendien is een (auteursrechtelijke) toelichting ontwikkeld.

De werkgroep is uitgegaan van de verantwoordelijkheid van de instelling zelf. In de modelovereenkomsten draagt de instelling zorg voor het in deugdelijke staat verkeren van de technische apparatuur, de conserveringskopie en de vertoningskopie. In het model aankoopovereenkomsten wordt, rekening houdend met de wensen van beide partijen, de bevoegdheden geregeld die de instelling nodig heeft om het videokunstwerk aan het publiek te tonen en om het te conserveren. De instelling kan, afhankelijk van de afspraak, het werk op elke door haar gewenste wijze reproduceren ten behoeve van conservering en vertoningskopieën maken. Dus ook van analoog naar digitaal. In de bijlage is de beschrijving van de techniek opgenomen met minimale en maximale systeemeisen, alsmede een beschrijving van het projectievlak en de vraag of de apparatuur onderdelen bevat die onvervangbaar zijn voor een goede weergave van het werk. Hierbij is ook rekening gehouden met toekomstige technische vragen. Het heeft de voorkeur om de bijlage samen met de kunstenaar vrij abstract in te vullen op basis van 'tijdloze' outputindicatoren in plaats van heel concreet op basis van de techniek van vandaag. Verder is opgenomen dat de instelling naar eigen inzicht fragmenten en/of stills uit het videowerk kan selecteren, reproduceren en openbaar kan maken voor promotie en educatie. Ook de vertoning in- en buitenshuis is geregeld. De contracten en bijlagen worden door de participanten gebruikt bij de aankoop van nieuwe werken. In individuele gevallen worden de bijlagen retrospectief ingevuld.

Project Conservering Videokunst

Ontwikkeling documentatiemodel

Binnen het onderzoeksproject *Conservering Moderne Kunst* zijn in 1997 twee registratiemodellen ontwikkeld speciaal voor de registratie van gegevens en conditie van (driedimensionale) hedendaagse kunstwerken. Er is een theoretisch model ontwikkeld voor gegevens- en conditieregistratie. In het *Project Conservering Videokunst* zijn deze modellen aangevuld met een aantal ontbrekende, voor videokunst noodzakelijke punten.

Het model voor gegevensregistratie dat toegang verleent tot zeer veel verschillende soorten informatie over een kunstwerk, is bestemd voor verschillende gebruikersgroepen in het museum. Het is een theoretisch model dat gebruikt kan worden als leidraad en aangepast kan worden aan het individuele computersysteem in elk museum. Voor het model is gebruik gemaakt van enkele bestaande museummodellen voor de registratie van gegevens.

Uitgangspunt van de beschrijving is het videokunstwerk, zoals verworven op de primaire drager en zoals men dat in beheer heeft. Eventueel kunnen dit ook de secundaire dragers zijn. Zo heeft men bijvoorbeeld van een werk meerdere kopieën op verschillende formaten, op verschillende locaties, op verschillende dragers, met een andere status en voor verschillend gebruik. Bovendien bestaan van één werk veelal verschillende edities. Een werk heeft een aantal unieke eigenschappen, waarvan er een aantal onlosmakelijk aan de drager verbonden zijn.

Een gemeenschappelijk registratieformaat voor alle videokunstwerken dat bruikbaar is voor alle participanten behoort niet tot de mogelijkheden en is eigenlijk ook niet wenselijk. De videokunstwerken zijn immers veelal een onderdeel van een nog omvangrijkere collectie. Deze collectie is in zijn geheel beschreven in een Collectie Informatie Systeem. Wel is het wenselijk dat:

- \\ de instellingen aan de hand van het theoretische model een keuze kunnen maken uit de aanbevolen registratie elementen;
- \\ de werken van een kunstenaar binnen de verschillende collecties op dezelfde naam gevonden kunnen worden;
- \\ de titels van dezelfde werken binnen verschillende collecties gelijk zijn;
- \\ de werken van eenzelfde genre binnen de verschillende collecties op dezelfde aanduiding gevonden kunnen worden.

Gaby Wijers, Bart Rutten en Yuri van der Linden (ICN) vormen tezamen de registratiewerkgroep en hebben het model voor de registratie van videokunst ontwikkeld. Met NAA, het Nederlands Filmmuseum en de Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD) is daarover overleg gepleegd. Bart Rutten en Dorine Mignot

Project Conservering Videokunst

hebben een eerste genre en trefwoordenlijst samengesteld. Niet geheel onverwacht is gebleken dat het opstellen van een dergelijke lijst de capaciteit (in uren) van de werkgroep te boven gaat. Het optimale registratieformaat voor toegankelijkheid is afhankelijk van de wensen voor toekomstig gebruik. Het uitwerken hiervan valt buiten het kader van dit conserveringsproject. Er worden vervolgplannen gemaakt om naast digitale opslag ook de digitale toegankelijkheid van de collecties op termijn te kunnen realiseren.

Op 27 september 2002 heeft de Stichting Behoud Moderne Kunst en het Nederlands Instituut voor Mediakunst een workshop georganiseerd over het beheer en behoud van videokunst. De focus van deze workshop lag op de documentatie en registratie van videokunst, het ontwikkelde model werd besproken. Daarnaast is er een inleiding in de mediakunst gegeven en kwam de praktische zorg voor videowerken aan bod.

De doelgroep van de workshop waren de registratoren van de participerende instellingen.

Informatieuitwisseling

Vanaf de start van het project is bestaande en nieuwe informatie en kennis over conservering van videokunst bijeengebracht. Tevens is dit voor professionals, zoals restauratoren en conservatoren toegankelijk gemaakt. Er zijn Nederlandse en Engelse factsheets gemaakt met een korte beschrijving van het project. In elk nummer van de SBMK nieuwsbrief is de voortgang opgenomen. Ook op de jaarlijkse SBMK vergaderingen staat het onderwerp steeds op de agenda.

De informatie vergaard in het *Project Conservering Videokunst* heeft bovendien gediend als pilot voor de INCCA website. Het in 1999 opgerichte INCCA staat voor International Network for Conservation of Contemporary Art. Het bestaat nu totaal uit 11 partners (waaronder het Guggenheim Museum, New York). Het project is geïnitieerd door Instituut Collectie Nederland en de Tate Gallery London is medeorganisator. De resultaten en producten van het conserveringsproject worden na afloop ook op het video onderdeel van de INCCA website beschikbaar gesteld. Het Nederlands Instituut voor Mediakunst besteedt ruim aandacht aan het project. Op deze manier reikt de informatie met betrekking tot de conservering van videokunst het museale veld.

In *CR*, is in het voorjaar van 2002 een artikel verschenen over het *Project Conservering Videokunst* en het praktisch behoud van videobanden. Een uittreksel van dit artikel is eind 2002 opgenomen in de conserveringsyllabus van het Landelijk Contact Museumconsulenten.

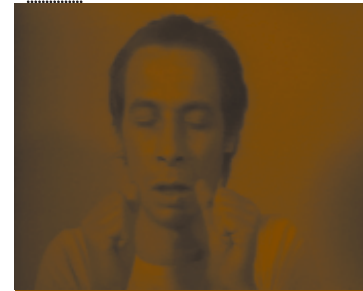
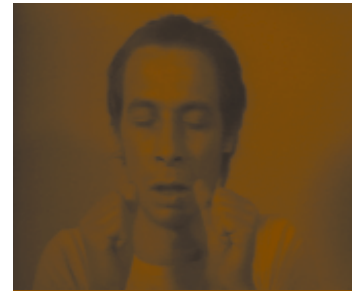
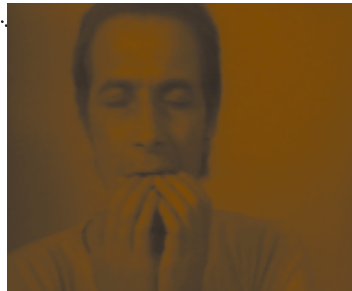
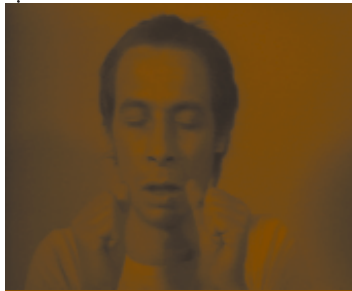
Project Conservering Videokunst

Het belang van de gezamenlijke aanpak

Tijdens het project, in de vergaderingen van de werkgroepen, de stuurgroep, het bestuur en het mini-convent, is telkens weer gebleken hoe belangrijk een gezamenlijke aanpak is. Instellingen met een substantiële, voor het publiek toegankelijke collectie videokunst kunnen door middel van samenwerking deze collectie behouden. De gezamenlijke aanpak heeft geleid tot een uniforme conserveringswijze van een representatieve openbare collectie videokunst in Nederland. Tevens heeft deze aanpak de efficiency en de uitwisseling van kennis en informatie verhoogd. De ontwikkeling van contract- en registratiemodellen waren zonder deze gezamenlijke aanpak niet mogelijk geweest. Hetzelfde geldt voor de gezamenlijke benadering van de kunstenaars en de kunstenaarsinterviews. Door de bijzondere samenwerking tussen zoveel verschillende collectiebeherende instellingen is in dit project een breed draagvlak, efficiency en een aansprekend resultaat tot stand gebracht.

In de toekomst zal het Nederlands Instituut voor Mediakunst ook de mogelijkheid aanbieden om conserveringswerkzaamheden uit te voeren. Het gezamenlijk onderzoek zal zich richten op de conservering van multimedia installaties. Stichting Behoud Moderne Kunst, het Nederlands Instituut voor Mediakunst en Instituut Collectie Nederland zullen zich de komende jaren inzetten om onderzoek en kennisuitwisseling op dit gebied te stimuleren.

Project Preservation Video Art



Ben d'Armagnac
Performance (Universiteit Maastricht), 1976
00:20:53

Project Preservation Video Art

Over the last few years, collection managers and conservators have become more and more interested in the issue of the preservation of video art. On the one hand, the videotape, the physical carrier of the work of art, is liable to wear and tear, and the relatively short life span of the signal is already causing a serious threat to the work of the first generation of video artists. On the other hand, the video artist makes use of a 'reproducible' medium, with survival of the work of art ensured simply by the possibility of copying the tape.

In order to address these problems, the *Project Preservation Video Art*, following a study of preservation methods and techniques, was launched in 2000, under the auspices of the Foundation for the Conservation of Modern Art (SBMK). Within this project, a methodology for the preservation of video art was developed, implemented and evaluated, eventually resulting in the preservation circa 1700 analog video works aged seven years or over. Moreover, a model acquisition contract and a registration model for the preservation of video art were developed.

Documentation, consultation with the artist and the conversion of the analog signal to Digital Betacam have turned out to be the essential criteria for the preservation of video works for the future.

Previous history

In 1992, at the Netherlands Media Art Institute, Montevideo/Time Based Arts, the contents of tapes that were threatened with total erosion were transferred to the high-grade Betacam SP system, in the context of the *Deltaplan Culture Conservation*. However, adequate preservation of an analog system entails repeated conversion to another carrier, every seven to ten years. Moreover, copying leads to loss of quality. In 1998, a pilot project was carried out to allow for further study of the criteria, the methodology and techniques for the preservation of video art. On the basis of the results of this pilot, the video collections of the participating institutes can now be prevented from deterioration by converting the works to Digital Betacam. In this way, further loss of quality is avoided until, in the future, the transfer can take place to (the expected) more durable carriers.

Organization

In the early 1990s, the Netherlands Media Art Institute had acted as initiator and realizer of the preservation project first phase. The pilot project, in the late 1990s, was also carried out at the institute. The Netherlands Media Art Institute housed one of the largest video-art collections in Europe, and had extensive expertise in this area of art at its disposal. Within the *Project Preservation Video Art*, the Netherlands Media Art Institute undertook the carrying out of the preservation work. In 2000, the organization of this project was assigned to the Foundation for

Project Preservation Video Art

the Conservation of Modern Art (SBMK).

The participants are: Van Abbemuseum, Eindhoven; De Appel, Amsterdam; Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam; Groninger Museum, Groningen; Netherlands Institute for Cultural Heritage, Rijswijk/Amsterdam; Kröller-Müller Museum, Otterlo; the Netherlands Media Art Institute, Montevideo/TBA, Amsterdam; Rijksakademie van beeldende kunsten, Amsterdam (all of these first-phase participants); new participants are the Mickery Collectie, Amsterdam, and the Stedelijk Museum Amsterdam, Amsterdam. Moreover, De Pont Foundation for Contemporary Art, Tilburg, participates in the development of methodology and models. The World Wide Video Festival, Amsterdam, was a first-phase participant, but has no conservational function and could therefore not take part in this preservation project.

Christiane Berndes, Annette Mullink, Esther Vossen, Poul ter Hofstede, Caspar Martens, Andree van de Kerkhove, Bart Rutten, Tinie Kerseboom, Dorine Mignot, Saar Groeneveld and Jacqueline Rapmund met approximately every three months under chairmanship of Evert Rodrigo to monitor the project. The Foundation for the Conservation of Modern Art assigned the coordination of the project to Gaby Wijers (Toxus, Netherlands Media Art Institute). Other museums (those represented in the SBMK and international modern-art museums), preservation institutes, the Netherlands Audiovisual Archive (NAA), Hilversum and the Filmmuseum, Amsterdam, were consulted and asked for cooperation. The preservation project was also made possible by once-only financial contributions from the Mondriaan Foundation, the VSB Fund and the ThuisKopie Fund. Moreover, the participating institutes contributed at an hourly rate for each work preserved.

Starting points

The current carrier of the video signal, the videotape, is subject to deterioration and is perishable. Research shows that, for optimal preservation, the carrier has to be replaced within ten, but preferably after seven years. The transfer from the analog (sub)master to a copy leads to loss of quality. This in contrast to the transfer from a digital master to an analog viewing copy, which only causes negligible loss of quality. Not one of the existing carriers is durable, which is why the solution for definitive preservation has been sought in the sphere of encoded storage, so that it is possible at all times to transfer the information to a different material environment without loss of quality.

Preservation of modern art, but in particular of such a relatively new medium as video, is still almost virgin territory with no clear definitions. Forms of expression, formats and new systems with their (im)possibilities come and go at a great

Project Preservation Video Art

tempo. Standards simply do not exist. There is no insight into the ageing process, there are no preservation criteria, and useful expertise on the composition of the medium is scarcely accessible. This causes even more preservation problems. On the one hand, at a museological level, the preservation of video art has some common ground with the preservation of, for example, installations. Indeed, the work of art can only be experienced in its entirety when the installation is 'running', that is, when both software and hardware are functioning. On the other hand, there are similarities with the highly topical preservation of film and of audiovisual (broadcasting) archives with a comparable carrier. Furthermore, there are parallels to be drawn with other reproducible media, such as, photography and graphic art. Material studies, projects on public accessibility, experiences with conversion to different carriers, etc., yield much that can be used for the preservation of video art. However, the differences are fundamental. Film, photography and graphic art are media with different components and different means of presentation and distribution. Art(ists') films are only a fraction of film as a whole. Audiovisual archives centre on the information stored on the tape. In video art, video is the carrier of the work of art.

Characteristic of video art is that there is a carrier of the signal (the software), which can only be made visible with the help of playback equipment (the hardware) in a manner of presentation that is either specific or not, depending on the artist. Time lapse and interactivity can play a role in this. The current preservation project centres on the preservation of the carrier of the video signal. The preservation of the other materials, such as video sculptures, video installations, and the playback equipment as such, are left out of consideration. The traditional codes for the visual arts, such as the uniqueness of the physical manifestation, are not applicable to video art. The work of art is certainly unique and authentic, but its tangible form as such is not. Video is a technically reproducible medium. As with negatives in photography, there is a master tape with video, which is used to make the necessary copies. This means that the participating institutes could not only have originals (masters or submasters), various generations of copies (copies of copies, or 'used' presentation copies), but for example also identical copies of the same work, which the artist produced as a limited edition, in their possession. The status of the material is essential for selection, preservation, and further treatment. Digitization should be implemented using material of the highest possible quality. This will have to be as close as possible to the first generation, to the master.

Within the project, the highest priority was given to works that are seven years old or older, and in which video is used as:

Project Preservation Video Art

- \\ primary medium of a visual-art expression;
- \\ part of a sculpture or installation;
- \\ medium of registration of a performance, or as
- \\ registration medium by an artist.

The works to be preserved were selected by the participating institutes on the basis of their artistic and/or art-historical importance. The selection criteria allowed no discrimination between works of Dutch and foreign origin. All the works are (were) of importance to artistic and technological developments in the Netherlands. Documentary and film works were not given the highest priority, and neither were works whose rights of ownership were unclear.

Contact with the artists

As from the end of January 2001, more than 450 artists received a letter about the project, based on the information supplied by the participants in December 2000 and the proposed source for digitization. This letter included information about the proposed method of preservation, the works in question, and questions on the availability of the submaster. Without notice to the contrary, it had to be assumed that the artists agreed to the proposed procedure. The gathering of addresses and informing of the artists is an extremely time-consuming process. Artists whose addresses could not be found (approximately 20%) still have not been informed. This problem has remained unsolved. In this connection, it has proved to be of vital importance that the institutes have information about the present whereabouts of the artists.

The project also generates questions from artists on how to preserve their other works, which are not part of the participating collections. There has also been response from artists who were not approached by letter. Reactions from artists to the preservation plans and method have come flooding in, and are particularly positive. Correspondence and reactions are still being dealt with centrally, by the project coordinator.

In a number of cases, artists made various versions of one and the same video work, which ended up in different collections. In such cases, a collective procedure of artists' interviews was followed. This proved to be more efficient for the participants in the preservation project, while preventing the artists from having to be contacted again and again about different problems with different collections. Video works of the same artist(s) collective) were preserved simultaneously. In this connection, consultation with the artist on the role of the changing technology turned out to be essential.

Project Preservation Video Art

Artists' interviews

During the course of the project, the source, as starting point for the digitization, raised several questions about the form in which a work manifests itself. The starting point of the project is that digitization should be based on the earliest possible generation of the videotape. If there are different versions of a work, which one should be the source for the digitization:

- \\ the oldest version
- \\ the most complete (longest) version
- \\ the technically best version of all existing versions, or
- \\ the technically best version of the artist's own versions?

In a number of cases, it proved to be necessary to view and compare the various versions side by side. On the basis of these viewings, it could be decided which version was closest to the source and should therefore be earmarked for digitization. Works of the following artists were viewed in this way: Abramovic/Ulay by Bart Rutten and Gaby Wijers; Miguel-Ángel Cárdenas by Jaqueline Rapmund; Dedo by Evert Rodrigo; David Garcia/Annie Wright by Saar Groeneveld; Nan Hoover by Bart Rutten; Hooykaas/Stansfield by Saar Groeneveld; Raul Marroquin by Bart Rutten; Sluik/Kurpershoek by Bart Rutten; the Vasulkas by Bart Rutten; Lawrence Weiner by Christiane Berndes. In some cases, the viewings raised questions with regard to the preservation.

For example, some older works by the artists Abramovic/Ulay were edited various times and in various ways, and moreover, were included into such compilations as *Anthology* and *Collected Works*. Both the original versions and the various later editions were put forward for preservation, and different versions again are in possession of the artists themselves. Abramovic/Ulay were the first in the series of artists' interviews, and their case served as 'pilot' for the comparative studies that were still to follow.

Unfortunately, the artist Servaas died in March 2002, which rules out the possibility of an interview. However, his entire oeuvre was viewed by Marieke Hendrikse (trainee from the University of Utrecht) in order to identify similarities, differences and uncertainties. The works of Ben d'Armagnac and Gerrit Dekker were viewed for the same reason.

To give the reader an insight into the procedure followed for viewings and interviews, a brief summary of the Abramovic/Ulay pilot follows below.

Project Preservation Video Art

Viewing pilot Abramovic/Ulay

In 1976, the artists Marina Abramovic and Ulay decided to start working together, after they had each already made a number of performances alone. The fruitful period in which Ulay en Marina lived and worked together lasted until 1988.

The starting point was the work (titles), then followed by the versions, then the tapes from the collections. In the editing room, the various versions of each work (in alphabetical order) were viewed one after another and, if necessary, side by side, so as to gain an overview of the differences. The version closest to the master recording was version 1, and that which was furthest removed from the master (reduced duration, from colour to black-and-white) was given the highest number. Where possible, the direct relationship between the versions was defined and noted. Where great differences between versions made this necessary, our observations were placed into a broader context by comparing our findings to existing inventorial publications, such as those of the Van Abbemuseum (*Ulay/Abramovic, Performances 1976-1988*; Van Abbemuseum 1997 pp. 125-127) and Openbaar Kunstbezit (*Video Catalogue*, Openbaar Kunstbezit 1984, pp. 1-4). Here, a distinction was made between performance (and the medium of registration) and video.

Questions

Both general and specific questions were asked about works, titles and status of the carrier, the significance of the chosen material, the whys and wherefores of the repeated re-editing, the preconditions for correct presentation, and questions of rights were discussed

Interviews

Version: Before 1988, the works were still treated as topical works of art, which as such could be brought out in new versions. Both Ulay and Marina now express their preference for a historical approach. Therefore, the most original, authentic version is given the highest priority. The artists are in favour of preservation of the most complete and longest version possible.

Medium: The specific use of a medium, in other words, film or video, had no intentional significance. Especially before 1980, they preferred film to video, because the image quality of film was basically better. Now they prefer video because it makes distribution easier. Only the work *That Self* should perhaps be preserved on film. During the viewings, some colour material was found which had so far remained unnoticed. The participating institutes were

Project Preservation Video Art

offered the possibility of acquiring the preserved original material. Nevertheless, they retain the right to preserve their own – often condensed – versions.

System: As with the medium, the system was never assigned a specific significance. The artists chose the system that was available at that time.

This also applies to the work that was recorded on NTSC. Preservation from NTSC is, practically speaking, very difficult within the context of the project, because the NTSC apparatus is not available. However, Ulay has no objection to preservation on PAL of work that was originally recorded on NTSC, but was later converted to PAL, because such a conversion does not detract from the content of the work, and is permanently easier to copy.

Colour/black-and-white: Some works that were originally recorded in colour were later converted to black-and-white, because, at that time, the contrast/quality could be improved more easily in this way. When Ulay is asked on which version we should base the preservation, he answers, very consistently, that we should use the most authentic work; the colour version in this case.

Tapes as installation: Ulay does not object to individual tapes being mounted one after another, or to large beam projections of tapes, like a kind of installation art. However, the works should not be perceived as installations. Only the versions from the Van Abbemuseum should be treated as installations, because their presentation requires combination with other objects. Ulay agrees to expansion of the sequence of these works by adding 1996.*

Documentation

One of the problems with which the museums and collection-managing institutes participating in the *Project Preservation Video Art* are confronted is the lack of information about the significance of the technology used. This problem is caused by the changing of technology. A production format or system that differs from the distribution format, analog versus digital, obsolete playback equipment and, for example, a video work that was made for a small, convex monitor screen, but more recently has also been projected onto a large flat screen. Moreover, the use of copies, preservation and/or digitization and restoration of archive copies are usually not regulated by contract.

A responsible approach to preservation requires gaining an insight into the significance of the technology used. Here, consultation with the artist is essential. To prevent the recurrence of such problems in the future, the SBMK has developed model contracts.

* A year after the viewing, Marina Abramovic expressed her wish to reissue the work in a newly edited version.

Project Preservation Video Art

Development of the model contract

A study group under the chairmanship of Christiane Berdes and consisting of Bart Rutten, Annette Mullink and Gaby Wijers, entered into issues of copyright. International experiences were collected and analysed, and a contract for the purchase of video art was developed. This contract was turned into a number of model agreements on the purchase/sale of video art, by Willemien Diekman (solicitor at De Brauw Blackstone Westbroek, The Hague).

These model contracts regulate the purchase of video art (video works and video installations) by institutes such as museums. The agreements are standards, based on the most commonly occurring situations. There are four model contracts. Their contents are virtually identical, but the capacity of the undersigning contract partner differs. Of essential importance in these contracts is the appendix with technical specifications and statements concerning the replaceability of the equipment. Models and appendices are also available in English versions. Moreover, an explanation of copyrights was developed.

The study group based itself on the responsibility of the institute. In the model contracts, the institute guarantees that the technical equipment, the preservation copy and the viewing copy will be kept in good condition. Taking into account the wishes of both parties, the model purchasing contracts stipulate the rights that the institute needs to present the video art work to the public and to conserve/preserve the work. Depending on the specific arrangement, the institute can reproduce the work in any desired way, for the sake of preservation or presentation. This includes analog-digital conversion. In the appendix, the technical specifications include minimum and maximum system requirements, projection surface and the question of whether the equipment includes components that are irreplaceable for the correct representation of the work. The appendix anticipates any technical questions that could arise in the future. The appendix is preferably completed rather abstractly, together with the artist, on the basis of 'timeless' output indicators, rather than very concretely on the basis of the current technology. Furthermore, the contracts stipulate that the institute is free to select, reproduce and publicize any fragments and/or stills from the video work, for the purposes of promotion and education. Moreover, the right to exhibit the work in and outside the institute is regulated.

The contracts and appendix are being used for new acquisitions by the participants. In individual cases, the appendices are completed retrospectively.

Project Preservation Video Art

Development of the documentation model

Within the research project Conservation Modern Art, two registration models were developed especially for the registration of data and condition of (three-dimensional) contemporary works of art. A theoretical model was developed for data registration and for the registration of the condition. Within the context of the *Project Preservation Video Art*, these models have been supplemented with a number of new items that are necessary for the registration of video art.

The data-registration model, which gives access to a great many different kinds of information on a work of art, is intended for various groups of users within a museum. This is a theoretical model that can be used as a guideline, and can be adjusted to each museum's individual computer system. The new model is based on a few existing museological data-registration models.

The starting point of the description is the video work, as acquired on the primary carrier and as in possession of an institute, with possibly the secondary carriers. For example, there could be various copies of a work, in different formats, on various locations, different carriers, with a different status and for different kinds of use. Moreover, video works are often issued in various editions. A work has a number of unique characteristics, a number of which are inextricably connected with the carrier.

A common registration format for all video art works that can be used by all participants is not practicable, and in fact not desirable either. Indeed, the video works are usually part of an even larger collection. These overall collections are described in individual Collection Information Systems. However, it would certainly be desirable if:

- \\ on the basis of the theoretical model, the institutes could make a choice from the recommended registration elements;
- \\ the works of an artist could be found under the same name within the various collections;
- \\ the titles of the same works were the same within different collections;
- \\ works of the same genre, etc., could be found under the same headword within the various collections.

Gaby Wijers, Bart Rutten and Yuri van der Linden together form the study group registration, and have developed the registration model for video art. There has been consultation with the NAA, the Netherlands Filmmuseum and the Netherlands Institute for Art History. Bart Rutten and Dorine Mignot have compiled a tentative list of genres and headwords. Not completely unexpectedly, it turned out that the drawing up of such a list is beyond the capacity (in hours) of the study group. What is the best – in the sense of most accessible – registration format depends

Project Preservation Video Art

on the requirements of future use. Further study in this context lies beyond the scope of this preservation project. Besides digital storage, follow-up plans are being made for the eventual realization of digital access to the collections.

On September 27th, 2002, the Foundation for the Conservation of Modern Art and the Netherlands Media Art Institute organized a workshop on management and conservation of video art. This workshop focused on documentation and registration of video art, and the model developed was discussed. It also included an introduction to media art, and the issue of practical care for video works came to the fore. The primary target group of the workshop consisted of those responsible for registration at the participating institutes.

Exchange of information

Ever since the project was launched, existing and new information and knowledge on the preservation of video art have been accumulated and made accessible to professionals, such as restorers and conservators in this sphere of work.

Factsheets were made in Dutch and English, with a brief description of the project. Each issue of the SBMK newsletter reported on the progress. At the annual general meetings of the SBMK, the project is always on the agenda.

Moreover, the information accumulated within the *Project Preservation Video Art* served as pilot for the INCCA website. INCCA is short for International Network for Conservation of Contemporary Art, and was launched in 1999. This is an initiative of the Institute for Cultural Heritage, the Tate Gallery London is co-organizer.

INCCA now comprises eleven partners, including the New York Guggenheim Museum. When the project is completed, the results and products will also be published and made available via the video section of the INCCA website.

The Netherlands Media Art Institute paid ample attention to the project, so that the information on the preservation of video art has also spread beyond the museum world.

CR (spring 2002) published an article on the *Project Preservation Video Art* and the conservation of videotapes in practice. An extract from this article was entered into the preservation syllabus of the Landelijk Contact Museumconsulenten (national contact museum consultants), winter 2002.

The importance of the collective approach

During the course of the project, during the meetings of the study groups, the steering committee, the board and the mini-convention, the importance of the project was discussed and confirmed time and again: the collective approach adopted by institutes with substantial public collections of video art, aimed at the preservation of these collections. On the one hand, this collective approach has

Project Preservation Video Art

resulted in a uniform method of preservation for a representative public collection of video art in the Netherlands. On the other, this approach has enhanced the efficiency and intensified the exchange of knowledge and information. The development of contract and registration models would not have been possible without this collective approach. The same applies to the collective contacting of artists, and the artists' interviews. Thanks to the exceptional collaboration between so many different institutes with collections to manage, this project has yielded broad support, efficiency and worthwhile results. In the future, the Netherlands Media Art Institute, will continue to provide the service of carrying out preservation work. Future collective research will centre on the preservation of multimedia installations. In the year to come, the Foundation for the Conservation of Modern Art, the Netherlands Media Art Institute and the Institute for Cultural Heritage will join forces to stimulate research and exchange of knowledge in this field.

Conserveringswijze en -techniek



Poetsmachines voor videobanden en conserveringsopstelling in het Nederlands Instituut voor Mediakunst.



Conserveringswijze en -techniek

Digitalisering van videokunst houdt per definitie een (al dan niet zichtbare) verandering van het kunstwerk in. Hierdoor kunnen de karakteristieken van het kunstwerk en/of de intentie van de kunstenaar veranderen. Aan de andere kant is zonder digitalisering het werk al snel niet meer in zijn oorspronkelijke staat vertoonbaar door voortschrijdend verval. Om tegen de achtergrond van dit dilemma toch te komen tot heldere besluiten over conservering en restauratie van video werden in 1998, in de *Pilot Conservering Videokunst*, conform het *Model voor Besluitvorming bij Conservering en Restauratie van Moderne Kunst*, naast inhoudelijke – ook meer ethische – en auteursrechtelijke conserveringsrichtlijnen voor videokunst opgesteld.

Sinds de uitvinding van de videorecorder zijn er vele formaten en systemen op de markt (geweest). Een videotape kan alleen worden afgespeeld op een zelfde systeem waarmee het is opgenomen. Het conserveren van zowel de band als de apparatuur is op den duur vrijwel onmogelijk. In het *Project Conservering Videokunst* is daarom van juli 2000 tot februari 2003 een conserveringstraject uitgevoerd waarbij de tapes van zeven jaar of ouder zijn overgezet op een digitaal formaat. Niet de specifieke techniek, maar het oorspronkelijke karakter van het kunstwerk, de intentie van de kunstenaar, de boodschap en haar effect zijn daardoor gewaarborgd. Voorafgaand aan het conserveringsproject is de 'ideale drager' onderzocht. Uit latere tests en op basis van de huidige ontwikkelingen is Digital Betacam de geschiktste keuze voor conservering gebleken. Tezamen met documentatie en overleg met de kunstenaars zijn dit de voorwaarden voor verantwoorde conservering gebleken.

Alle huidige digitale videorecorders maken gebruik van datareductie (compressie) om de grote hoeveelheden data tot handelbare proporties terug te brengen. De manier van datareductie bepaalt de kwaliteit van het uiteindelijke signaal. De hoogste kwaliteit valt te behalen met een reductiesysteem dat werkt binnen een videofield of -frame. Ook de manier waarop het signaal gesampled wordt, is van belang om kwaliteits aantasting te voorkomen. Een analoog signaal kan niet zomaar worden omgezet in een digitaal signaal. Het ene is continu, het andere discontinu. Daarom wordt het analoge signaal met de hoge frequentie (de sampling rate) gemeten en omgezet in een discontinu digitaal signaal. Dat is dus digitalisering. Hoe hoger de sampling rate, hoe beter de omzetting, aangezien er dan minder informatie verloren gaat. Afhankelijk van de gebruikte methode treedt er al dan niet (en meer of minder) informatieverlies op. Hierbij moet opgemerkt worden dat het menselijk oog niet (altijd) in staat is om de kwaliteitsverandering waar te nemen. Voor de compressie van videosignalen wordt veelal Mpeg (1 en 2) en Jpeg gebruikt. Bij deze compressietechnieken worden onder andere overeenkomstige

Conserveringswijze en -techniek

pixels (beeldpunten) binnen een videoframe, of een reeks videoframes, als één waarde digitaal weggeschreven, en vise versa. Bij Mpeg 1 wordt ook simpelweg 1 field per frame (2 fields) weggegooid. Frames worden gedigitaliseerd waarbij alle informatie over luminantie (de helderheid van een kleur of de lichtintensiteit) wordt bewaard, maar de chrominantie (kleur) wordt zowel horizontaal als verticaal in een verhouding van 2:1 ondersampeld (4:2:2). Het basisidee daarbij is dat de beelden (delen van een frame) in een beeldsequentie normaal gesproken niet veel veranderen over korte tijd.

Binnen musea en andere instellingen worden van videokunstwerken verschillende exemplaren, in veelal verschillende formaten, gehanteerd. In het archief of de kluis worden de 'masters' opgeslagen op een hoogwaardig en duurzaam formaat. De videoband slijt bij gebruik en dient voor presentatie regelmatig vervangen te worden. Vandaar dat voor presentaties kopieën dienen te worden gebruikt. Uit tests en de huidige ontwikkelingen blijkt Digital Betacam de geschikteste keuze voor conservering van deze kunstwerken. Het signaal wordt 1:2 gecompriemd, wat optisch niet zichtbaar is. In tegenstelling tot Mpeg 2 waar de compressie wel degelijk zichtbaar is. Het is daarbij een geaccepteerde norm. Digital Betacam betekent opslag op tape. Voor presentatie kan een hogere compressiegraad gehanteerd worden, hiervoor wordt steeds vaker DVD gebruikt.

De op tape opgeslagen werken zullen, indien onder juiste omstandigheden opgeslagen en behandeld, binnen tien jaar zonder kwaliteitsverlies overgezet kunnen worden naar een nieuwe drager. De huidige magnetische banden bestaan uit drie verschillende lagen. Het videosignaal wordt gecodeerd in de bovenste laag van de band. Deze toplaag is een bindlaag van polyester polyurethaan waarin de magnetische deeltjes (het videosignaal) opgenomen zijn. Door veroudering kan er chemische achteruitgang als oxidatie en hydrolyse ontstaan. Klimatologische omstandigheden, maar ook stof, vuil, ultraviolette straling, warmte en magnetische velden kunnen een magneetband beïnvloeden. De op de banden opgeslagen informatie dient voor optimaal behoud binnen zeven maximaal tien jaar overgezet te worden op een andere drager. Om verkleving en oxidatie te voorkomen dienen de banden jaarlijks gespoeld te worden. Voor optimaal behoud en beheer worden de videobanden opgeslagen onder continue omstandigheden; temperatuur 18°C +/- 1°C en vochtigheidsgraad 40% RH +/- 5%.

Project Conservering Videokunst

In april 2001 is de fysieke digitalisering van de aangemelde videokunstwerken bij het Nederlands Instituut voor Mediakunst van start gegaan. Na afronding van het project in februari 2003 zijn 1692 videokunstwerken, in het totaal 599 uur, 41 minuten en 38 seconden, tot 1993 gedigitaliseerd.

Conserveringswijze en -techniek

Instellingen	aantal uren gedigitaliseerd
De Appel	119:20:07
Museum Boijmans Van Beuningen	18:44:34
Groninger Museum	18:05:30
Instituut Collectie Nederland (ICN)	33:39:42
Kröller-Müller Museum (KMM)	20:00:56
Nederlands Instituut voor Mediakunst	
Lijnbaancentrum (LBC)	25:12:36
Mickery	02:49:20
Montevideo	162:18:05
Time Based Art (TBA)	131:48:30
Rijksakademie voor beeldende kunsten	02:47:29
Stedelijk Museum Amsterdam (SMA)	51:07:45
Van Abbemuseum (VAM)	13:47:04

Conserveringswijze

Digitalisering heeft, waar mogelijk, plaatsgevonden vanaf een zo vroeg mogelijke generatie. In de praktijk is dit de eerste of tweede kopie cq de submaster. Wanneer deze niet aanwezig of verkrijgbaar was, is er gedigitaliseerd vanaf een latere generatie.

Voor het behoud van scherpheid en kleurscheiding is het videosignaal zoveel mogelijk in gescheiden componenten aan de nieuw op te nemen drager aangeboden. Daar waar mogelijk is een gebalanceerde audio-verbinding gebruikt. Dit heeft geresulteerd in een minimale ruis toename en een hoge frequentierespons. Er is in drie slagen (A-G, H-O, P-Z) per kunstenaar gedigitaliseerd. De nog niet in de eerste fase van het *Project Conservering Videokunst* geconserveerde werken zijn met voorrang behandeld.

De conserveringsafdeling van het Nederlands Instituut voor Mediakunst (Ramon Coelho en Mario Vrugt) hebben de volgende werkzaamheden uitgevoerd:

- \\ het reinigen van de tapes met behulp van poetsmachines;
- \\ het 'recht' overschrijven inclusief voorbereiding en afhandeling;
- \\ het monteren en inregelen van testsignalen en zwart en het wegschrijven van de in- en uitpunten; dit om de juiste instelling bij presentatie te kunnen waarborgen;
- \\ het aanvullen/corrigeren van de aangeleverde registratie;
- \\ het registreren van de conserveringswerkzaamheden;
- \\ het bijhouden van gemaakte uren (en afwijkingen van aangeleverde uren) per collectie;
- \\ het deels monteren van overlap, contrast zwart/wit bijstellen, mono audiosignaal op 2 sporen uitsturen en niveau aanpassen.

Conserveringswijze en -techniek

Digitalisering van videokunstwerken op andere formaten dan U-Matic, VHS en Betacam SP vielen buiten dit conserveringsproject, aangezien open reel formaten in de eerste fase reeds zijn overgezet.

De videokunstwerken zijn in de eerste fase per collectie geconserveerd en in de tweede fase per kunstenaarscollectie. De gedigitaliseerde werken zijn per collectie gemonteerd om het eigendom van de werken per collectie fysiek aan te kunnen geven. Gezamenlijk gebruik van de 'moederband' is vastgelegd. Met de participanten zijn afspraken gemaakt voor een gezamenlijk klimatologische verantwoordelijke opslag en beheer van de geconserveerde werken bij het Nederlands Instituut voor Mediakunst.

Na afronding van het project zijn de videokunstwerken tot 1993 van de participanten geconserveerd. De vertegenwoordigers van de participerende instellingen onderschrijven het bijzondere van de samenwerking tussen zoveel verschillende collectiebeherende instellingen in dit project. Voor de conservering van videowerken van na 1993 moeten nieuwe afspraken gemaakt worden. Eventueel zijn er ook andere instellingen geïnteresseerd in de conserveringsmogelijkheden. Het Nederlands Instituut voor Mediakunst biedt de mogelijkheid aan om de werkzaamheden uit te voeren.

Contact met de kunstenaars

De kunstenaars zijn centraal geïnformeerd over het conserveringsproject. Daarbij is informatie opgenomen over de voorgestelde conserveringswijze, de desbetreffende werken en over vragen omtrent de submaster. Zonder tegenbericht is er van uitgegaan dat de kunstenaars instemden met de aangegeven handelwijze. Er is in de meeste gevallen aan de kunstenaar voorgesteld te gaan werken vanaf de submaster uit de eerste fase of vanaf de banden die aanwezig zijn bij de instelling. Indien de kunstenaar hier bezwaar tegen had of wanneer er geen (sub)master aanwezig was, is er een 'beter' exemplaar opgevraagd.

Uitgangspunt bij digitalisering is dat de 'originele' door de kunstenaar aangeleverde versie geconserveerd wordt. De door de instelling voor presentatie gemonteerde versies (bijvoorbeeld loops) zijn niet in dit project geconserveerd. Verschillende registraties van dezelfde performance/installatie op verschillende locaties zijn aangemerkt als verschillende werken. Dit dient in de beschrijving tot uitdrukking te komen. De instelling is daarbij verantwoordelijk geweest voor de contacten met de kunstenaars en het verkrijgen van de submasters. Overeenkomsten met betrekking tot gebruik en kopiëren van het 'origineel' en de digitale conserveringskopie zijn voorafgaand aan de conservering door de instellingen afzonderlijk geregeld.

Na verkrijging van de eerste of tweede kopie cq de submaster zijn de desbetreffende

Conserveringswijze en -techniek

banden naar het Nederlands Instituut voor Mediakunst verzonden met de opdracht tot digitalisering over te gaan.

In een groot aantal gevallen heeft de kunstenaar zelf zijn masters langsgebracht en/of is betrokken geweest bij de vaststelling van de conserveringswerkzaamheden. Videokunst is in het project gedefinieerd als 'zowel in productie als in presentatie gebruik makend van video'. Dit heeft een aantal vraagtekens opgeleverd. Als het werk op film geproduceerd is en op video gedistribueerd (alles van Joseph Beuys, een aantal werken van Abramovic/Ulay etcetera) hoort het dan wel in dit project thuis? Hiervoor heeft, evenals bij de veranderende techniek, gegolden dat de informatie van de kunstenaar over de betekenis van de techniek (medium, formaat, systeem, presentatiewijze etcetera) achterhaald diende te worden voordat verantwoord geconserveerd kon worden. Marcel Broothaers, Christo, Christine Koenigs en Jan van Munster hebben aangegeven dat film als bron essentieel was en is. De andere kunstenaars zijn akkoord gegaan met het conserveren van het videomateriaal. Een aantal videowerken van Jan van Munster werden geconserveerd omdat de filmmaster verloren is gegaan.

Tijdens de contacten met de kunstenaars en gedurende de werkzaamheden is een aantal keren gebleken dat als kunstwerk aangemelde werken in wezen documentaire werken waren. Deze zijn niet geconserveerd.

Alle informatie die verkregen is over de werken en de kunstenaars is zorgvuldig verwerkt.

Tweede Pilot

De aannames in het projectplan *Project Conservering Videokunst* berusten op onderzoeksgegevens uit 1998. Als start van het conserveringsproject zijn deze gegevens eind 2000 middels een pilot geverifieerd. Doel van de pilot was om verschillende problemen inclusief financiële consequenties te onderkennen die bij de uitvoering van het conserveringsproject een rol spelen. De aantallen te conserveren werken, de techniek, conserveringswijze, logistiek en doorlooptijd zijn onder de loep genomen. Aan de hand van de resultaten zijn conserveringswijze en logistiek van het project bijgesteld en zijn contracten met de participanten opgemaakt. Een werkgroep onder leiding van Gaby Wijers (projectleider) en bestaande uit Poul ter Hofstede (Groninger Museum), Ramon Coelho (Nederlands Instituut voor Mediakunst) en Xandra de Jongh (stagiaire ICN), heeft zich over verschillende (technische) problemen gebogen. Internationale ervaringen zijn geïnventariseerd en geanalyseerd en digitaliseringstests zijn uitgevoerd.

De logistiek en een voorstel voor de te gebruiken submaster als bron voor digitalisering zijn uitgewerkt en kunstenaarsadressen zijn vergaard. Dit in samenwerking met Esther Lampe (De Pont) en Annette Mullink (De Appel). Bovendien is de

Conserveringswijze en -techniek

registratie van te conserveren videokunstwerken door alle participanten verder aangevuld. Met deze exactere lijst zijn de aannames met betrekking tot systemen, formaten, status en aantallen werken en kunstenaars geverifieerd.

Digitalisering

De werken zijn op Digital Betacam overgezet. Hierbij zijn conditierapporten opgesteld. De routing en tijdsduur van de gedane handelingen werden daarbij genoteerd. Bij het gebruik van met name de tijdsduurgegevens van het conserveringsproject moet het volgende in gedachten worden gehouden. Soms lopen handelingen synchroon of door elkaar heen (voorbeeld: een band zit in een poetsmachine, terwijl een andere band zich alvast in de colourbartest bevindt), juist om efficiënter met de tijd om te gaan. Hierdoor is het noteren van de tijd per handeling echter bemoeilijkt. Gemiddeld heeft het uitvoeren van de conserveringswerkzaamheden (dus exclusief kunstenaarscontact en het verkrijgen van de werken) 2^{1/2} uur werk per uur te conserveren videokunstwerk gekost.

Routing

In de routing kan onderscheid worden gemaakt tussen een voorbereidende fase, het eigenlijke digitaliseren en een afhandelende fase.

Vorbereiding

De werken zijn voorafgaand aan de digitalisering vergeleken om zo de verschillende versies en verschillen in kwaliteit (technisch) te kunnen beoordelen. Dit is gebeurd door middel van meting en visuele controle. Hierna zijn de banden gereinigd. Bovendien zijn conditierapporten opgemaakt en overige gegevens geregistreerd.

Meting

In de pilot vond in eerste instantie een vergelijking aan de hand van testsignalen plaats. Testsignalen worden niet alleen gebruikt om een videosignaal c.q.-systeem te controleren en eventueel te corrigeren, maar ook om de meetapparatuur zelf te controleren. Het meest gebruikte testsignaal is het 75/100 kleurenbalk signaal dat ook veelal aan het begin van een tape wordt geschreven. Bij weergave worden kleurenbalk en timing-signalen gebruikt om de weergavemachine goed in te stellen. Om te beoordelen hoe een testsignaal door een systeem wordt beïnvloed, wordt gebruik gemaakt van een Waveform monitor. Een Waveform monitor is een speciale oscilloscoop voor het meten van amplitude-informatie in het videosignaal en maakt de kwaliteitsinformatie van de signalen zichtbaar door deze weer te geven op een scherm. De spanning versus tijdsdisplay wordt op het scherm weergegeven.

Conserveringswijze en -techniek

Visuele controle

De werken zijn daarnaast visueel vergeleken door ze op verschillende monitoren tegelijkertijd te vertonen. Behalve de beoordeling van de technische staat, betreft het hier ook een controle op afwijkingen in de opgave van lengte en de overlap, en verschillen van de werken die in de aangeleverde registratie niet naar voren komen. Een deel van de verdere voorbereiding betrof het opzoeken van de desbetreffende gegevens, zoals de plaats van het werk op de band en de controle op doublures en afwijkingen.

Reinigen

Vervolgens zijn de banden gereinigd. Voor het reinigen van videobanden worden zogenaamde poetsmachines gebruikt. De band loopt hierin onder druk langs tissue materiaal waardoor vuil verwijderd wordt. Wanneer de band erg vuil is wordt hij meerdere malen gereinigd. De Betacam SP tapes (eerste fase, 7 à 8 jaar oud) waren vuiler dan verwacht en moesten tegen verwachting in gereinigd worden.

Opstellen conditierapport

Na afloop van de reiniging is opnieuw de conditie geregistreerd. Het was bij enkele werken noodzakelijk om na reiniging contact op te nemen met instelling of kunstenaar om alsnog een beter exemplaar te verkrijgen. Bij deze controle is bovendien gebleken dat een klein aantal reeds geconserveerde werken opnieuw vanaf de master gedigitaliseerd moesten worden in plaats van dat de reeds geconserveerde submaster als bron gebruikt kon worden.

Overzetten naar Digital Betacam

Vervolgens zijn de werken 'recht' overgeschreven op Digital Betacam. Met andere woorden: werken uit de eerste fase en nieuwe, niet eerder geconserveerde werken zijn gedigitaliseerd.

Voor het behoud van scherpte en kleurscheiding is het daarbij noodzakelijk het signaal zoveel mogelijk in gescheiden componenten aan de nieuw op te nemen drager aan te bieden.

Systemen/formaten

Een groot deel van de in museale collecties aanwezige videowerken zijn ooit opgenomen op oude, en tegenwoordig niet meer afspeelbare, formaten en systemen. Uitingvormen, formaten en (on)mogelijkheden van nieuwe systemen wisselen elkaar nog steeds in een snel tempo af. Van een standaard is geen sprake. In 1965 is de eerste videorecorder op de markt gebracht. Tot 1992 zijn er zeker veertig videoformaten en recordertypen de revue gepasseerd. Pas rond 1970 is het opnemen van video bereikbaar voor kunstenaars met het SONY 'CV' en 'AV' formaat (openreel of reeltoreel). Tijdens het conserveringsproject eerste fase (8 collecties tot 1992) zijn we 12 formaten tegengekomen, namelijk: CV, AV, Philips

Conserveringswijze en -techniek

1500/1700, Betamax, Video8/Hi-8, VHS/S-VHS, en U-Matic lowband/highband/BVU-sp. CV en AV zijn zwart/wit formaten, het videosignaal bestaat alleen uit luminantie- of helderheidsinformatie. Grofweg gezegd werken de oudere kleur formaten met een composiet videosignaal- en de nieuwere formaten met een component signaalverwerking. Bij het 1500/1700, Betamax, Video8, VHS en het U-Matic lowband systeem wordt het (kleur) videosignaal composiet op de band geschreven. Composiet wil zeggen: een uit kleur- en helderheidsinformatie samengesteld videosignaal. U-Matic highband/BVU-sp, Hi8, en S-VHS werken met een component videosignaal (Dub of Y/C). Dit wil zeggen dat de helderheids- en kleurinformatie apart op de band geschreven worden, waardoor het mogelijk wordt hogere frequenties per signaal op de band op te nemen en weer te geven. Dit resulteert in een scherper beeld met een betere kleur scheiding. Betacam-SP werkt nog geavanceerder, namelijk met een analoog component signaal (Y / R-Y / B-Y), waarbij de video-informatie in drie elementen wordt verwerkt en opgeschreven. Het is voor het behoud van scherpheid en kleurscheiding noodzakelijk het signaal zoveel mogelijk in gescheiden componenten aan de nieuw op te nemen drager aan te bieden. In de eerste fase is dit zo goed als mogelijk gebeurd, van alle formaten naar Betacam-SP (BVW75). In het *Project Conservering Videokunst* werd het component en composiet opgeschreven signaal van U-Matic lowband/highband, VHS, Betacam-SP, Mini dv, Digital Betacam zoveel mogelijk component aangeboden aan de Digital Betacam recorder (DVW500). Ook voor het audiosignaal is de optimale weg bewandeld. Door daar waar mogelijk een gebalanceerde audioverbinding te gebruiken. In de eerste fase is bij een aantal werken een volledig geslaagde overzetting niet gelukt. De videokop werd vuil waardoor het onmogelijk was de tape in één keer over te zetten. De banden hebben daarom na de volledige duur een deel overlap (destijds opnieuw opgenomen deel). Nu is bij het digitaliseren de in delen opgenomen overlap gemonteerd. Van doublures is het kwalitatief beste exemplaar geconserveerd.

Tot de zomer 2002 is overwogen de NTSC werken in de Verenigde Staten te laten conserveren. De reden hiervoor was tweeledig. Enerzijds is het merendeel van de masters in Amerika aanwezig en was het zeer onwaarschijnlijk dat deze ter conservering naar Europa verscheept zouden worden. Aan de andere kant is het NTSC signaal (Amerikaans televisiesysteem) niet met de normale Europese apparatuur (PAL signaal) uit te lezen. Het belangrijkste argument voor het conserveren van NTSC materiaal naar een nieuwe NTSC master is dat het karakter van het video signaal niet teveel mag veranderen: NTSC heeft 100 beeldlijnen minder dan PAL, het aantal beeldjes per seconde is 30 voor NTSC en 25 voor PAL. Met Vidipax (Amerikaanse instelling voor videoconservering) en EAI (een Amerikaanse distributeur met

Conserveringswijze en -techniek

conserveringsprogramma) is uitvoerig contact geweest. De kunstenaars vertrouwen hun masters in eerste instantie niet aan Vidipax toe en prefereren Electronic Art Intermix (EAI). EAI is inderdaad de aangewezen partner maar stelt zich op het standpunt dat de kunstenaars opnieuw royalties uitbetaald moeten krijgen. Op de SBMK begroting is 34.034 euro voor dit onderdeel opgenomen. EAI berekent ca. 1100 euro per uur. Voor ongeveer 45 uur zou dat circa 49.500 euro kosten, waarbij nog een PAL versie voor vertoning gemaakt moet worden. Deze optie was voor ons onhaalbaar. Er is gekozen voor een pragmatisch alternatief: de werken zijn door het Nederlands Instituut voor Mediakunst volgens bovenstaande richtlijnen geconserveerd. Als bron voor digitalisering is gewerkt met de aanwezige banden. Aan de kunstenaars die het Amerikaanse NTSC-systeem gebruiken, is de vraag voorgelegd of hun werken overgezet mocht worden op het Europese PAL-systeem. Ken Feingold is akkoord gegaan met de overzetting van zijn werk van NTSC naar PAL voor vertoning, de master moet echter NTSC blijven. Ook Bill Viola heeft aan een master op NTSC de voorkeur gegeven. De videokunstwerken van beide kunstenaars worden in 2003 op Digitale Betacam NTSC geconserveerd. Ook een enkel werk dat op Digital Betacam aangeleverd is. Digitale kopieën zijn voor een aantal kunstenaars ter afsluiting gemaakt. Hiervoor is gedurende een korte periode een Digital Betacam machine die zowel PAL als NTSC kan verwerken gehuurd.

Afhandeling

Om een optimale afstelling van het archiefexemplaar te kunnen garanderen, zijn voor elk werk testsignalen ingeregeld en gemonteerd. Na elk werk op de band is zwart gemonteerd. De in- en uitpunten zijn automatisch weggeschreven.

Aanvulling registratie

Van de werken zijn de lengte, formaat, systeem, collectie en conditie geregistreerd. Waar nodig en mogelijk zijn kunstenaar, titel en bronstatus aangevuld.

Beheer

Het gedigitaliseerde exemplaar is van nummers en etiketten voorzien en in de kluis bij het Nederlands Instituut voor Mediakunst opgeslagen. De analoge versies zijn retour gegaan naar de eigenaar.

De videokunstwerken zijn alfabetisch op kunstenaar gedigitaliseerd. De gedigitaliseerde werken zijn per collectie gemonteerd om het eigendom van de banden per collectie fysiek aan te kunnen geven. Gezamenlijk gebruik van de 'moederband' is vastgelegd. Met de participanten zijn contracten gemaakt voor een gezamenlijk klimatologische verantwoorde opslag en beheer van de geconserveerde werken bij het Nederlands Instituut voor Mediakunst.

Preservation Method and Technique



Cleaning machines for videotapes and preservation setup at the Netherlands Media Art Institute.



Preservation Method and Technique

The digitization of video art inevitably entails a modification of the work of art (whether visible or not). It can change the characteristics of the work and/or affect the artist's intention. But without digitization, the work will soon deteriorate to such an extent that presentation in its original state becomes impossible. In 1998, during the *Pilot Preservation Video Art*, the need for clear-cut decisions on preservation and restoration of video art against the background of this dilemma resulted in guidelines that not only focused on preservation content, but also on more ethical aspects and copyright, in conformity with the *Decision Making Model for the Conservation and Restoration of Modern Art*. Since the invention of the video recorder, a great many formats and systems have come onto (and were taken off) the market. A videotape can only be played back with a similar system to that which was used for recording. The preservation of both tape and apparatus is virtually impossible in the long term. Therefore, within the *Project Preservation Video Art*, launched in July 2000 and ending in February 2003, a preservation trajectory was followed in which tapes of seven years old and older were converted to a digital format. Not the specific technique, but rather, the original character of the work of art, the artist's intention, the message and its effect were guaranteed in this way. Prior to the preservation project, the 'ideal' carrier was investigated. Later tests and ongoing developments confirmed the conclusion that Digital Betacam was the most suitable choice for preservation. Together with documentation and consultation with the artist, this turned out to be the most important condition for responsible preservation.

All the current digital video recorders make use of data compression to reduce the huge amounts of data to manageable proportions. The method of data reduction determines the quality of the resulting signal. The best quality can be achieved with a reduction system that is active within a video field or frame. The way in which the signal is sampled is another important factor in the prevention of loss of quality. An analog signal cannot simply be converted into a digital signal. The former is continuous, the latter discontinuous. Therefore, the analog signal with the highest frequency (the sampling rate) is measured and converted into a discontinuous digital signal. This is digitization. The higher the sampling rate, the better the conversion, because high sampling rates reduce the loss of information. Depending on the method used, loss of information will or will not occur, and to a greater or smaller extent. But it must be emphasized that the human eye is not (always) able to perceive the change in quality.

The systems Mpeg (1 and 2) and Jpeg are commonly used for the compression of video signals. These compression techniques include, among other things, the

Preservation Method and Technique

writing to tape of similar pixels (picture elements) within a video frame, or a series of video frames, as one value, and vice versa. Mpeg 1 also simply throws away 1 field per frame (2 fields). Frames are digitized, whereby all the information on luminance (the brightness of a colour or the light intensity) is preserved, but the chrominance (colour) is undersampled both horizontally and vertically in the proportion of 2:1 (4:2:2). The underlying idea is that, normally speaking, pictures (parts of a frame) within a picture sequence do not change much in a short space of time.

Museums and other institutes make use of various copies of video works, often in different formats. The 'masters' are stored in the archives or strongroom, in high-grade and durable formats. Playback causes wear of the videotape, so it has to be replaced regularly for presentation. This is why it is advisable to use copies for this purpose.

Tests and recent developments have shown that Digital Betacam is the best choice for the preservation of these works of art. The signal is compressed in the proportion of 1:2, which is invisible to the human eye. This in contrast to Mpeg 2, where compression is certainly visible. Moreover, Digital Betacam is an accepted standard. Digital Betacam means storage on tape. A higher degree of compression is tolerable for presentation; DVD is more and more often used for this purpose. If the tapes are treated correctly and are stored under the right conditions, works that are preserved in this way can be transferred to a new carrier within ten years, without loss of quality. The current magnetic tapes consist of three different layers. The video signal is encoded in the topmost layer of the tape. This top layer is a binder made of polyester polyurethane, which, after recording, contains the magnetic particles (the video signal). The ageing process can cause chemical deterioration in the form of oxidation or hydrolysis. Not only climatic conditions, but also, dust, dirt, ultraviolet radiation, heat and magnetic fields can affect a magnetic tape. For optimal preservation, the information stored on tape should be transferred to another carrier within seven, but at the very most ten years. To prevent the tapes from blocking and oxidation, they should be wound and rewound once a year. For optimal conservation and control, the videotapes are stored under continuous conditions; temperature 18°C +/- 1°C and humidity level 40% RH +/- 5%.

Project Preservation Video Art

In April 2001, the physical digitization of the selected video-art works went ahead at the Netherlands Media Art Institute. After completion of the project, in February 2003, 1692 video works dating back to the period up to 1993 will be digitized; a total of 599 hours, 41 minutes and 38 seconds.

Preservation Method and Technique

Institutes	number of hours digitized
De Appel	119:20:07
Museum Boijmans Van Beuningen	18:44:34
Groninger Museum	18:05:30
Netherlands Institute for Cultural Heritage (ICN)	33:39:42
Kröller-Müller Museum (KMM)	20:00:56
Netherlands Media Art Institute	
Lijnbaancentrum (LBC)	25:12:36
Mickery	02:49:20
Montevideo	162:18:05
Time Based Art (TBA)	131:48:30
Rijksakademie voor beeldende kunsten	02:47:29
Stedelijk Museum Amsterdam (SMA)	51:07:45
Van Abbemuseum (VAM)	13:47:04

Method of Preservation

Wherever possible, digitization was carried out from the earliest generation available. In practice, this is the first or second copy or submaster. If this was not, or could not be made, available, the digitization was based on a later generation. In order to preserve the level of both picture and colour definition, the video signal was, as much as possible, transferred to the new carrier in separate component. Balanced audio connections were used wherever possible. This resulted in a minimal increase of noise and a high frequency response.

The digitization was carried out alphabetically per artist, in three stages (A-G, H-O, P-Z). Works that had not yet been preserved during the first phase of the *Project Preservation Video Art* were given priority.

The preservation team at the Netherlands Media Art Institute (Ramon Coelho and Mario Vrugt) carried out the following operations:

- \\ the cleaning of the tapes with the help of cleaner/evaluator machines;
 - \\ the 'transcription' of the content, including preparation and final processing;
 - \\ the recording and attuning of test signals and black, and the writing to tape of the in and out points; this to ensure accurate adjustments for presentation;
 - \\ the supplementation/correction of the registration data received;
 - \\ the registration of the preservation work;
 - \\ the administration of hours spent per collection (and deviations from the registered selection of works);
 - \\ the writing to tape of overlap, adjustment of black-and-white contrast, writing mono audio signals onto two tracks and adjustment of the level.
-

Preservation Method and Technique

Digitization of video-art works recorded in other formats than U-Matic, VHS and Betacam SP was beyond the scope of this preservation project, because open-reel and other formats had already been converted during the first phase.

During the first phase, the video works were preserved per collection; during the second phase, this took place per artist('s collective). The digitized works were compiled on tapes per collection, to provide a form of physical evidence of ownership. The joint use of the 'master tapes' was laid down by agreement. The participants agreed to collective, climatically sound, storage and control of the preserved works at the Netherlands Media Art Institute.

After completion of the project, the participants' video works dating back to the period up to 1993 will have been preserved. The representatives of the participating institutes all underline the uniqueness of the cooperation between so many different collection-managing institutes within this project. The preservation of video works from the period since 1993 will require new negotiations. More institutes could be interested in the possibility of preservation. The Netherlands Media Art Institute will be offering the service of carrying out the preservation work.

Contact with the artists

The artists were centrally informed on the preservation project. This included information on the preservation method proposed, the works in question, and questions about the submaster. Without notice to the contrary, it was assumed that the artists agreed to the proposed procedure. In most cases, the artists were asked to agree to digitization on the basis of the submasters from the first phase, or from tapes that were in possession of the institute. If an artist objected to this, or if the institute had no (sub)master in its possession, he/she was asked to supply a 'better' copy. The starting point for digitization was that the 'original' version as supplied by the artist was to be preserved. Presentation versions that were edited by the institutes (for example, loops) were not preserved in the context of this project. Different registrations of the same performance/installation on different locations were treated as different works. This had to be made explicit in the description. In this connection, the institute was responsible for contacts with the artists, and for ensuring the availability of the submasters. Agreements with regard to the use and copying of the 'original' and the digital preservation copy were negotiated separately by the institutes, prior to the preservation.

When the institute had the first or second copy or submaster at its disposal, the tape in question was sent to the Netherlands Media Art Institute with the written request to undertake its preservation. In a great many cases, the artist himself brought his master tapes to the Netherlands Media Art Institute, and was involved in decisions on the preservation.

Preservation Method and Technique

Within the project, video art was defined as making use of video 'both in the production process and the presentation'. This raised several questions. If the work was produced on film, but is being distributed on video (all the works by Joseph Beuys, a number of those by Abramovic/Ulay, etc.), then should it in fact be part of this project? In such cases, the rule was applied that the artist's view on the significance of the technique (medium, format, system, presentation etc.) had to be ascertained to ensure that preservation was justifiable. Marcel Broothaers, Christo, Christine Koenigs and Jan van Munster stated that film as the source of their work was and is essential. The other artists agreed to the preservation of the video material. A number of video works by Jan van Munster was preserved because the masters on film were lost.

In conversations with the artists and during the actual work, it very occasionally turned out that works that had been earmarked as works of art were actually documentary works. These works were not preserved.

All the information received with regard to the works and the artists was carefully taken into consideration.

Second Pilot

The assumptions formulated in the project plan *Project Preservation Video Art* are based on research results from 1998. As a start to the preservation project, these data were verified in a pilot held at the end of 2000. This pilot project was aimed at defining the various problems that could play a role in the realization of the preservation project, including the financial consequences. The numbers of works to be preserved, the technique, the method of preservation, logistics and time needed for the trajectory were carefully investigated. On the basis of the results, both method of preservation and logistics of the project were adjusted, and contracts were concluded with the participants.

A study group headed by Gaby Wijers (project leader) and consisting of Poul ter Hofstede (Groninger Museum), Ramon Coelho (Netherlands Media Art Institute) and Xandra de Jongh (trainee ICN) entered into various (technical) problems. International experiences were collected and analysed, and digitization tests were carried out.

The logistics and a proposal for the submasters to be used as source for digitization were worked out, and the artists' addresses were accumulated. This happened in collaboration with Esther Lampe (De Pont) and Annette Mullink (De Appel). Moreover, the registration data of video-art works that were earmarked for preservation were supplemented by all participants. With the resulting, more precise list, assumptions with regard to systems, formats, status, numbers of works and artists were verified.

Preservation Method and Technique

Digitization

The works were converted to Digital Betacam. Condition reports were drawn up in the process. Routing and time spent on the work carried out were noted. In particular when using the time-registration data from the preservation project, the following should be borne in mind: operations were sometimes carried out synchronously, or different operations took place simultaneously (for example: one tape was in the cleaner/evaluator machine, while another was already undergoing a colour-bar test), precisely for reasons of time-efficiency. However, this made registration of the time spent per action more difficult. On average, the carrying out of the preservation work (that is, not counting contacts with the artist and the gathering in of the works) took 2^{1/2} hours per hour of video art.

Routing

The routing can be split up into a preparatory phase, the actual digitization, and a final processing phase.

Preparation

Before the actual digitization, the works were compared with each other so as to assess the different versions and differences in (technical) quality. This happened by means of measuring and visual examination. Subsequently, the tapes were cleaned. Moreover, condition reports were drawn up, and other data were registered.

Measuring

During the pilot, the works were first compared on the basis of test signals. Test signals are not only used to check, and possibly correct, a video signal and/or system, but also to check the measuring apparatus itself. The most commonly used test signal is the 75/100 colour bar, which is also often written onto the tape at the beginning. When the tape is played back, the colour bar and timing signals are used to fine-tune the playback machine. A Waveform monitor is used to assess in what way a test signal is influenced by a system. A Waveform monitor is a special oscilloscope for the measuring of amplitude information in the video signal, and makes the quality information of the signals visible by displaying this on screen. Tension versus time display is shown on the screen.

Visual Control

The works were also visually compared by viewing them simultaneously on a number of monitors. Apart from assessment of the technical condition, this was also a check for deviations from the registration data supplied by the institute; differences in length and overlap stated, and differences in the work that were not mentioned on the registration form. Further preparation also included the location of relevant data, such as, the location of the work on the tape, and a check for

Preservation Method and Technique

duplicate copies and deviations.

Cleaning

Subsequently, the tapes were cleaned. For the cleaning of videotapes, the so-called cleaner/evaluator machine is used. In this machine, the tape runs under pressure past and against tissue material, so that any dirt is removed. If a tape is very dirty, it is cleaned several times. The Betacam SP tapes (first phase, 7-8 years old) were dirtier than foreseen, and had to be cleaned against expectations.

Condition report

After the cleaning procedure, the condition of the tape was registered anew. The condition of some works made it necessary to contact the institute or artist and ask for a better copy. Moreover, this check revealed that a small number of already preserved works still had to be digitized from the master, rather than from the previously preserved submaster.

Conversion to Digital Betacam

Then the works were 'transcribed' to Digital Betacam. In other words: both works from the first phase and new, still 'unpreserved' works were digitized.

In order to preserve the level of both picture and colour definition, it is essential that, wherever possible, the components of the signal are transferred separately to the new carrier.

Systems/forms

A major part of the video works from museum collections were originally recorded in now obsolete formats and systems that cannot be used for playback any longer. Forms of expression, formats and new systems with their (im)possibilities still come and go at a great tempo. Standards simply do not exist. In 1965, the first video recorder came onto the market. Until 1992, at least forty video formats and types of recorder had been introduced. Not until around 1970 did registration by means of video become practicable for artists, with the advent of the SONY 'CV' and 'AV' formats (open-reel or reel-to-reel). During the preservation project first phase (eight collections, until 1992) 12 formats were encountered, namely: CV, AV, Philips 1500/1700, Betamax, Video8/Hi-8, VHS/S-VHS, and U-Matic lowband/highband/BVU-sp. CV and AV are black-and-white formats; the video signal only includes luminance or brightness information. Roughly speaking, the older colour formats make use of a composite video signal; the more recent formats are systems of component signal processing. With the Philips 1500/1700, Betamax, Video8, VHS and U-Matic lowband systems, the (colour) video signal is written to tape as a composite. Composite means: a video signal combining chroma and luminance information. U-Matic highband/BVU-sp, Hi8, and S-VHS make use of a component

Preservation Method and Technique

video signal (Dub or Y/C). This means that luminance and chroma information are separately written to tape, which makes it possible to record on tape, and reproduce, higher frequencies per signal. This results in better picture and colour definition. Betacam-SP is an even more advanced system that makes use of an analog component signal (Y / R-Y / B-Y), with the video information being split up and written to tape in three elements. In order to preserve the level of both picture and colour definition, it is essential that, wherever possible, the components of the video signal are transferred separately to the new carrier. During the first phase, this was put into practice as consistently as possible, from all formats to Betacam-SP (BWV75). During the *Project Preservation Video Art*, the component and composite signals from U-Matic lowband/highband, VHS, Betacam-SP, Mini dv, and Digital Betacam tapes were, wherever possible, transferred to the Digital Betacam recorder (DVW500) per component. The audio signal was also treated optimally, by using a balanced audio connection wherever possible. During the first phase, the transfer was not completely successful in a number of cases. The video head clogged up, which made it impossible to transfer to entire tape in one and the same attempt. This is why these tapes contain a section of overlap (newly recorded at the time) after the full duration. This time, during the digitization process, the overlap, which was recorded in parts, was edited. In the case of duplicate copies, the best one was preserved.

Until the summer of 2002, the possibility of having the NTSC works preserved in the USA was under consideration. The reason for this was twofold. On the one hand, most of the masters were already in the United States, and it was highly unlikely that these would be sent off to Europe for preservation. On the other hand, the NTSC signal (American TV system) cannot be read with the standard European apparatus (PAL signal). The most important argument in favour of preservation of NTSC material on a new NTSC master is that the character of the video signal must not change too much: NTSC has 100 picture lines less than PAL; the number of pictures per second is 30 for NTSC and 25 for PAL. Both Vidipax (American institute for video preservation) and EAI (an American distributor offering a preservation programme) were contacted. However, the artists initially did not trust Vidipax with their masters; they preferred Electronic Art Intermix (EAI). EAI would indeed have been the appropriate partner, but it took up the position that the artists should again be entitled to royalties. The budget of the Foundation for the Conservation of Modern Art (SBMK) included 34,034 euro for the preservation of NTSC tapes. EAI would have charged 1100 euro per hour. For some 45 hours, this would have amounted to some 49,500 euro, not counting the cost of making PAL versions for presentation. Therefore, this option was not feasible. Instead, a

Preservation Method and Technique

pragmatic alternative was decided upon: the works were preserved at the Netherlands Media Art Institute, in accordance with the above guidelines. The available tapes were used as the source for digitization. Artists using the American NTSC system were asked for permission to convert their works to the European PAL system. Ken Feingold agreed to the transfer of his work from NTSC to PAL for presentation purposes, but insisted on NTSC for the masters. Bill Viola also favoured a master in NTSC format. In 2003, the video works of both these artists will be preserved on Digital Betacam NTSC, including a single work that was received on Digital Betacam. The preservation work was rounded off by making digital copies for a number of artists. For this purpose, a Digital Betacam machine that can process PAL as well as NTSC was rented for a short period of time.

Final processing

To be able to guarantee optimal adjustment of the archive copy, each work is preceded by test signals that are written onto the tape and attuned. Each work is followed by black. In and out points were automatically written to tape.

Supplementary registration

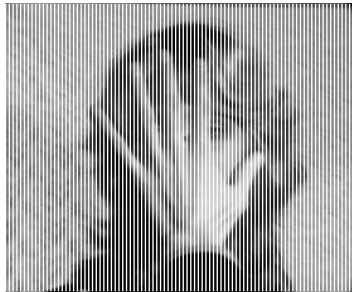
Duration, format, system, collection and condition of each work were registered. Where necessary and possible, this was supplemented with the name of the artist, the title and status of the source.

Management

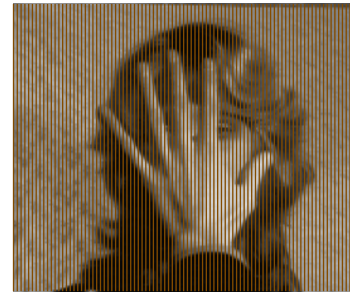
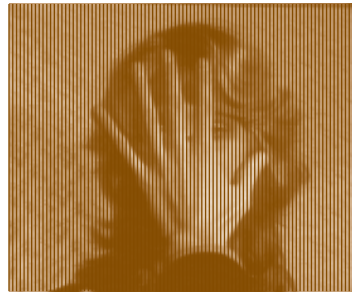
The digitized copies, marked with numbers and labels, were laid up in the strong-room at the Netherlands Media Art Institute. The analog versions were returned to the owners.

The video-art works were digitized in alphabetical order per artist. The works that were digitized were compiled on tapes per collection, to provide a form of physical evidence of ownership. Joint use of the master tapes was laid down by agreement. The participants agreed by contract to collective, climatically sound, storage and control of the preserved works at the Netherlands Media Art Institute.

De geconserveerde Nederlandse videokunstcollecties The preserved video- art collections in the Netherlands



Wink van Kempen
You are so beautiful, 1975
00:02:50



De Appel

Since 1975, De Appel has been laying up autonomous video works, registrations of performances and interviews with artists, which were held on its premises in the context of exhibitions and other activities. Initially, the accumulation of these registrations and other works was not aimed at forming a collection, but in the course of time, it has certainly grown into one of great value. It includes unique works by, among others, Vito Acconci, Laurie Anderson, Gina Pane and Carolee Schneemann.

Apart from the recordings from her own gallery, Wies Smals, the founder of De Appel, also started a collection of international video art. In this way, she wanted to enable the Dutch public to become acquainted with what was happening internationally. Among this collection are works by Douglas Davis, Ulrike Rosenbach, Joan Jonas and Alison Knowles.

The collection functions as a kind of art-historical archives, documenting not only De Appel itself, but also (the history of) performance, video art and installations, and early feminist art. Part of the collection has already been preserved (the tapes from the period 1975-1993) and has been given on loan to the Netherlands Media Art Institute. From there, works can be lent out for exhibitions or be viewed for the purpose of study.

De Appel collects the (registrations of) activities that take place on its premises or on location. This collection makes part of the 'collective memory' visible, and gives us a picture of this institute in its national and international context. New video works and registrations are being added to the collection, in so far as the budget permits it. That the rest of the collection is also preserved for the future is of great importance.

De Appel

Sinds 1975 zijn autonome videowerken, registraties van performances en kunstenaarsinterviews bewaard, die in het kader van tentoonstellingen en andere activiteiten in De Appel plaatsvonden. Het opslaan van deze registraties en werken had oorspronkelijk geen collectievorming tot doel, maar in de loop der jaren is hieruit een waardevolle verzameling gegroeid. Het bevat onder andere uniek werk van Vito Acconci, Laurie Anderson, Gina Pane en Carolee Schneemann.

Naast de opnames uit de eigen galerie is door de oprichtster van De Appel, Wies Smals, ook een collectie internationale videokunst aangelegd. Op deze manier wilde zij het Nederlandse publiek in de gelegenheid stellen kennis te nemen van wat er internationaal gaande was. Hieronder zijn werken van Douglas Davis, Ulrike Rosenbach, Joan Jonas en Alison Knowles.

De collectie fungeert als een kunsthistorisch archief, niet alleen met betrekking tot De Appel, maar ook in relatie tot de (geschiedenis van) de performance, videokunst en installaties en de vroege feministische kunst. De verzameling is nu deels geconserveerd (de banden uit de periode 1975-1993) en op bruikleenbasis ondergebracht bij het Nederlands Instituut voor Mediakunst. Van daaruit kunnen werken worden uitgeleend voor tentoonstellingen, of voor studiedoeleinden worden bekeken.

De Appel collectioneert de (registraties van) activiteiten die in huis of op locatie hebben plaatsgevonden. Deze verzameling maakt een deel van het 'collectieve geheugen' zichtbaar en geeft een beeld van dit instituut in de nationale en internationale context. De collectie wordt aangevuld met nieuwe videowerken en met registraties, voorzover het budget toereikend is. Het is van groot belang ook de rest van deze collectie voor de toekomst te conserveren.

Museum Boijmans Van Beuningen

The basis for the present collection of films and videos at the Museum Boijmans Van Beuningen was laid during the directorate of Wim Beeren (1978-1985). Beeren in fact developed a strategy of intensive exhibition and acquisition programmes that was aimed in particular at securing the museum an international position in the field of contemporary art; at a level that, at that time, the 'Old Masters' department had already reached. For this purpose, Beeren selected five artists Joseph Beuys, Walter De Maria, Bruce Nauman, Claes Oldenburg and Andy Warhol, whose work he considered to be of vital significance to the current situation of art and the art market. The museum purchased one or more important works from each of these artists.

In 1979, for example, the video *Jeder Mensch ist ein Künstler* by Joseph Beuys was acquired, which is still of great importance to the collection. In 1981, a great many films and videos by Serra were purchased, soon followed by films and video works by Bruce Nauman, Claes Oldenburg and Walter De Maria.

Besides this type of purchases, exhibitions also played a role in the acquisition of videos for the collection. The exhibition *Actie, werkelijkheid en fictie in de kunst van de jaren 60 in Nederland* (Action, reality and fiction in Dutch art from the Sixties, 1979) occasioned the purchase of several films from the 1960s, by, among others, Paul van den Bos, Louis van Gasteren, Robert Jasper Grootveld, Wim van der Linden and Wim T Schippers. Another example is the exhibition *Video-Installaties van Miguel-Ángel Cárdenas* (Video Installations by Miguel-Ángel Cárdenas, 1981), resulting in the acquisition of Cardena's video works *The soup is delicious, Black and white and sometimes colourful, Alienation* and *Somos libres!?* the following year.

After the Beeren era, no distinct policy with regard to the acquisition of films and video art was pursued any more. The link with the modern art collection remained, but the purchases were often either documentation-oriented or works by such contemporary artists as Rineke Dijkstra, who makes photos as well as videos. In 1992, besides the acquisition of a number of photographic works and films by Bas Jan Ader, two video works from the 1970s were added to the collection: *Niagara Falls*, (1971) and *Primary Tim* (1974). The most recent acquisitions in the 'medium of film and video' are *Overvloed* by William Kentridge and *Little Frank and His Carp* by Andrea Fraser.

Museum Boijmans Van Beuningen

Tijdens het directoraat van Wim Beeren (1978-1985) is de basis gelegd voor de huidige collectie films en video's van Museum Boijmans Van Beuningen. Beeren ontwikkelde namelijk een beleid dat er in het bijzonder op gericht was om door middel van een intensief tentoonstellings- en aankoopprogramma het museum ook op het gebied van de hedendaagse kunst een internationale positie te doen innemen, een niveau dat de toenmalige afdeling Oude Kunst reeds had bereikt. Daartoe selecteerde Beeren vijf kunstenaars Joseph Beuys, Walter De Maria, Bruce Nauman, Claes Oldenburg en Andy Warhol die hij als gezichtsbepalend beschouwde voor de toenmalige situatie van de kunst en de kunstmarkt. Van hen werden één of meerdere belangrijke werken aangekocht.

In 1979 werd bijvoorbeeld een nog altijd voor de collectie belangrijke video als *Jeder Mensch ist ein Künstler* van Joseph Beuys verworven. In 1981 werden een groot aantal films en video's van Serra aangekocht en films en videowerken van Bruce Nauman, Claes Oldenburg en De Maria volgden spoedig.

Naast aankopen hebben ook tentoonstellingen een rol gespeeld bij het verwerven van video's voor de collectie. De tentoonstelling *Actie, werkelijkheid en fictie in de kunst van de jaren 60 in Nederland* in 1979 leidde tot aankopen van films uit de jaren 60 van onder andere Paul van den Bos, Louis van Gasteren, Robert Jasper Grootveld, Wim van der Linden en Wim T Schippers. Een ander voorbeeld is de tentoonstelling *Video-Installaties van Miguel-Ángel Cárdenas* in 1981 die in de aankoop van diens videowerken *The soup is delicious, Black and white and sometimes colourful, Alienation* en *Somos libres!?* in het jaar daarop resulteerde.

Na de periode Beeren is er niet echt meer een beleid gevoerd ten aanzien van het aankopen van films en video's. De link met de collectie moderne kunst bleef bestaan maar de aankopen waren vaak documentair van karakter of het waren aankopen van hedendaagse kunstenaars zoals Rineke Dijkstra die zowel foto's als video's maakt. In 1992 werd de collectie samen met de verwerving van een aantal fotowerken en films van Bas Jan Ader uitgebreid met twee videowerken uit de jaren 70: *Niagara Falls*, (1971) en *Primary Tim* (1974). De meest recente aankopen in het 'medium film en video' zijn *Overvloed* van William Kentridge en *Little Frank and His Carp* van Andrea Fraser.

Groninger Museum

The Groninger Museum has never systematically collected video art in the way it collected, for example, artists' books and sound recording media in the 1970s. Videos (and films) were usually acquired in connection with a particular exhibition, or when an artist was already represented with other kinds of work in the collection. Examples of such works are those by Peter Struycken, Willem de Ridder, Frits Maats, Ulrich Rückriem, Fischli & Weiss, Premiata Ditta, and Tjarda Sixma & Michiel Vijselaar. Acquisitions from Gerry Schum's Fernsehgalerie are *Land Art* and *Identifications*.

A small section of the video collection consists of registrations of dance and musical events and performances by such artists as Dick Raaymakers, Simone Forti and Min Tanaka, held at the Groninger Museum in the context of the 'auditorium programme' in 1986/87.

The most remarkable works in the video collection at the Groninger Museum are the music videos acquired for the exhibition *What A Wonderful World – Musicvideos in Architecture* (1990). This section comprises a few dozen music videos from the 1980s, by such artists as Laurie Anderson, David Bowie, Eurythmics and Godley & Creme. Another characteristic group is formed by works, for the most part from the 1970s, which were also originally made for television. This group consists of TV commercials, programmes, leaders and station calls by the designers Jaap Drupsteen (VPRO) and Swip Stolk (VARA) and the greater part of Wim T Schippers' TV work, including famous shows around the characters Fred Haché, Barend Servet and Sjef van Oekel. Finally, size-wise one of the largest sections is a collection of documentaries on art and artists. The museum owns a number of documentaries on, for example, De Ploeg, Hendrik Nicolaas Werkman, New York Graffiti and Figuration Libre, and registrations of fashion shows by such designers as John Galliano, Givenchy, Yamamoto, Vivianne Westwood and Viktor & Rolf.

However, the Groninger Museum does not hold the rights to the last three collections, which is why these works are not included in the preservation project.

Groninger Museum

Er is in het Groninger Museum nooit systematisch videokunst verzameld, zoals dat bijvoorbeeld wel in de jaren zeventig is gebeurd met kunstenaarsboeken en geluidsdragers. Video's (en films) werden meestal gekocht naar aanleiding van een tentoonstelling of als een kunstenaar ook al met ander werk in de collectie was vertegenwoordigd. Voorbeelden hiervan zijn werken van Peter Struycken, Willem de Ridder, Frits Maats, Ulrich Rückriem, Fischli & Weiss, Premiata Ditta en Tjarda Sixma & Michiel Vijselaar. Van de Fernsehgalerie van Gerry Schum zijn *Land Art* en *Identifications* verworven.

Een klein gedeelte van de videocollectie betreft registraties van dans, muziek en performances van o.a. Dick Raaymakers, Simone Forti en Min Tanaka, uitgevoerd in het kader van het 'aula-programma' van het Groninger Museum in 1986/87.

Het meest in het oog springende onderdeel van de videocollectie van het Groninger Museum zijn de videoclipps die ten behoeve van de tentoonstelling *What A Wonderful World – Musicvideos in Architecture* (1990) zijn aangekocht. Het betreft hier enkele tientallen clips uit de jaren 80 van artiesten als Laurie Anderson, David Bowie, Eurythmics en Godley & Creme. Een tweede karakteristiek onderdeel wordt gevormd door werken, voornamelijk uit de jaren 70, die eveneens oorspronkelijk voor de televisie zijn gemaakt. Dit zijn spotjes, programma's, leaders en stationcalls van de ontwerpers Jaap Drupsteen (VPRO) en Swip Stolk (VARA) en een groot gedeelte van het televisie-werk van Wim T Schippers, waaronder shows rond Fred Haché, Barend Servet en Sjef van Oekel. Tenslotte, in omvang één van de grootste onderdelen, is er een verzameling documentaires over kunst en kunstenaars. Het museum bezit een aantal documentaires over onder andere De Ploeg, Hendrik Nicolaas Werkman, New York Graffiti, Figuration Libre en registraties van modeshows van onder andere John Galliano, Givenchy, Yamamoto, Vivianne Westwood en Viktor & Rolf.

De rechten van de laatste drie collecties liggen niet bij het Groninger Museum en de werken zijn dan ook niet in het conserveringsproject opgenomen.

Netherlands Institute for Cultural Heritage

The relatively small video collection of the Netherlands Institute for Cultural Heritage (NICH) is part of its very substantial collection of modern art. Besides the autonomous video works and installations, the video section also includes registrations of performances and documentary video works (interviews with artists, educational accompaniment to exhibitions etcetera) The video collection covers some 25 years of Dutch video art (including works by foreign artists living in the Netherlands) and gives a representative overview of the developments in Dutch video art from the 1970s to the early 1990s.

The NICH collection originates in State acquisitions, mostly by the Netherlands Office for Fine Arts (Rijksdienst Beeldende Kunst, RBK) during the period 1984-1992, but also occasioned by exhibitions of the Netherlands Art Foundation (Nederlandse Kunststichting, NKS) and the Netherlands Office for Fine Arts Abroad (Bureau Beeldende Kunst Buitenland, BBKB) and finally, acquisitions in the context of the Regulation Visual Artists (Beeldende Kunstenaars Regeling, BKR).

The subcollection video art includes works from such pioneers of Dutch video art as Livinus and Jeep van der Bundt, Ben d'Armagnac, Bas Jan Ader, Peter Struycken and Miguel-Ángel Cárdenas. The heart of the collection is formed by video art from the 1980s, by, among others, Abramovic/Ulay, Lydia Schouten, Hooykaas/Stansfield, Servaas and Pink. The section is more or less 'rounded off' by the multimedia installations purchased by the RBK in 1990, for the travelling exhibition *Imago, Fin de siècle in Dutch contemporary art*. This exhibition travelled the world under supervision of the Netherlands Media Art Institute, and, apart from installations by some of the above-mentioned artists, it also included works by Jeffrey Shaw, Nol de Koning, Giny Vos, Ricardo Füglistahler and others. After 1992, neither the RBK, nor its successor, the NICH, has acquired any (video)works.

Instituut Collectie Nederland

De relatief kleine collectie videowerken van het Instituut Collectie Nederland (ICN) is onderdeel van de zeer omvangrijke collectie moderne kunst. De deelcollectie videowerken omvat naast autonome videowerken en installaties ook registraties van performances en documentair videowerk (interviews met kunstenaars, educatieve begeleiding bij tentoonstellingen en dergelijke). De collectie videowerken beslaat zo'n 25 jaar Nederlandse videokunst (werk van in Nederland werkzame buitenlandse kunstenaars inbegrepen) en geeft een representatief overzicht van de ontwikkelingen in de Nederlandse videokunst vanaf de jaren 70 tot begin jaren 90.

De ICN-collectie is ontstaan vanuit de Rijksaankopen, onder andere uitgevoerd door de Rijksdienst Beeldende Kunst (RBK) in de periode 1984-1992, tentoonstellingsaankopen door de Nederlandse Kunststichting (NKS) en Bureau Beeldende Kunst Buitenland (BBKB) en verwervingen in het kader van de Beeldende Kunstenaars Regeling (BKR).

De deelcollectie videokunst bevat werken van enkele pioniers van de Nederlandse videokunst, zoals Livinus en Jeep van der Bundt, Ben d'Armagnac, Bas Jan Ader, Peter Struycken en Miguel-Ángel Cárdenas. Het zwaartepunt van de collectie ligt in de jaren 80 met werk van onder andere Abramovic/Ulay, Lydia Schouten, Hooykaas/Stansfield, Servaas en Pink. De deelcollectie wordt min of meer 'afgesloten' met de multimedia installaties die in 1990 voor de reizende tentoonstelling *Imago, Fin de siècle in Dutch Contemporary art* door de RBK verworven zijn. Deze tentoonstelling heeft gedurende twee jaar onder begeleiding van het Nederlands Instituut van Mediakunst de wereld rondgereisd en bevatte naast installaties van eerder genoemde kunstenaars ook installaties van Jeffrey Shaw, Nol de Koning, Giny Vos, Ricardo Füglistahler en anderen. Vanaf 1992 zijn er door de RBK, en daarna door haar opvolger ICN, geen (video)werken meer aangekocht.

Kröller-Müller Museum

The present collection at the Kröller-Müller Museum is rooted in the efforts of Mrs Helene Kröller in the early decades of the twentieth century. When acquiring works, she based her choice on a number of themes, such as a blend of realism and idealism or a unity of old and new, eastern and western, European and non-European elements. In later years, the new collectors at the museum were to follow her guidelines. Moreover, they would endeavour to realize a 'monumental ensemble'. This was the dream of Helene and Anton Kröller-Müller: the combination of art, architecture and nature.

As a result of the above, the video-art collection within the Kröller-Müller collection as a whole is not very large, but certainly not insignificant either. The oldest video works date back to the 1970s. This period was characterized by the fading of the boundaries between the classic categories of art. Sculptors constructed, painted, made photographs and films, and painters made three-dimensional works. During this period, Dennis Oppenheim, a prominent artist in the collection of the museum, made a series of video works which was added to the collection. But as with film and photography, video art was only collected on a very small scale.

The present video collection partly consists of videotapes that are part of installations or sculptures (by such artists as Bruce Nauman, Christiaan Bastiaans or Hetty Huisman) and partly belong to a limited group of works by artists who play a very important role in the collection (such as, Dennis Oppenheim). The third group of works (including tapes by, among others, Gary Hill, Dara Birnbaum and Mona Hatoum) is special because these were made for a video exhibition that were purchased in its entirety.

Kröller-Müller Museum

De basis voor de collectie die in het Kröller-Müller Museum aanwezig is, is gelegd door mevrouw Kröller in de eerste decennia van de twintigste eeuw. De keuzes die zij maakte bij de aanschaf van werken berustte op verschillende thema's zoals een samensmelting van realisme en idealisme en eenheid van oud en nieuw, Oosters en Westers, Europees en buiten- Europees. Haar richtlijnen zouden in de jaren die volgden worden aangehouden door de nieuwe verzamelaars van het museum. Tevens zou worden getracht een 'monumentaal ensemble' te verwezenlijken: de droom van het echtpaar Kröller-Müller waarmee zij de combinatie van kunst, architectuur en natuur bedoelden.

De verzameling videokunst binnen de collectie van het Kröller-Müller Museum is als gevolg van bovenstaande niet groot, maar ontbreekt ook zeker niet. De oudste werken die aanwezig zijn komen uit de jaren 70. Deze tijd stond in het teken van de vervaging van de grenzen tussen de klassieke categorieën in de kunst. Beeldhouwers construeerden, schilderden, fotografeerden, filmde, schilders maakten ruimtelijke werken. Dennis Oppenheim, een belangrijk kunstenaar in de collectie van het museum, maakte in deze periode een serie videokunstwerken die aan de collectie is toegevoegd. Maar net als film en fotografie werd videokunst in deze tijd slechts in zeer beperkte mate verzameld.

De huidige videocollectie bestaat deels uit videobanden die deel uitmaken van installaties of sculpturen (zoals Bruce Nauman, Christiaan Bastiaans of Hetty Huisman) en deels behoren ze tot een beperkte groep werken van kunstenaars die een zeer belangrijke rol spelen in de collectie (zoals Dennis Oppenheim). De derde groep werken (met banden van onder andere Gary Hill, Dara Birnbaum en Mona Hatoum) is bijzonder omdat ze als videotentoonstelling zijn gemaakt en in zijn geheel gekocht.

Netherlands Media Art Institute, Montevideo/TBA

The collection of the Netherlands Media Art Institute, Montevideo/Time Based Arts, reflects the Institute's history. Since the founding an extensive collection of video and media art has been assembled. As well as the collection of Montevideo, its forerunner, the institute also houses the collections of three artists' initiatives (Time Based Arts, De Appel, and the Lijnbaancentrum) and those of more formal institutions (Instituut Collectie Nederland and the present Netherlands Media Art Institute). This results in a surprising diversity: renowned artists who have been represented in the collection since the 1970s, such as Bill Viola, Nam June Paik and Gary Hill, side by side with such artists as Marinus Boezem, Jan van Munster and Pieter Engels. Although of international fame, these only briefly experimented with the medium of video in the early 1970s. At this writing, the collections comprise more than 1400 works, varying from first experiments by national and international famed artists to recent productions by up-and-coming talents.

In the early 1980s, De Appel formed the basis for the setting up of an association of video artists: Time Based Arts. Not only did its collection include works by such Dutch artists as Abramovic/Ulay, Ben d'Armagnac and Lydia Schouten, but also by international artists such as Mona Hatoum, General Idea and Christine Chiffurun.

Time Based Arts did not pursue an active collection policy, every artist who made use of video was allowed to bring in his own work. Until well into the 1990s, Time Based Arts played an important role in the collection, distribution, and support of video art. This changed when, in 1994, Time Based Arts merged with Montevideo. In 1978, René Coelho started up his video gallery, Montevideo, thereby laying the basis for the present-day Netherlands Media Art Institute. Montevideo specialised in video art that investigated the creative possibilities and qualities of the medium itself. An important incentive for setting up the institute was the work of the Dutch video-art pioneer, Livinus van de Bundt. So, it followed that he was the first artist to exhibit his work at the new gallery. Later came Steina and Woody Vasulka, Bert Schutter, Peter Bogers, Matthew Schlanger, and many others. Apart from exhibiting works at the gallery, Montevideo actively started to collect and distribute video art. For example, Bill Viola, Gary Hill, Shelly Silver, and Gabor Body were artists who 'stalled' their work at Montevideo. This gained the gallery success, particularly internationally.

As from the early 1990s, the preservation of videotapes began to play an important role. The by then merged Montevideo/Time Based Arts, later known as the Netherlands Media Art Institute, undertook the task of supervisor and technical realiser of the *Project Preservation Video Art*.

Nederlands Instituut voor Mediakunst, Montevideo/TBA

De collectie van het Nederlands Instituut voor Mediakunst, Montevideo/Time Based Arts weerspiegelt de roerige geschiedenis van het Instituut, waarbij sinds het ontstaan een omvangrijke collectie video- en mediakunst is opgebouwd. Naast de collectie van Montevideo, de voorloper van het Nederlands Instituut voor Mediakunst, huisvest het Instituut de collecties van kunstenaarsinitiatieven (Time Based Arts, de Appel en het Lijnbaancentrum) en meer formele instituten (Instituut Collectie Nederland en het huidige Nederlands Instituut voor Mediakunst). Het resultaat is een verrassende diversiteit: gerenommeerde kunstenaars, die al in de jaren zeventig in de collectie vertegenwoordigd waren, zoals Bill Viola, Nam June Paik en Gary Hill staan naast kunstenaars als Marinus Boezem, Jan van Munster en Pieter Engels. Alhoewel internationaal bekend, experimenteerden zij slechts aan het begin van de jaren zeventig met het medium. De collectie omvat inmiddels meer dan veertienhonderd werken, variërend van de eerste experimenten van bekende nationale en internationale kunstenaars tot recente producties van opkomende talenten.

Begin jaren tachtig werd er vanuit de Appel van een vereniging voor videokunstenaars opgericht: Time Based Arts. De collectie van deze kunstenaarsvereniging bevatte Nederlandse kunstenaars als Abramovic/Ulay, Ben d'Armagnac en Lydia Schouten, maar ook internationale kunstenaars als Mona Hatoum, General Idea en Christine Chiffurun. Bij Time Based Arts was geen actief verzamelbeleid, iedere kunstenaar die met video werkte mocht zijn werken brengen. Tot in de jaren negentig speelde Time Based Arts een belangrijke rol bij het verzamelen, distribueren en ondersteunen van videokunst. Dit veranderde toen in 1994, onder druk van het gemeentebestuur van Amsterdam, een fusie werd aangegaan met Montevideo.

In 1978 startte René Coelho zijn videogalerie Montevideo en legde hiermee de basis voor het huidige Instituut. Montevideo specialiseerde zich in videokunst dat de creatieve mogelijkheden en eigenschappen van het medium zelf onderzocht. Een belangrijke stimulans voor de oprichting van het instituut was het werk van de Nederlandse videokunstpionier Livinus van de Bundt. Hij was dan ook de eerste kunstenaar die exposeerde in de galerie. Later volgde de Vasulka's, Bert Schutter, Peter Bogers, Matthew Schlanger en nog vele anderen. Naast de werken die in de galerie te zien waren, begon Montevideo actief werk te verzamelen en te distribueren. Bill Viola, Gary Hill, Shelly Silver en Gabor Body waren bijvoorbeeld kunstenaars die hun werk onder brachten bij Montevideo.

In de jaren negentig werd de conservering van de videobanden belangrijk. Het toen gefuseerde Montevideo/Time Based Arts en later het Nederlands Instituut voor Mediakunst nam de taak op zich als begeleider en technisch uitvoerder van het *Project Conservering Videokunst*.

Rijksakademie van beeldende kunsten

The (art) collections of the Rijksakademie consist of

- // objects purchased or otherwise acquired by the Rijksakademie or its forerunners as objects of study and for the benefit of art education, such as, prints and drawings, plaster casts of classical sculptures;
- // works by artists who formerly worked at the Rijksakademie or Prix de Rome, including prints, drawings, sculptures, paintings and modern forms of art.

These objects are, on the one hand, of symbolic value to the Rijksakademie as a national institution. On the other, all the works from the latter category were made at an early stage in the artists' development (after completion of their studies), during periods of work at the Rijksakademie, and are therefore important elements in the artists' oeuvre.

The video collection

Each year since 1985, the Rijksakademie has been acquiring works of art, including video, by artists who spent a work period at the academy in the year in question. In their assessment, the acquisition committee notably focuses on the work as a special result of the work process at the Rijksakademie, and its relevance to the collections. The committee makes a choice from a year's total group of young artists, from both the Netherlands and abroad (approximately 60). Moreover, every year, the Rijksakademie receives a work in return from each participant who obtained a grant from the Rijksakademie Trustfund. The choice is made in consultation with the artist, on the same grounds as applicable to purchases. These are usually drawings and video works, and sometimes small paintings or other types of work.

At present, the collection of purchases and *quid pro quos* consists of 41 video works by, among others, Michael Blum, Runa Islam, Karen Murphy, and Stephanie Smith. Four video works are part of installations. Another 50 videotapes were collected as material documenting the work of artist-participants. These tapes are in fact complete video or film works or registrations of performances/projects made by the artists themselves. These include tapes by Otto Berchem, Jeroen Eisinga, Alicia Framis, De Rijke/De Rooij, Fiona Tan and Marijke van Warmerdam.

Moreover, the Rijksakademie occasionally purchases or is presented with video works by artist/supervisors teaching at the school, or by artists who are deemed to be of importance to the collection.

Rijksakademie van beeldende kunsten

De (kunst) collecties van de Rijksakademie bestaan uit

- \\ objecten die door de Rijksakademie of haar voorgangers zijn aangeschaft of verkregen ter bestudering en ten behoeve van het kunstonderwijs zoals prenten en tekeningen, gipsen afgietsels naar klassieken;
- \\ werken van kunstenaars die aan de Rijksakademie of Prix de Rome verbonden waren zoals prenten, tekeningen, sculptuur, schilderijen en hedendaags werk.

De objecten hebben enerzijds een symbolische waarde voor de Rijksakademie als nationaal instituut. Alle werken van kunstenaars zijn ontstaan in de beginfase van hun ontwikkeling (na zijn/haar opleiding) tijdens een werkperiode aan de Rijksakademie en derhalve van belang in het oeuvre van de kunstenaar.

De videocollectie

Vanaf 1985 wordt jaarlijks werk, waaronder video, aangekocht van kunstenaars die het betreffende jaar een werkperiode hadden aan de Rijksakademie. Een aankoopcommissie let bij de beoordeling vooral op het werk als bijzonder resultaat van het werkproces in de Rijksakademie en de relevantie van het werk binnen de verzamelingen. Een keus wordt gemaakt uit de totale jaarlijkse groep van jonge kunstenaars uit Nederland en het buitenland (circa 60). Daarnaast ontvangt de Rijksakademie jaarlijks een werk als tegenprestatie van die deelnemers die een beurs ontvingen van het Rijksakademie Trustfonds. De keus wordt gemaakt in overleg met de kunstenaar op dezelfde grondslag als bij aankoop. Meestal zijn dat tekeningen en videowerken, soms een klein formaat schilderij of anderszins.

De collectie aankopen en tegenprestatiewerken bestaat op dit moment uit 41 videowerken van onder andere: Michael Blum, Runa Islam, Karen Murphy, Stephanie Smith. Vier videowerken maken onderdeel uit van een installatie. De overige 50 videobanden zijn verzameld als documentatiemateriaal van kunstenaar-deelnemers. Deze tapes tonen soms complete video- of filmwerken of betreffen door kunstenaars zelf gemaakte registraties van performances/projecten zoals tapes van Otto Berchem, Jeroen Eisinga, Alicia Framis, De Rijke/De Rooij, Fiona Tan en Marijke van Warmerdam.

Ook worden incidenteel videowerken aangekocht of geschonken van de hand van kunstenaar-begeleiders die aan de Rijksakademie verbonden zijn of werk van kunstenaars die van belang geacht worden om in de verzameling op te nemen.

Stedelijk Museum Amsterdam

The Stedelijk Museum opened its doors in 1895, and, from the very beginning, was partly intended for the presentation of contemporary art, which is still its task today. On the basis of this policy vision, its collection has grown along with the times. It includes a great variety of sections, together amounting to more than 100,000 objects from the period since 1850: paintings and sculptures, prints, drawings, photography, graphic design, applied art, industrial design, and new media. Video art belongs to the most recent collecting area, with a section amounting to some 500 works. The first purposeful acquisitions in this field date back to 1977. Before that time, a few 'open-reel' tapes had already found their way into the collection. The first acquisitions came from the Nam June Paik exhibition. Prompted by his Fluxus mentality, Paik experimented with the new electronic images of video and televisions. His vision became a distinct source of inspiration for the exhibition and acquisition policies at the Stedelijk Museum.

The early part of the present video-art collection consists of works by such artists as Gary Hill, Bruce Nauman, Joan Jonas, Richard Serra, Vito Acconci and Marina Abramovic/Ulay. As with Paik, they made their first video works in the late 1960s and early 1970s, and, besides other media, many of them continued to use this medium. Together with the works of Nam June Paik, they give a clear insight into early video art. These works link up naturally with the painting and sculpture collection at the Stedelijk Museum.

The second part of the video collection is formed by works that were especially made for television, such as the complete production of Gerry Schum, Wim T Schippers' TV oeuvre and that of the Amsterdam-based Rabotnik TV.

A more recent collecting area is formed by works from more autonomous media artists, such as, Douglas Gordon, Fiona Tan, Juan Grimonprez, Steve McQueen and Marijke van Warmerdam.

Moreover, two new areas have been opened up: digital media and non-western art. Finally, the Stedelijk Museum houses approximately 500 video documentaries, a number of which appear to be assuming a more and more 'autonomous' meaning.

Stedelijk Museum Amsterdam

Het Stedelijk Museum werd geopend in 1895 en was vanaf het begin mede bestemd voor het tonen van hedendaagse kunst, wat het tot op de dag van vandaag nog steeds als taak heeft. Vanuit deze beleidsvisie is de collectie met zijn tijd meegegroeid. Zij kent een grote verscheidenheid aan verzamelingen en telt meer dan 100.000 objecten van 1850 tot heden: schilder- en beeldhouwkunst, prenten, tekeningen, fotografie, grafische vormgeving, toegepaste kunst, industriële vormgeving en nieuwe media.

Videokunst valt binnen het jongste verzamelgebied van de collectie en telt circa 500 werken. De eerste doelgerichte aankopen dateren uit 1977. Voor die tijd waren er al enkele 'open reel' tapes in de collectie terechtgekomen. Uit de tentoonstelling van Nam June Paik werden de eerste aanwinsten verworven. Paik experimenteerde vanuit zijn Fluxus mentaliteit met het nieuwe elektronische beeld van video en televisie. Zijn mentaliteit is een duidelijke inspiratiebron geweest voor het tentoonstellings- en aankoopbeleid van het Stedelijk Museum.

Een vroeg deel van de huidige videokunstverzameling bestaat uit werken van kunstenaars zoals Gary Hill, Bruce Nauman, Joan Jonas, Richard Serra, Vito Acconci en Abramovic/Ulay. Ook zij maakten eind jaren zestig / begin jaren zeventig hun eerste videowerken en bleven naast andere media ook vaak in dit medium werken. Samen met de werken van Nam June Paik geven zij een goed inzicht in de vroege videokunst. Deze werken vinden op natuurlijke wijze aansluiting bij de schilderijen- en sculptuurcollectie van het Stedelijk. Een tweede deel van de verzameling wordt gevormd door werken die speciaal voor de televisie gemaakt zijn, zoals de totale productie van Gerry Schum, het televisie oeuvre van Wim T Schippers en het Amsterdamse Rabotnik TV. Een recenter verzamelgebied wordt gevormd door werk van meer autonome mediakunstenaars zoals Douglas Gordon, Fiona Tan, Juan Grimonprez, Steve McQueen en Marijke van Warmerdam.

Bovendien is er een begin gemaakt met twee nieuwe verzamelingen: digitale media en niet-westerse kunst. Tenslotte voert het Stedelijk het beheer over circa 500 video-documentaires, waarvan een deel een steeds 'autonomere' betekenis lijkt te krijgen.

Van Abbemuseum

The Van Abbemuseum opened in 1936 as a museum for modern art. This was a gift from the cigar manufacturer Henri van Abbe. He wanted the citizens of Eindhoven to share in his fascination for contemporary art. The first works included in the collection were 26 paintings from his private collection. Nowadays, the Van Abbemuseum is one of the most important museums for modern and contemporary visual art in the Netherlands. The collection, consisting of approximately 2600 works of art from the period since 1900, has a great many high points. The collection policy of the Van Abbemuseum has always been largely determined by the personal visions of the successive directors. Their priority was to collect the art of their own contemporaries and generations. They did not aspire to being exhaustive, but, each in his own particular way, highlighted and emphasized aspects of the collection. As a result of developments in the arts, new forms of art found their way into the collection, such as, photographic work, video, objects, and installations. Artists no longer confined themselves to a single discipline, but rather, chose to use various media, depending on the content and meaning of their work. As from the 1960s, the medium of video became increasingly important in the work of more and more artists. The present director, Jan Debbaut, has given the present generation a prominent place in his policies. Themes such as 'the broadening of the ensemble of contemporaries' and 'the autonomous prospecting of younger artists' have prompted the Van Abbemuseum to acquire video works by such artists as Douglas Gordon, Tony Oursler, Steve McQueen, A.P. Komen/Karen Murphy and Marijke van Warmerdam. At the same time, the existing collection is being complemented with important series of video works from a previous generation of artists, those who laid the basis for today's video art. In the year 2000, the video-art collection at the Van Abbemuseum expanded by acquisition of 29 film and video works by the American artist Bruce Nauman, from the period 1968-1973. In 2001, 23 film and video works from the 1970s, by his compatriot John Baldessari, were added to this section. Moreover, the video registrations of 18 performances – partly in the form of installations – by the Dutch residents Ulay and Marina Abramovic were acquired in 1997. These last works constitute an important part of the group of video works selected by the Van Abbemuseum for preservation in the context of the *Project Preservation Video Art*.

Van Abbemuseum

Het Van Abbemuseum werd in 1936 geopend als museum voor moderne kunst. Het was een geschenk van de sigarenfabrikant Henri van Abbe. Hij wilde de bevolking van Eindhoven laten delen in zijn fascinatie voor de eigentijdse kunst. De eerste werken die in de collectie werden opgenomen waren 26 schilderijen uit zijn privé-collectie. Inmiddels is het Van Abbemuseum één van de belangrijkste musea voor moderne en hedendaagse beeldende kunst in Nederland. De collectie, bestaande uit circa 2600 kunstwerken uit de periode 1900 tot heden, kent tal van hoogtepunten.

Het verzamelbeleid van het Van Abbemuseum is altijd sterk bepaald geweest door de persoonlijke visie van de opeenvolgende directeurs. Hun prioriteit lag bij het verzamelen van kunst van hun eigen tijd- en generatiegenoten. Zij streefden niet naar volledigheid, maar brachten op eigenzinnige wijze accenten en zwaartepunten aan in de collectie. Door de ontwikkelingen in de kunst deden nieuwe kunstvormen hun intrede in de collectie, waaronder fotografisch werk, video, objecten en installaties. Kunstenaars werkten niet meer in één discipline, maar kozen voor verschillende media, afhankelijk van de inhoud en betekenis van hun werk. Vanaf de jaren zestig krijgt het medium video een steeds belangrijker plaats in het werk van steeds meer kunstenaars. De huidige directeur, Jan Debbaut, heeft deze generatie een prominente plek binnen zijn beleid gegeven. Onder thema's als 'de verbreding van het ensemble tijdgenoten' en 'de autonome prospectie van jongere kunstenaars' heeft het Van Abbemuseum videowerken aangekocht van onder anderen Douglas Gordon, Tony Oursler, Steve McQueen, A.P. Komen/Karen Murphy en Marijke van Warmerdam. Tegelijkertijd wordt de bestaande collectie gecompliceerd met belangrijke series videowerken van een oudere generatie kunstenaars, die de basis heeft gelegd voor de videokunst van vandaag. In 2000 is de videokunstcollectie van het Van Abbemuseum uitgebreid met 29 film- en videowerken uit de jaren 1968-1973 van de Amerikaanse kunstenaar Bruce Nauman. In 2001 zijn daar 23 film- en videowerken uit de jaren zeventig van zijn landgenoot John Baldessari aan toegevoegd. Tevens zijn in 1997 videoregistraties verworven van 18 performances – een deel in de vorm van installaties – van de in Nederland wonende Ulay en Marina Abramovic. Deze laatste werken vormen een groot deel van de videokunstwerken die het Van Abbemuseum laat conserveren in het *Project Conservering Videokunst*.

.....