Rapport Videokunstarkivet pilotprosjekt 2011 – 2015

videokunstarkivet

INNHOLD

1. Innledning / sammendrag..... s 3
2. Organisasjonsstruktur..... s 8
3. Metodikk og innsamling av materiale..... s 10
4. Archive Tool..... s 13
5. Digitalisering og bevaring..... s 16
6. Forskning og formidling..... s 18
7. Kunstfaglig delrapport v/Susanne Ø. Sæther, kunsthistoriker..... s 23
8. Utfordringer underveis..... s 32
9. Modell for et framtidig Videokunstarkiv..... s 35

Vedleggsliste..... s 37

1. INNLEDNING / SAMMENDRAG

Bakgrunn

Det er ganske nøyaktig fire år siden Kulturrådet ga PNEK ansvaret for å *«utvikle en konkret organisasjons- og driftsmodell for et landsdekkende arkiv og kompetansesenter og -nettverk for videokunst. Modellen skal ta utgangspunkt i etablerte kompetansemiljø nasjonalt og internasjonalt».* Pilotprosjektet Videokunstarkivet (heretter VKA) har vært gjennom mange faser i løpet av disse årene, og høstet en rekke erfaringer ift. problemstillinger som ble løftet fram i Kulturrådets rapport «Å bevare det flyktige» fra 2007.[1]

Når pilotprosjektetperioden nå utløper, mener vi at det foreligger et solid grunnlag for en fremtidig etablering av et framtidsrettet arkiv og kompetansesenter for videokunst. Denne rapporten søker å synliggjøre det arbeidet som er gjort i løpet av pilotprosjektets mange faser – gode og mindre gode erfaringer, kvantitative og kvalitative analyser, samt framtidige utfordringer knyttet til en videreføring av det arbeidet som er gjort. Vi har gjennom prosjektperioden bygget videre på empiri og hypoteser som ble lagt fram i Kulturrådets rapport fra 2007, samt norske og internasjonale arkivprosjekter.

Det skal sies at prosjektet har vært svært ambisiøst, og prosessen har vært krevende. Enkelte ganger har vi i offentligheten sammenlignet pilotprosjektet med «å bygge en båt fullastet med dyrebare skatter mens man krysser ukjent hav uten værmelding eller kart, på vei mot ukjent havn». Nå i sluttfasen av pilotprosjektet har vi land i sikte, og foreslår en god og gjennomførbar framtidsmodell som tar opp i seg de sentrale elementene fra 2007-rapporten. Vår modell er tilpasset dagens virkelighet både hva gjelder organisering/struktur, behov og ønsker fra feltet selv, tekniske og menneskelige ressurser, og sist men ikke minst: Kunstnerisk og institusjonell praksis slik vi har erfart den gjennom disse årene.

Mandatet

Oppdraget fra Kulturrådet ved pilotprosjektets start baserte seg på tre hovedkriterier:

- *Digitalisering, arkivering og formidling av videokunst skal baseres på samarbeid mellom ulike faginstitusjoner, miljø og organisasjoner som har relevant materiale eller kompetanse.*
- *Nettverksarbeid skal stå sentralt.*
- *Arkivering og tilgjengeleggjøring skal baseres på åpne standarder som gjer det mulig med samkjøring med andre systemer og mellom fagmiljø. Stortingets forutsetninger for arkivutvikling og -system skal ligge til grunn og følges opp av pilotprosjektet.*

Ved pilotprosjektets slutt kan vi fastslå at disse tre (svært generelle) premissene er oppfylt. VKA har bygget videre på tidligere forsøksprosjekter som vedrører samme kunstfaglige område, bl.a. Atelier Nords videoarkiv/digitaliseringsprosjekt[2] (2005), Kunstcentralen sin liste over norske videoverk (1998), og Atopia/Farhad Kalantarys grundige arbeid som ledet fram til utstillingen

1 http://www.kulturradet.no/vis-publikasjon/-/publikasjon-a-bevare-det-flyktige
2 http://ateliernord.no/prosjektarkiv/videoarkivet/

Retrospektiv. Film- og videokunst i Norge 1960-90[3] (2011). Det ble tidlig klart at disse prosjektene hadde vidt forskjellig utgangspunkt, og noe begrenset systematisk verdi utover den funksjon de var laget for i sin tid. En løsning ble derfor å utvikle et nytt databasesystem som kunne innkorporere og systematisere kunnskap (les: metadata) om kunstnere og verk fra vidt forskjellige historiske kontekster. Et videoarkiv for fremtiden må nødvendigvis ta opp i seg mange aspekter, fra utfordringer knyttet til digitalisering/lagring og teknikk til databasefunksjonalitet, metadata og en hel rekke spørsmål som angår historisk og kunstnerisk kontekst.

Et bredt anlagt arkiv

Begrepet «arkiv» forstås vidt forskjellige alt etter hvem man snakker med. Noen forstår det som et digitalt lager over aktuelle videoverk i distribusjon, noen ser for seg en kjeller med gamle videokassetter og støvete avspillere, andre igjen tenker på et kuratert utvalg/samling av de viktigste kunstverkene fra en gitt periode eller laget med en viss teknikk. Det har etterhvert blitt mer vanlig at kunstnere også bruker arkivbegrepet relativt løst – f.eks. i den såkalte «arkivkunsten»[4]. VKA har i all hovedsak vært lagt opp som et *referansearkiv*, dvs at «alt skal med». Historien har vist at man i det lange løp vil tjene stort på å være inkluderende i forhold til verk, teknikker og kunstnerskap. Hvilke kunstnere og kunstverk som er historisk «viktige» vil alltid være gjenstand for diskusjon, og vi har prøvd å legge til rette for at arkivet skal romme så mye at det til enhver tid skal finnes et reelt grunnlag for å finne nye historiske sammenhenger, eller utfordre den gjeldende kunsthistoriske kanon.

I VKA har vi fulgt den internasjonale diskursen rundt filosofiske og tekniske tilnærmingsmåter for digitale arkiver gjennom flere år, og ser at de generelle konklusjonene til Smithsonian Insitute sin store ekspertgruppe fra 2014 er så å si identiske med våre egne metoder.[5]

Noen overordnete retningslinjer har vært førende gjennom pilotprosjektet:

- Videokunst er et svært flytende begrep som rommer både teknologiske, politiske og estetiske kriterier, og ikke kan isoleres. VKA har plassert videokunsten i en billedkunstnerisk kontekst, men knytter også tydelige forbindelser til både film-, performance- og mediakunstfeltet og andre relevante uttrykksformer.
- VKA registererer alle kunstverk fra relevante samlinger i databasen, sammen med en oversikt over hvem/hva/når/hvor/hvordan de enkelte verk (evt) er digitalisert og notater knyttet til dette.
- «Dagens søppel er morgendagens gull». Historien har gang på gang vist at ikke all kunst anerkjennes i sin samtid (snarere tvert imot).
- Hver kunstner og hvert enkelt verk skal og må behandles unikt ut fra sin egen kontekst.
- Et framtidsrettet arkiv bør både kobles til historien og samtidig være relevant og tilgjengelig for kunstnere, kuratorer og forskere i vår egen samtid. Det er i alle henseender svært lite effektivt

3 http://www.atopia.no/retrospective.html
4 Se f.eks. Hal Foster «An Archival Impulse», MIT Press 2004: http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic837293.files/FosterArchivalImpulse.pdf
5 http://www.si.edu/content/tbma/documents/SI_TBMA_10_Insights.pdf (se også vedlegg 1).

at behovet for et arkiv alltid synes å oppstå i aller siste liten, dvs like før materialet og kontekstkunnskap er i ferd med å forvitre.

Organisasjonsstruktur
VKA har hatt en kompleks organisasjonsstruktur gjennom pilotprosjektet, se kapittel 2. Det har gjort prosessen unødvendig tungrodd, med mange misforståelser og uklarheter underveis. Det tok spesielt lang tid i startfasen å avklare forholdet mellom det faglige innholdet i Kulturrådets utlysning, PNEKs prosjektbeskrivelse og deretter Kulturrådets svar i form av et tildelingsbrev. I etterpåklokskapens lys kan man spørre seg om et såpass kortvarig prøveprosjekt burde vært gjennomført med en langt enklere og tydeligere struktur, definert ved prosjektstart.

Kartlegging og funn
VKA har gjennom hele pilotprosjektet arbeidet med en inkluderende holdning til hvem, hva og hvilke kunstverk som skal registreres i databasen. I prinsippet har vi lagt opp til at alt og alle man ser, møter, hører eller leser om som kan være relevante for arkivet *er* relevante. Dermed kan man straks registrere verk, og senere vurdere hvilke tiltak som skal gjøres for å innlemme digitaliserte verk samt kunstnerbiografi/kontakt i arkivet.

Pr. september 2015 er det registrert mer enn 480 kunstnere/kunstnergrupper i databasen (vedlegg 2), og 2166 verktitler.[6] Tallene er ikke representative for dagens faktiske situasjon i feltet, siden VKA bevisst har fokusert på å finne (og evt digitalisere) arbeider fram til 1990-tallet. Det finnes godt over hundre timer med digitaliserte masterfiler i databasen (vedlegg 3), hvilket tilsvarer delmålet i prosjektbeskrivelsen fra 2011.

Hva gjelder kunstfaglige hovedfunn fra pilotprosjektet, hevder kunsthistoriker Susanne Østby Sæther i sin delrapport (kapittel 7) at det norske videokunstfeltet slik det framkommer gjennom VKA kan synes mer variert og bredt favnende enn tidligere fremstillinger tilsier. Hun trekker også fram at det i liten grad synes å ha eksistert et samlet miljø eller grupperinger rundt produksjon av videokunst. Hennes funn er gjort mulig bruk av enkle funksjoner i databaseverktøyet som er spesiallaget for Videokunstarkivet i løpet av pilotprosjektet. Her man kan dra ut kvantitative analyser av innholdet i databasen ut fra selvvalgte parametre som f.eks. kjønn, årstall, formater, samlinger osv (se eksempler på side 15).

Databaseverktøyet - Archive Tool
Tidlig i pilotprosjektet ble det klart at vi ville trenge et meget solid DAM-verktøy (Digital Asset Management) for å kunne bygge et arkiv som tilfredsstiller de høyeste krav til både akademiske, tekniske og kunstfaglige standarder. I prosjektbeskrivelsen fra 2011 er vi tydelige på at verktøyet skal baseres på åpen kildekode, hvilket også sammenfaller med Stortingets forutsetninger for arkivutvikling og -system.[7]

6 Noen av disse, kanskje opptil 10%, er absolutt i grenselandet hva gjelder faktisk relevans for pilotprosjektet VKA (men er likevel inkludert i databasen siden de finnes i de nevnte institusjonenes egne arkiver.)
7 ABM-skrift #66 (2010) - Åpen og samordnet tilgang til Kulturarven: http://www.kulturradet.no/vis-publikasjon/-/apen-og-samordnet-tilgang-til-kulturarven

DAM-verktøyet vi har utviklet har fått navnet «Archive Tool», og er beskrevet nærmere i kapittel 4. Den generelle hovedfunksjonen for databasen – å kunne registrere og søke i kunstnere/kunstverk sammen med metadata – er selvsagt det viktigste. For vårt bruk finnes det andre nyttige funksjoner innebygget, bl.a. at store masterfiler transcodes automatisk til de visnings-/distribusjonsformater man til enhver tid måtte trenge. Metadata (og eventuelt innhold) kan etter ønske eksporteres/ importeres sømløst til andre løsninger, f.eks Norvegiana eller andre innholds-aggregatorer. Enhver endring i databasen blir logget (Wikipedia-style), slik at man kan spore feilkilder (og evt reversere disse) ved behov. Vi har gjort et bevisst valg om at Videokunstarkivet pr idag ikke er en åpen portal for publikum flest – man trenger en login og passord for å få tilgang til innholdet i databasen.

Archive Tool er fremdeles i såkalt beta-fase, men har allerede vakt stor interesse utenlands. Pr idag må verktøyet kunne sies å være verdensledende hva gjelder funksjonalitet og fleksibilitet i forhold til transcoding, lagring og avansert distribusjon av store videofiler. Nasjonalgalleriet på Island er allerede i full gang med å implementere Archive Tool i sin nasjonale satsing «The Vasulka Chamber».[8] Andre nordiske og europeiske aktører (eksempelvis Filmform/Sverige, Valand Universitet/Sverige og LIMA/Nederland) har også meldt tydelig interesse for å benytte seg av denne DAM-løsningen – interessen er økende og vi har allerede opprettet et eget domene for kildekode og dokumentasjon.[9]

I samråd med eksperter på feltet (Gisle Hannemyr, Jon Ippolito m.fl) blir kildekoden til Archive Tool sluppet med en MIT lisens, hvilket betyr at den kan implementeres og eventuelt forandres fritt og uten restriksjoner eller begrensninger. Opphavsretten til kildekoden er således rent symbolsk, og har blitt felleskreditert til Videokunstarkivet, Jaap van der Kreeft og Norgesfilm.

Digitalisering og bevaring

Etter grundig forarbeid i 2010, bestemte vi oss for å legge lista høyt hva gjelder teknisk standard på de digitale masterfilene som er resultatet av digitalisering av gamle videokassetter og -bånd. Disse skal både ivareta «materialitet» knyttet til spesifikke teknologier, samt være av en slik kvalitet at man i prinsippet skal slippe re-digitalisering senere. Istedet kan man bruke disse digitale «sub-masterfilene» som utgangspunkt for re-transcoding når nye distribusjons- eller avspillingsformater uunngåelig vil dukke opp ettersom årene går. Den tekniske standarden vi valgte ved pilotprosjektets start (ukomprimert AVI med v210 video/PCM audio codec) er fremdeles ledende i større arkiver og samlinger verden rundt. Ulempen med filer i denne oppløsningen er at de blir svært store (ca 100Gb/time), hvilket både er dyrt (backup) og fremdeles ganske uhåndterlig å benytte på daglig basis. Løsningen for framtiden vil være å beholde disse store masterfilene i et solid backup-format, mens man kan bruke såkalte «mezzanin-filer» (mellomstørrelse) som utgangspunkt for visning og distribusjon noen år fram i tid.

Da pilotprosjektet startet forventet vi mange problemstillinger knyttet til arkivering og bevaring av gamle videokassetter og -bånd, avspillere og annet historisk utstyr. Omfanget av denne delen av arbeidet har imidlertid vist seg mindre enn vi budsjetterte for i 2011. Via vår tekniske partner Norgesfilm har vi en avtale med Statsarkivet i Kristiansand, der kassetter og noe avspillingsutstyr

8 http://www.kulturradet.no/eu/artikkel-internasjonalt/-/stotte-til-norsk-islandsk-videokunstsamarbeid
9 http://www.archivetool.net

blir lagret i et EMP-sikret anlegg for en billig penge. Innholdet eies fremdeles av kunstnerne, men forvaltes av VKA og kan når som helst flyttes til annet fremtidig lagringssted, f.eks. Nasjonalbiblioteket.

Den aller største jobben knyttet til gamle videoformater, er å vite hva som finnes på de enkelte båndene og hvordan man skal gå fram for å digitalisere etter de høye standardene vi har spesifisert. Vi har henvendt oss til en rekke digitaliseringssteder i Norge og internasjonalt, og etter avtale med kunstnerne har vi forsøkt enkelte arbeider flere steder for å ha et godt sammenligningsgrunnlag. Digitaliseringssteder og metodikk er listet spesifikt i kapittel 4. Konklusjonen på dette arbeidet er ganske entydig: Det finnes ingen enkel oppskrift på hva slags materiale som kan og bør digitaliseres hvor – hvert kunstverk er unikt i så måte.

Utfordringer

Pilotprosjektet VKA har møtt en lang rekke utfordringer underveis, inkludert tidligere nevnte organisasjonsmodell. De fleste av problemene har ellers vært av rent arkivfaglig art, og sånn sett forventet. I kapittel 5 og 8 har vi trukket fram noen problemstillinger som har vært spesielt tid-/ressurskrevende i løpet av prosjektperioden.

Framtidig modell for Videokunstarkivet

Slik vi ser det finnes det pr. idag ingen eksisterende institusjoner som i sin helhet kan ta over den driften VKA har etablert gjennom disse årene. Modellen med å kombinere forvaltningen av arkiv, databasebygging, forskning og formidling med kunstnerdrevne tjenester (digitalisering og lagring) er hittil uprøvd – men har til gjengjeld vist seg effektiv på mange måter.

Vi er derfor overbevist om at Videokunstarkivet bør bli en egen institusjon. I kapittel 9 skisserer vi en spesifikk modell som bygger videre på det grunnarbeidet som har blitt gjort gjennom pilotprosjektet og kan implementeres raskt og kostnadseffektivt.

Oslo, 30.september 2015

Per Platou
prosjektleder

Ida Lykken Ghosh
koordinator

2. ORGANISASJONSSTRUKTUR

Organisasjonsstrukturen gjennom pilotprosjektet har vært relativt kompleks, hvilket har ført til en god del utfordringer, som nevnt innledningsvis. På den annen side har prosjektet dermed vært faglig godt sikret og bredt forankret.

- *Kulturrådet* utlyste pilotprosjektet, finansierte det og står som formell eier av prosjektet og dets leveranse. Saksbehandlere i Kulturrådets administrasjon har vært Birgit Bærøe og Tom Klev fra seksjon Visuell kunst.
- Kulturrådet oppnevnte en *styringsgruppe* for pilotprosjektet, med leder fra Kulturrådets Faglig utvalg for billedkunst og kunsthåndverk. Gruppen var preget av mye utskiftninger i den første halvdelen av prosjektperioden. Fra 2013 har styringsgruppen vært fast bestående av Geir Harald Samuelsen (leder), Åslaug Krokann Berg, Arild Boman og Per Olav Torgnesskar. Pilotprosjektet har rapportert skriftlig til styringsgruppen to ganger årlig gjennom hele perioden, samt deltatt på flere møter i året. Styringsgruppen tilrådte tildelingen av pilotprosjektet og har hatt ansvar for å utarbeide dets mandat og forutsetninger. Styringsgruppen har likeledes hatt det overordnede ansvaret for pilotprosjektets økonomi og for å godkjenne planer og fremdrift.
- *PNEK* var tilskuddsmottaker og PNEKs styre var dermed formelt økonomisk ansvarlig for prosjektet overfor Kulturrådet. Styret har også hatt arbeidsgiveransvar for pilotprosjektet ansatte. Det var en lang prosess innad i PNEK-nettverket i forkant av vedtaket og å skrive søknaden om å drive pilotprosjektet, både av administrativ og faglig art. Spesielt var dette vanskelig fordi enkelte av nodene i nettverket (Atopia og Kinokino) selv ønsket å drive dette pilotprosjektet. VKA v/prosjektleder har rapportert direkte til styret, som på sin side ikke har lagt seg opp i faglige eller økonomiske disponeringer innenfor prosjektets rammer. Det skal også nevnes at PNEK har kommet økonomisk gunstig ut av pilotprosjektet siden utgifter til daglig drift, kontor- og møtelokaler, regnskap, revisjon osv. har blitt delt.
- *Ressursgruppen* har vært det faglige bindeleddet mellom PNEK-styret, Styringsgruppen og prosjektledelsen. Ressursgruppen har vært viktig gjennom hele pilotprosjektet, med unntak av det siste året hvor mer og mer har vært fokusert på utfordringer knyttet til ferdigstilling av databaseverktøyet «Archive Tool» samt uklarheter omkring arkivets videre retning etter pilotprosjektet. Ressursgruppen har bestått av Marit Paasche (med hovedansvar for forskning), Ivar Smedstad (eldre teknikker) og Anne Marthe Dyvi (formidling). Gruppen har hatt regelmessige møter og har vært en viktig faktor i forhold til å etablere en solid plattform.
- *Norgesfilm AS* har vært teknisk hovedpartner gjennom hele prosjektperioden, med ansvar for både serverdrift, backup og utvikling av tekniske løsninger. Firmaet har selv outsourcet noen av tjenestene VKA har kjøpt (f.eks. serverdrift/backup), hvilket ikke alltid har fungert optimalt.
- Det ble tidlig klart at VKA ville trenge et godt databaseverktøy. For å skape et slikt DAM-verktøy ut fra våre spesifikasjoner var det behov for en dyktig programmerer med erfaringer fra lignende prosjekter, og vi valgte å benytte oss av tjenestene til *Jaap van der Kreeft/Toxus*. Siden våren 2014 er det Norgesfilm som har hatt arbeidsgiver- og faglig oppfølgende ansvar for Toxus, mens det er prosjektledelsen som har definert oppdraget.

- *Prosjektledelsen* har bestått av Per Platou (prosjektleder i 50% stilling) og Ida Lykken Ghosh (koordinator i 100% stilling).
- Det har vært ansatt *assistenter* gjennom hele prosjektperioden, først og fremst i forhold til å legge inn data/metadata og laste opp digitaliserte filmer til server. Carsten Aniksdal og Marit Roland har hver hatt slike roller i kortere og lengre tidsrom.
- Prosjektet har ellers hatt en rekke *samarbeidspartnere og rådgivere*, både nasjonalt og internasjonalt. Viktigst har vært Gaby Wijers (daglig leder LIMA, Amsterdam og styreleder i GAMA – Gateway to Archives of Media Art), Ludvig Friberg (teknisk konsulent, Oslo) og Richard Nygård (webdesigner og konsulent, Oslo). I tillegg kommer møter med kunstnere, organisasjoner, kunst- og arkivinstitusjoner i inn- og utland, samlinger, akademikere, kuratorer, digitaliseringssteder, teknikere og jurister (se vedlegg 4).

3. METODIKK OG INNSAMLING

VKA sin egen kartlegging begynte med å legge inn databaser over kunstnere og videoverk fra større norske museer, kunstsentre og samlinger (f.eks Henie-Onstad Kunstsenter, Nasjonalmuseet, F15, KIK, Høstutstillingen samt deler av Sceneweb) i tillegg til NRK-arkivet og de tidligere nevnte arkivprosjektene (Atopia, Atelier Nord og Kunstcentralen). Allerede her hadde vi en liste på flere hundre kunstnere og et stort antall verk av ukjent kvalitet og tilstand. Etterhvert har det tegnet seg et rikt bilde av «pionértiden» for norsk videokunst, hvilket har blitt manifestert både i VKA gjennom Marit Paasche og Anne Marthe Dyvi sine dybdeintervjuer og bok «Lives and Videotapes – The Inconsistent History of Norwegian Video Art»[10], og Atopia sin bokutgivelse i forbindelse med «Retrospektiv» - utstillingen i 2011.

Med bakgrunn i den tidlige norske videokunstens tildels prekære tekniske status, der videobånd og -kassetter bokstavelig talt råtner bort har VKA gjennom hele pilotprosjektet prioritert å digitalisere verk fra 1960-, 70- og 80-tallet siden avspillere (og ikke minst kompetanse til å bruke disse) også langt på vei er mangelvare. Vi kunne raskt fastslå at mange tidlige videoverk registrert i databasene til sentrale museer og kunstsentre ikke er direkte relevante for VKA (f.eks. fantes det en rekke kassetter med Sonja Henie klipp fra film og fjernsyn i arkivet til Henie-Onstad Kunstsenter, og tilfeldige videokopier av verk laget av utenlandske kunstnere – alle disse er registrert i VKA sin database slik at en ev fremtidig «leteaksjon» etter disse nå skal være lettere).

Vi startet innsamlingsarbeidet med å kartlegge de eldre arbeidene først (i henhold til vilkårene fra Kulturrådets styringsgruppe), men valgte raskt å kontakte yngre kunstnere parallelt. Dels for å få litt fortgang i arbeidet men i hovedsak for å få et godt grunnlag for å utvikle en framtidsrettet database med alle de problemstillingene nyere verk og formater representerer. Det har vært en svært tidkrevende oppgave å kartlegge alt materiale, og vi har opplevd at vi har måttet bruke mye tid og ressurser på å "mase" på mange enkeltkunstnere. For noen har det være en utfordring bare å få til å avtale et møte og å sende oss en oversikt over arbeider, deretter skal det følges opp med fysisk å lete frem originalmaterialet, sortere hva som er relevant mm. Tillit fra kunstnerne har vært en svært viktig del av arbeidet vårt, hvilket er årsaken til at vi la opp til opp til individuelle møter med hver enkelt selv om dette har vært svært ressurskrevende. Kunstnerne vi har hatt møter med har i overveldende grad vært positive og har sett verdien i dette både for egen del og for fremtidig forskning, kuratering etc. I tillegg har møtene med kunstnerne gjerne avstedkommet historier og materiale som har vært interessant og relevant i forhold til forskning og kunsthistorien generelt.

Vi har registrert materiale parallelt med utvikling av databasen, noe som har medført til dels store utfordringer. Mye av det vi registrerte i starten måtte revideres da det har vært mye endringer i forhold til hvordan vi tenkte løsningen skulle fungere på et tidlig tidspunkt. Endringene har kommet til underveis, da vi stadig har møtt på nye utfordringer og problemstillinger knyttet opp mot enkelte verk og kunstnerskap. Innspill fra kunstnere og andre institusjoner har også vært verdifullt her.

10 Marit Paasche (red.), utgitt på Feil Forlag 2014: http://www.feilforlag.no/nyheter/2014/08/28/lives-and-videotapes-the-inconsistent-history-of-norwegian-video-art/

Verkslisten i databasen pr idag er på ingen måte er komplett. Mange kunstnere har av ulike årsaker vært vanskelig å nå, materiale har vært utilgjengelig, og en del har har ikke svart selv etter gjentatte henvendelser. Dette er et pågående arbeide med fortsatt mange hull å fylle.

Veien til å kartlegge arbeider kan altså være lang og kronglete. Som en liten illustrasjon på problemstillingen kan vi nevne ett av mange eksempler, nemlig videokunstner Morten Børresen, som vi etter flere forsøk klarte å etablere kontakt med. Han hadde ikke selv oversikt over sine egne arbeider. Robert Meyer, som har ivaretatt og deponert mange av arbeidene til Børresen til Museet for Samtidskunst, hadde heller ikke noen oversikt. Via Eva Klerk-Gange på MFS fikk vi etterhvert en delvis håndskrevet liste over arbeidene de har der. Børresen selv ba oss deretter kontakte Frode Reinholdt hos Video Vital som tidligere har digitalisert noe av arbeidene, men han kunne heller ikke hjelpe. Til slutt mottok vi en ny håndskrevet liste fra kunstneren som vi har tydet etter beste evne, samt en hel del taper til digitalisering (med delvis ukjent materiale). Vi sendte deretter en ny forespørsel til MFS (med kopi til Børresen og Meyer) med vår oppdaterte verksliste og spørsmål om å gå gjennom materialet de har på museet i fellesskap med kunstneren for å se hva som skal digitaliseres, men fikk aldri svar.

Administrasjonsverktøyet Trello[11] har vært brukt til å fortløpende registrere all kontakt med kunstnerne. Her har hver kunstner et "kort" der vi har fylt inn status på purringer, innlevering, digitalisering etc. Dette har vært et helt nødvendig verktøy for å holde orden i møtehistorikken, innlevering av materiale og øvrig kontak. Det siste året har vi i midlertid primært brukt Archive Tool for å registrere denne type informasjon.

Institusjoner og kunstnere
Vi har tatt utgangspunkt i informasjon og oversikter vi har innhentet fra ulike institusjoner og publikasjoner og jobbet oss metodisk gjennom disse. Andre har kommet til fordi vi har vært i kontakt med kunstnere som har arbeider produsert/lagret der, eller av andre grunner. I tillegg til en rekke enkeltkunstnerne har vi vært i kontakt med følgende institusjoner (kontakten med hver enkelt er utdypet ytterligere i vedlegg 5):

- Henie-Onstad Kunstsenter
- Atopia
- KIK
- Atelier Nord
- Kunstcentralen
- Museet for Samtidskunst
- Punkt Ø
- Høstutstillingen
- Zoolounge
- Universitetet i Oslo / Intermedia

11 http://www.trello.com

- Sceneweb
- Kortfilmfestivalen
- Norsk Filminstitutt
- Kunstbanken Hedmark Kunstsenter
- NRK / Arkivet

4. ARCHIVE TOOL

I samarbeid med Norgesfilm begynte vi tidlig i prosjektet å benytte oss av DAM-plattformen *Resource Space*[12] både som back- og frontend, en løsning med gode skussmål internasjonalt. RS følger ABM-rapportens anbefalinger i alle ledd, hvilket er en stor fordel i forhold til mulighetene for integrering og/eller samkjøring av vår database med andre systemer. Imidlertid oppdaget vi snart at brukermulighetene var begrenset (programvaren er opprinnelig laget for digitale fotografier). Vi valgte derfor å konsultere med Jaap van der Kreeft i Amsterdam, som i sin tid hadde vært med å utvikle databasen til Montevideo/NIMK (senere LIMA), og nå driver sitt eget firma Toxus med slik programmering som basis. VKA definerte noen ønskede brukernivåer og ba samtidig om et nytt grafisk brukergrensesnitt tilpasset dagens medie- og netthverdag (f.eks Dropbox, Vimeo, Facebook). Etterhvert som ting kom på plass begynte vi å legge inn metadata og digitale filer i systemet, fant/rettet feil, oppdaterte systemet, fant nye feil osv. Alt i alt har dette vært en ekstremt lang og omstendelig prosess, som tilsynelatende aldri tar slutt (akkurat som med alle andre data-/ nettsystemer – de krever kontinuerlig oppdatering). Til gjengjeld har arbeidet resultert i et verktøy som aldri tidligere har vært tilgjengelig på verdensbasis, nemlig Archive Tool, en spesialtilpasset DAM-verktøy 100% basert på åpne teknologiske standarder og et fleksibelt sett med bruksområder.

Hva gjelder metadata-ressurser har vi samarbeidet tett med LIMA, Norgesfilm og Toxus for å skreddersy en løsning som er funksjonell og kompatibel med europeiske standarder (som også baserer seg på Dublin Core-standarden). Vi har i tillegg brukt Marit Paasches uformelle "høring" med ulike instanser i fagmiljøet lokalt og internasjonalt. Metadata-settet er i all hovedsak basert på LIMAs oppsett[13], men vi har valgt å bruke kun et fåtall av eksisterende tags foreløpig. Vi vurderer det dithen at metadatasettet skal komme til gjennom faktisk/praktisk bruk av databasen, og ikke trenger å ligge "fiks ferdig" for hver enkelt tittel i databasen.

Vi har brukt mye tid på forbedring av brukergrensesnittet til databasen vår i samarbeid med Norgesfilm, Toxus og designer Richard Nygård, og har nå en godt fungerende, langt mer brukervennlig utgave av Archive Tool. Per idag har vi implementert flere brukernivåer av databasen der funksjonaliteten og stabiliteten er god, pluss enkelte nivåer som ennå ikke er ferdig utprøvd. Det er i utgangspunktet lagt opp til en uendelighet av brukermuligheter (og -begrensinger), da tilgangen i teorien kan skreddersys spesielt for hver bruker/ brukergruppe.

Brukernivåer VKA Archive Tool pr sept 2015

- **Administrasjon**
  Alle rettigheter til å se/redigere/laste opp eller ned/dele filer og metadata. Kan opprette/slette brukere og skifte rettigheter individuelt.
- **Kunstner**
  Kan laste opp og ned masterfiler, distribusjonsfiler og annet materiale (bilder/tekst/ anmeldelser/mediafiler osv) til egen "mappe" i databasen. Kunstneren har full tilgang til å dele hele eller deler av innholdet i sin egen mappe med eksterne brukere. Kunstner kan legge til/redigere et utvalg av metadata knyttet til egne verk. I VKA kan kunstnere ikke

12 http://www.resourcespace.org
13 http://www.li-ma.nl/site/catalogue/keywords

slette innhold eller masterfiler fra arkivet (men står selvsagt fritt til å nekte å vise verk i offentligheten) – jfr Nasjonalbibliotekets praksis.

- **Forsker/kurator**
  Akademikere eller andre med login kan søke i databasen, og se alle digitaliserte arbeider I databasen i mp4 eller webm format. Brukere kan legge til/redigere utvalgte metadatafelter, f.eks. felter knyttet opp mot et verks virkningshistorie, mottakelse, samlinger, visninger osv. Man kan også trekke ut statistikk fra databasen, knyttet opp til selvvalgte metadatafelter. Kuratorer/forskere kan ikke laste ned filer uten skriftlig samtykke fra angjeldende kunstner.
- **Distributør/gallerist**
  Dette brukernivået er ennå ikke implementert hos oss, men vil kunne ha en viktig funksjon framover. Her kan kunstnere inngå skriftlig avtale med distributør, galleri, agent el.l. som deretter får tilgang til deling av materiale fra "sine" kunstnere. Denne funksjonaliteten brukes idag med samme DAM-plattform i et prosjekt hos Norgesfilm bestilt av den danske produsentforeningen (film).
- **Publikum**
  Dette brukernivået er idag svært enkelt å implementere rent teknisk, men VKA har valgt å holde databasen "lukket" av flere grunner, bl.a. opphavsrettslige. Siden VKA pr idag i all hovedsak er et referansearkiv, ville det krevd mye formidlingsarbeid å sette alle arbeider og kunstnerskap i sin rette kontekst. Om det skulle være aktuelt å åpne enkeltverk på denne måten, tenker vi oss at utvalgte filer (videoverk) i databasen kan vises sammen med en enkel oversikt, f.eks: Kunstner – tittel – år – lengde – format. Det er også mulig å åpne for at publikum f.eks. kan sortere innhold etter #metatags, eller legge til nye #tags.

Dokumentasjon og brukererfaringer

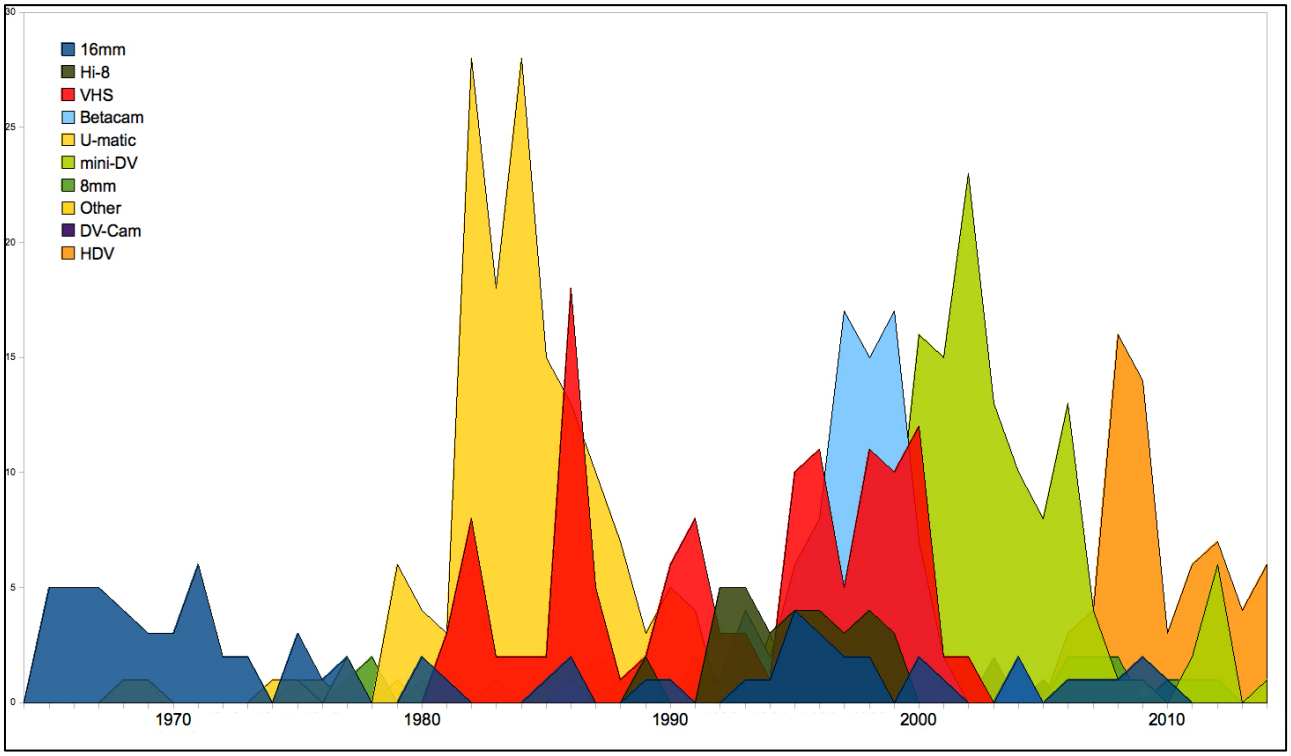
Et tjuetalls brukere har foreløpig mottatt login til databasen på kurator/forskernivå. Enkelte av disse har sendt oss erfaringer og tilbakemeldinger på brukerfunksjonalitet og innhold i databasen (vedlegg 6). En generell, engelskspråklig introduksjon av Archive Tool og en liten pdf-brosjyre er lagt ut på nettsiden[14]. Første versjon av dokumentasjon av installeringsprosessen er nylig ferdigstilt av Jaap van der Kreeft/Toxus (vedlegg 7), denne vil snarlig bli testet bl.a. av våre islandske samarbeidspartnere.

Rapport og statistikk

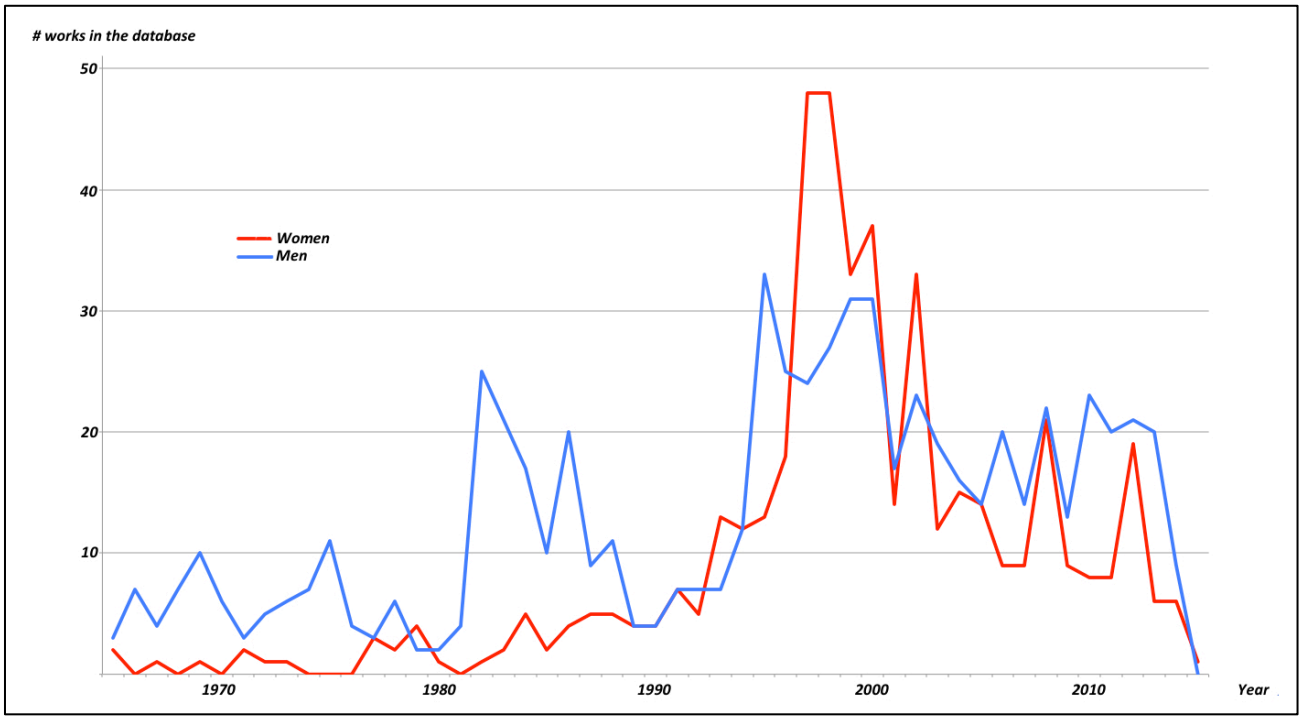
Det er utviklet og implementert et avansert og fleksibelt rapportsystem som gjør at man enkelt kan ta ut excel-rapporter og statistikker fra databasen, basert på et utvalg metadatafelter. Brukere på riktig nivå (f.eks. kurator/forsker) kan benytte seg av eksisterende/tidligere rapporter, eller designe sine egne rapporter basert på en sammenstilling mellom forskjellige felter og kriterier. Systemet er relativt avansert og krever noe opplæring, men vil etterhvert bli et svært viktig verktøy for å lage kvantitative analyser av materialet i databasen. Susanne Østby Sæther har hatt stor nytte av denne funksjonen da hun skulle vurdere kvalitative funn gjort i løpet av pilotprosjektet første år - se kapittel 7.

Nedenfor viser vi to eksempler på slike statistikker, visualisert via Excel:

14 http://www.archivetool.net



En visualisering av antall verk pr år, sortert etter originalformat. Bildet er ikke nøyaktig, siden det fremdeles finnes relativt store hull i VKA sin database, men noen generelle tendenser trer tydelig fram.



En visualisering av antall verk pr år, sortert etter kunstnerens kjønn. De samme forbehold gjelder her som i forrige eksempel, men basert på de verkene i databasen som er registrert med relevante metadata viser ganske tydelig at den store bølgen med kvinnelige norske kunstnere som har benyttet video som uttrykksform synes å ha startet rundt 1990.

5. DIGITALISERING OG BEVARING

Å kartlegge hvilke videoarbeider som er laget når, og hvorvidt det fremdeles finnes fysiske videobånd har vært en enorm oppgave. Når vi først har sporet opp noen som kan vise seg å være en glemt "kunstskatt" er det mange faktorer som skal være på plass for at digitaliseringen skal kunne skje noenlunde smertefritt.

Direkte møter med kunstneren er alltid det beste, da kan ting settes i kontekst og man kan sammen vurdere forskjellige varianter av arbeider og hvorvidt dét eller dét båndet skal digitaliseres. Men selv med kunstneren tilstede er det ikke alltid godt å vite hva som eventuelt kan finnes på et umerket videobånd fra 1985 - noen ganger er den eneste løsningen å spore opp en best mulig spiller og forsøke å digitalisere "usett på første forsøk". Enkelte gamle bånd er nemlig så slitt/ødelagt at de i utgangspunktet ikke tåler mange gjennomspillinger (om i det hele tatt).

Hvert eneste videoarbeid som opprinnelig er lagret på bånd eller kassett har vært gjenstand for en grundig vurdering, og det er alltid en rekke avveininger i forhold til hvor, når og hvordan en videokassett/bånd skal digitaliseres, og hvor mye ressurser man eventuelt skal bruke. Det faller naturlig å kalle dette arbeidet for grunnforskning, selv om det ikke alltid er like enkelt å systematisere kompetansen vi har ervervet oss gjennom disse årene. Ivar Smedstad fra ressurs-gruppen har vært viktig for prosjektet i så måte, siden han har erfaring med lignende problemstillinger allerede fra 1980-tallet da han var ansatt ved EAI (Electronic Arts Intermix) i New York, og idag er leder for Atelier Nord der vi har digitalisert flere av arbeidene som nå ligger inne i arkivet. Nedenfor følger en liste over norske og internasjonale digitaliseringssteder vi har brukt i forbindelse med digitalisering:

- Greatbear, Bristol
- LIMA, Amsterdam
- BAVC, San Francisco
- Filmtek, Kristiansand
- Atelier Nord, Oslo
- DV Nor, Oslo
- Storyline, Oslo
- Videoverkstedet, Oslo
- Video Aktiv, Oslo
- Nasjonalbiblioteket, Mo i Rana/Oslo

I vedlegg 9 har vi dristet oss til å gi en kvalitativ vurdering av resultatet for noen av disse digitaliseringsoppdragene, både i forhold til kvalitet på digitaliseringen, samt teknisk rapportering og etterrettelighet. Det er viktig å huske på at våre vurderinger kun er representative for de spesifikke arbeidene som vi har levert – vi vet som regel lite om innholdet på hvert enkelt bånd før digitalisering, selv om de respektive kunstnerne ved flere tilfeller har vært til stor hjelp i etterkant. I flere tilfeller har vi også hatt stor nytte av spesialprogramvaren QC Tools[15], utviklet ved BAVC.

15 Quality Control Tools for Video Preservation: http://www.bavc.org/qctools

Teknologiene endres kontinuerlig
Selv om vårt hovedfokus gjennom pilotprosjektet har vært på tidlige videoformater (fram til ca. 1990), har vi erfart at det allerede begynner å haste med å få digitalisert arbeider fra denne relativt nære perioden. Godt utstyr for avspilling av mini-DV, VHS, HDV og tilsvarende formater er allerede vanskelig å finne, og i denne perioden fantes det flere andre kortlivete teknologier på markedet slik at utfordringene står i kø når det gjelder å få avspilt og digitalisert arbeider laget av kunstnere for så lite som ti år siden. Eksempelvis har vi kunnet fastslå at mange kunstverk skapt på og for CD-ROM nærmest er uspillbare idag, og uansett ikke fungerer slik de var tenkt. Selve CD-spilleren virker kanskje, men dagens dataprosessorer og operativsystemer klarer ikke å deale med de mange interaktive og tidstypiske finesser som preget flere slike produksjoner.

Den aller mest kritiske perioden opplevde vi våren 2014. Da oppsto det plutselig en rekke større tekniske problemer knyttet til opplasting og transkoding av videofilmer. Noen av disse problemene kunne knyttes til treg linjehastighet på kontoret på Olaf Ryes Plass, og andre knyttet seg til mindre bugs i brukergrensesnittet. Én ting var at enkelte store filer ikke lot seg spille av, eller at de tilsynelatende fikk en annen filstørrelse etter lagring (hvilket i seg selv er bekymringsfullt). Enda verre var det at masterfiler som vi tidligere hadde sjekket med godt resultat plutselig viste seg å inneholde uforklarlige tekniske glitcher, f.eks. grønne striper i bildet. Vi brukte mye ressurser på å lokalisere og (etterhvert) reprodusere disse feilene, som i teorien kunne hatt mange årsaker, f.eks:

- Feil på originalbåndet, evt feil variant av arbeidet
- Feil begått under digitalisering (som til enhver tid skjer forskjellige steder)
- Feil oppstått under opp-/nedlasting
- Feil under transcoding
- Feil under avspilling/visning.

Hovedfeilen viste seg å ligge på serversiden av verdikjeden. Norgesfilm leier servertjenester av EVRY - *Norges største IT-selskap med omfattende leveranser til norsk og nordisk næringsliv, finanssektoren og offentlige virksomheter innen stat, kommune og helsesektor*.[16] EVRY benektet i begynnelsen alle hentydninger til feil hos dem, men måtte etter grundige undersøkelser fra vår side medgi at VKA sitt oppsett hadde presset systemet deres over tålegrensen, hvilket førte til at det oppsto uregelmessigheter ved transkodingen av større videofiler. Disse feilene truet hele verdigrunnlaget vårt, og vi vurderte på et tidspunkt å måtte avslutte samarbeidet med Norgesfilm hvis de ikke tok affære med serverleverandøren umiddelbart. Norgesfilm sin henvendelse videre til EVRY førte til ganske umiddelbare resultater, bl.a. at vi fikk oppgradert serverparken, samt at backuprutinene ble strammet inn. Serverne er nå satt opp for å tåle den type filhåndtering som vårt ambisiøse arkivprosjekt er satt opp for. Dette var en dyrkjøpt, men dog verdifull erfaring – ingen skade skjedde til syvende og sist med verken originalmateriell eller masterfiler. Transkoding og opp-/nedlasting av denne typen store ukomprimerte videofiler har aldri tidligere vært håndtert direkte gjennom noe DAM-system.

I 2013 bestilte vi en rapport fra Ludvig Friberg omkring RAW digitalisering. Utvilsomt en interessant teknologi for fremtiden, men altfor dyrt og vanskelig for vårt bruk pr idag. (vedlegg 8).

16 http://www.evry.no. Besøkt august 2014.

6. FORSKNING OG FORMIDLING

I den opprinnelige prosjektbeskrivelsen for pilotprosjektet satte vi oss fore å kommunisere konstant med både det profesjonelle kunstlivet, arkivinstitusjoner og det generelle publikum. Vi tenkte at det ville være en glede å formidle nyfunnede skatter etterhvert som de ble tilgjengeliggjort gjennom digitalisering. Anne Marthe Dyvi i ressursgruppen fikk oppgaven å legge til rette for slik formidling gjennom web, blogginnlegg, seminarer og andre arrangementer.

Imidlertid viste det seg raskt at dette var lettere sagt enn gjort. Selve digitaliseringsoppgavene sammen med det utrolig nitidige arbeidet med å bygge et databaseverktøy ble etterhvert så tunge og innviklete at det egnet seg best å formidle i rent arkivfaglige sammenhenger (som det riktignok har vært en del av gjennom prosjektperioden - se liste under).

En annen utfordring som dukket opp var hvilke verk som eventuelt skulle kunne vises offentlig, og i hvilken forfatning. Skulle man kommunisere rent tekniske aspekter omkring gamle formater og digitaliseringen av dem, eller bare la dem spilles av slik de framstår idag? Dette er viktige spørsmål som vi ikke helt har funnet entydige svar på - kanskje nettopp også fordi det avhenger av kontekst og publikum.

Hva gjelder kommunikasjon og formidling generelt om selve *verkene* og kunstnerskapene bak dem, bestemte forskningsansvarlig Marit Paasche og Anne Marthe Dyvi seg derfor for en annen innfallsvinkel, basert på svært utdypende intervjuer med det som utvilsomt må betegnes som sentrale norske pionérer innenfor norsk videokunsthistorie. Intervjuserien *#untold stories* har blitt publisert fortløpende på videokunstarkivets nettsider, og har blitt sett og lest av mange.

Når det kommer til eventuell offentlig visning av videoverk som er digitalisert og lagt inn i databasen, hadde vi møte med jurist Kristin Farstadvold fra BONO (feb 2014) angående juridiske eierskapsforhold og vederlagsavtale. Da fikk vi klart svar om at det ikke kreves vederlag for visning av videokunst før VKA eventuelt utvikler en ren publikumsportal. Til gjengjeld er BONO klare på at hvert verk som da vises er vederlagspliktig *uansett,* hvilket er en mulig problemstilling for framtidig diskusjon. Farstadvold har sett over vår relativt enkle digitaliseringsavtale med kunstnerne og påpekte at vi bør spesifisere vårt *eierskap til den digitale kopien,* noe vi nå har gjort. Vi holder kontakten med BONO og kommer tilbake til dette når/hvis og i hvilken form det skal utviklies en publikumsportal, da disse problemstillingene vil være høyst aktuelle.

Seminarvirksomhet
En viktig del av kommunikasjonen med kunstmiljøet omkring arkivprosjektet og relaterte problemstillinger har skjedd gjennom fokuserte halvdagsseminarer i Oslo. Her har vi kunnet invitere fagfolk med innsikter omkring spørsmål som vi selv har vært opptatt av, og som skjelden diskuteres i offentligheten. Videokunstarkivet har i perioden 2012 – 2015 arrangert fire seminarer i Oslo. Samtlige seminar har foregått på engelsk, vært gratis og åpent for alle. Referater fra alle disse er samlet og skrevet ut i vedlegg 10.

- **Speculative Archiving**[17]
  Nina Wenhart (Østerrike), mediakunsthistoriker, 14.februar 2013, ANX, Oslo.
  Seminaret tok for seg problemstillinger og utfordringer i kunstfeltet angående bevaring og lagring av nyere medier og introduserte nye, radikale måter å tenke rundt arkiver, databaser og metatags. Seminaret bygger på Wenharts tekst fra 2012 *Speculative Archiving & Experimental preservation of Media Art*.

- **Born Digital**[18]
  Annet Dekker (Nederland), forsker og kurator, 26.september 2013, ANX, Oslo.
  Seminaret tok opp sentrale spørsmål og praksis rundt arkivering av digital kunst, samt redegjorde for en bevisstgjøring rundt identifisering av særegne trekk ved såkalte digitalfødte verk og bevaring av slike arbeider.

- **Videokunst i offentlige rom**[19]
  Geert Mul (Nederland), kunstner, 16.mai 2014, ANX, Oslo.
  Seminaret kom til etter henvendelse fra en konsulent i KORO, som etterlyste en redegjøring og debatt omkring tekniske og praktiske utfordringer i forhold til å sette opp videokunstinstallasjoner i offentlige rom. Mul delte sin mangeårige kunnskap på feltet med eksempler som omhandlet veien fra planlegging til gjennomføring av større og mindre prosjekter, og svarte på de mange konkrete spørsmålene som kom fra publikum.

- **Only you can prevent the end of history**[20]
  Jon Ippolito (USA), skribent, kurator og professor, 17.juni 2015, Kunstnernes Hus, Oslo.
  Seminaret ga et innblikk i noen av de utfordringene kunstnere, historikere og institusjoner står overfor når det gjelder arkivering av såkalte tidsbaserte kunstformer. Seminaret bygger på tanker lansert i boken *Re-Collection: Art, New Media and Social Memory* skrevet i samarbeid med Richard Rinehard (MIT Press, 2014)

Andre faglige samarbeid

- I samarbeid med Oslo Screen Festival ble Videokunstarkivet presentert på Filmens Hus i mars 2014, inkludert et visningsprogram med Kjell Bjørgeengen, Marianne Heske og Morten Børresen. Per Platou var moderator for symposiet *Videokunst i et nordisk perspektiv* på Deichmanske påfølgende dag. Symposiumet fokuserte på arkivering, preservering og distribusjon av videokunst, med paneldeltakere fra Norge, Sverige, Finland og Island.[21]

I tillegg til å presentere Archive Tool og arkitekturen bak databasen for kunstnere og andre potensielle brukere har vi presentert arbeidet med Videokunstarkivet i en rekke fora i Norge og internasjonalt:

17 Referat: http://www.videokunstarkivet.org/referat-fra-nina-wenhart-seminaret/
18 Referat: http://www.videokunstarkivet.org/kontekst-x-kontekst/
19 Referat: http://www.videokunstarkivet.org/geert-mul-om-databasen-som-materiale-og-videokunst-i-offentlig-rom/
20 Referat: http://www.videokunstarkivet.org/only-you-can-prevent-the-end-of-history/
21 Referat: http://www.videokunstarkivet.org/videokunst-i-et-nordisk-perspektiv/

- **Før, nå og for alltid**, Cinema Neuf filmklubb, Chateau Neuf, Oslo.
- **Åpent forum**, KHiO, Oslo
- **Ephemeral Sustainability**, Bergen. Internasjonal konferanse om dokumentering, samling og arkivering av lydbasert samtidskunst.
- **Kortfilmfestivalen KORT** på Kinokino, Sandnes
- **Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk**, Universitetet i Oslo
- **Kortfilmfestivalen**, Grimstad, spesialprogram
- **Astrup Fearnley Museet**, Oslo, torsdagsforedrag
- **Instants Video**, Videokunstfestival, Marseilles[22]
- Symposiet **Thinking Media: Talking Digital**, Nasjonalgalleriet, Reykjavik.
- **New York Art Book Fair**. Marit Paasche i samtale med Jon Ippolito i forbindelse med lansering av boken *Lives and Videotapes*
- **Kunstnernes Hus**, Oslo. Norgeslansering av samme bok med påfølgende visningsprogram.
- **Sent** på Teknisk Museum, presentasjon og visningsprogram.
- Direktør og stab, Nasjonalmuseet, Reykjavik
- Direktør Hanna Antilla, AV-Arkki, Helsinki
- Ledelse og kurator, PAF Animasjonsfestival, Tsjekkia
- **Museale og arkivale praksiser**[23], Oslo. Konferanse i samarbeid med Norsk kulturråd.
- **Nordic Outbreak**[24], New York. Marit Paasche holdt innlegg under symposiumet Nordic Outbreak arrangert av Streaming Museum og New Museum. Tekstene fra symposiumet vil også bli publisert i bokform av MIT Press.
- **Public**, seminar og videoevent, Tag Team/ Doppler, Bergen. v/Anne Marthe Dyvi.
- **Archiving Media Art – Saving contemporary art for the next generation**[25] Symposium på Kiasma, Helsinki, i regi av AV-Arkki.

Forskning

Da prosjektbeskrivelsen ble skrevet i 2011, hadde vi en stor og ambisiøs plan om at Videokunstarkivet i løpet av pilotperioden skulle klare å gjøre seg til en viktig akademisk ressurs. Planen innebar bl.a. at databasen/arkivet skulle danne basis for opptil flere master- og doktorgradsoppgaver. Dette skjedde ikke slik vi hadde forestilt oss (selv om flere av dagens brukere av databasen faktisk arbeider med sine respektive problemstillinger på høyt akademisk nivå). Marit Paasche, pilotprosjektets forskningsansvarlig og tilknyttet ressursgruppen, har selv skrevet noen avsnitt om disse problemstillingene, datert høsten 2014:

Vi har vært nødt til å revidere den opprinnelige planen av to enkle grunner: Arkivmaterialet har ikke vært tilgjengelig for eksterne forskere før nå, og kunnskapen rundt videoarbeidene og den konteksten de ble lagd i har vært såpass mangelfull at vi ble nødt til å revurdere hva som var mest hensiktsmessig. Vi bestemte oss for å vektlegge en form for grunnforskning. Dette har ført frem til

22 http://www.instantsvideo.com/presse/depliantIV2013eng.pdf
23 Referat: http://www.videokunstarkivet.org/marit-paasche-det-spekulative-arkivet/
24 http://www.pnek.org/no/archives/2078
25 http://www.av-arkki.fi/en/news/archiving-media-art-saving-contemporary-art-for-the-next-generation/

en serie med dybdeintervjuer som er publisert i norsk språkdrakt på nett (vedlegg 11) og utgivelsen av boken *Lives and Videotapes: The Inconsistent History of Norwegian Video Art*.

Vi valgte å lage en serie med dybdeintervju med flere av de eldre kunstnerne/aktørene som har arbeidet med video. Seks kunstnere ble valgt ut i første omgang: Marianne Heske, Terje Munthe, Kjell Bjørgeengen, Inghild Karlsen, Morten Børresen og Jeremy Welsh.[26] Senere har vi også intervjuet Kristin Bergaust, Jorunn Veiteberg og Ivar Smedstad (under arbeid). Utvalget av kunstnerne belyser ulike aspekter av den tidlige videokunstens historie i Norge som vi mener er fremtredende: Relasjonen til andre kunstarter som skulptur, musikk, performance, teater, konseptualisme, kunstakademienes og kunstinstitusjonene rolle, samt en ny medievirkelighet. Intervjuene ligger ute på Videokunstarkivets nettside i norsk utgave, og foreligge på engelsk med et rikere billedmateriale i bokform. Slik formidles og gjøres materialet tilgjengelighet for et norsk publikum, samtidig som vi kan bidra til å øke kunnskapsnivået om norsk kunst blant et internasjonalt kurator- og forskningsmiljø.

Et viktig premiss for bokprosjektet har vært å gi bedre innsikt i konteksten og de historiske forutsetningene for tilblivelsen av tidlig norsk videokunst. Spesielt viktig er dette for at *arkivet skal fylle sin funksjon i forhold til utenlandske forskere, kuratorer og kunstinteresserte*. For å styrke dette aspektet ble også Mike Sperlinger, tidligere assisterende direktør ved LUX (England), invitert til å bidra. Han har skrevet et forord til boken. Sperlinger har et ekstremt godt internasjonalt nettverk, og har hjulpet oss med å skaffe publisitet rundt boken i London.

Til grunn for *Lives and Videotapes: The Inconsistent History of Norwegian Video Art* ligger noen hovedspørsmål:

- Hvordan, hvorfor og i hvilken sammenheng ble mange av de tidligste videoarbeidene i Norge til, og hva er det som gjør dem viktige i ettertid?
- Hvordan forstod kunstnerne video som medium?
- Hvilke referanser hadde de? Hvilket kunstbegrep opponerte de mot, og hvordan var video som medium med på å påvirke forståelsen av et generelt kunstbegrep?

Samtalene gir en unik inngang til et materiale som i svært liten grad finnes i museer eller andre norske institusjoner, og som sjelden har blitt underlagt historieskriving. De gir informasjon om kunst og kunstnerrollen i Norge på 1970- og 80-tallet, og vitner i tillegg om hvordan det norske kunstfeltet posisjonerte seg i forhold til internasjonale tendenser og kunstsyn. Boken handler slik primært om den større rammen rundt de tidlige videoarbeidene, og utgjør et viktig supplement til det tekniske bevaringsarbeidet.

Det viktig å understreke bruken av ordet *inconsistent* i tittelen. Selv om vi opprinnelig hadde en slags ambisjon om å skrive norsk videokunsts historie ved oppstarten av dette prosjektet, forlot vi tidlig denne ideen. Kunnskapen om videokunsten og konteksten den var blitt til i var preget av for store hull til at det lot seg gjøre. Det beste vi kunne gjøre var å oppsøke kunstnerne direkte.

26 Arild Boman var også en ønsket mann inn på denne listen, men ifølge Stina Høgkvist som hadde påtatt seg å intervjue Boman, hadde han ikke anledning til å bidra i det aktuelle tidsrommet.

Kunstnerne utgjør primærkilden til kunnskap, både til kunsten og til hvordan videomediet ble forstått og benyttet. Det er med andre ord ingen autoritativ historie med stor H vi skriver her, og vi har heller ingen målsetning om å bedrive kanonisering av enkeltkunstnere. Vi anser *Lives and Videotapes: The Inconsistent History of Norwegian Video Art* som et stykke grunnforskning der motsigelser og fragmenter er en del av et større bilde.

Boken er utgitt i samarbeid med Feil Forlag og ble lansert under New York Art Book Fair 2014, med påfølgende Norgeslansering på Kunstnernes Hus samme høst. *Lives and Videotapes – The Inconsistent History of Norwegian Video Art* har fått omtale/ anmeldelse i D2, Kunstforum, Kunstkritikk, Billedkunst, Wuxia, Objektiv, Ekfrase og Samtiden og er så godt som utsolgt fra forlaget. (se vedlegg 12).

7. KUNSTFAGLIG DELRAPPORT v/ SUSANNE Ø. SÆTHER

På oppdrag fra Styringsgruppen skrev kunsthistoriker Susanne Østby Sæther en kunstfaglig delrapport som ble ferdigstilt 14.april 2015. Siden da har det vært en viss utvikling i prosjektet, sånn at tallmaterialet i dette kapittelet er noe forandret – dog uten at dette medfører avvik i den generelle vurderingen av materialet og databasen. Her følger hennes rapport:

Det norske videokunstfeltet: En statusrapport

Videokunst er i dag en sentral uttrykksform innenfor billedkunstfeltet, og video er i stor grad institusjonalisert som et kunstmedium. Dette gjelder nasjonalt så vel som internasjonalt, om enn med vesentlige nasjonale forskjeller. På agendasettende internasjonale kunstmønstringer, som biennalen i Venezia og Documenta i Kassel, har videokunst de siste tjue årene vært representert på lik linje med tradisjonelle kunstformer, som maleri og skulptur, så vel som med andre, nyere kunstuttrykk, som fotografi og installasjonskunst.[27] Enkelte kommentatorer har sågar hevdet at levende bilder har blitt samtidens dominerende kunstform.[28]

Helt generelt kan man si at termen videokunst anvendes for å betegne kunst som bruker både apparaturen og prosessene fra tv og video. Hva som omfattes av betegnelsen ”videokunst” har imidlertid variert over tid, i takt med at videoteknologien, kunstfeltet og mediefeltet for øvrig har endret seg.[29] Eksempelvis henviste betegnelsen på 1960-tallet, i videokunstens første tiår, gjerne til enkanalsarbeider bestående av en monitor og et videokamera, hvor selve videosignalet ble gjenstand for ulike former for manipulasjon og formal og konseptuell utforsking, mens videomediet på 1970-tallet ofte ble anvendt til utforsking av forholdet mellom betrakterens posisjon, gallerirommet og skjermens rom, til produksjon av performance tapes eller som et element intermediale ”happenings”. Mot slutten av 1970-tallet og utover 1980-tallet ble særlig fjernsynets egne virkemidler gjenstand for kritisk utforsking, eksempelvis gjennom selviscenesettelse, appropriasjon av tv-klipp eller lån av stiltrekk fra etablerte tv-sjangre og- formater.[30] I løpet av 1990-tallet viste en rekke kunstnere markant interesse for filmens form, estetikk og visningssituasjon, blant annet gjennom sampling eller ”remakes” av ikoniske filmer eller scener, og ved å projisere videobildet i stor skala på skjerm eller direkte på galleriveggen, ofte også gjennom flere kanaler. Videre har mediedigitalisering etter hvert ført til at skillet mellom såkalt eksperimentell film og videokunst i dag er mindre meningsfylt å opprettholde enn på 1970-tallet, da disse to uttrykksformene i stor grad var betinget av henholdsvis film- og videomediets teknologiske og formale mulighetsbetingelser, og inngikk i separate kretsløp for produksjon og distribusjon. En

27 Documenta X i 1997 regnes gjerne som en banebrytende utstilling for videokunstens bevegelse fra marginen til sentrum av den internasjonale samtidskunsten.

28 Tanya Leighton, “Introduction” i Leighton, red., *Art and the Moving Image*. *A Critical Reader* (London: Tate Publishing in association with Afterall, 2008), 7. Likeledes oppsummerer Eva Klerck Gange videokunstens utvikling i Norge under overskriften ”Fra marginalitet til dominans”.Klerck Gange fremhever særlig peridoen rundt milleniumsskiftet som vesentlig for denne utviklingen. Eva Klerck Gange, ”Paradoks. Posisjoner innen norsk videokunst 1980–2010” i utstillingskatalog ved samme tittel, red. Eva Klerck Gange, Birgitte Sauge, Marianne Yvenes (Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2013), 26, 29.

29 “Videokunst” er en direkte norsk oversettelse av det engelske begrepet ”video art”, som i seg selv har vært gjenstand for grundig problematisering. Se for eksempel David Hall, “Video art – The Significance of an Educational Environment” i *Video Positive*, utstillingskatalog, red. Lisa Haskell (Liverpool, 1989).

30 Fremstillingen er naturlig nok svært forenklet, men indikerer hvordan innholdet i termen ”videokunst” har variert over tid.

annen faktor som bidrar til tøyeligheten til betegnelsen ”videokunst” er videomediets stadig økende utbredelse og ”demokratisering”, både innenfor den visuelle kunsten og i kulturen mer generelt.[31] Idag kan videoopptak utført av ikke-profesjonelle aktører enkelt distribueres digitalt gjennom nettbaserte plattformer som YouTube og Vimeo. Dagens kunstnere anvender gjerne video som et av flere medier i en multimedial praksis, og identifiserer seg således i liten grad som ”videokunstner”. Heller ikke kunstnere som arbeider eksklusivt med video kjenner seg nødvendigvis hjemme i denne kategorien, som til dels springer ut av 1960-og 70-tallets ideer om betydningen av mediets spesifikke egenskaper for kunstproduksjon. Medieteoretikeren Sean Cubitt har oppsummert den historiske betydningen av mediespesifisitet i videokunsten med følgende påstand: ”Forestillingen om mediespesifisitet er sentral for forståelsen av utviklingen av video som kulturell form…”.[32] Idag er imidlertid mediets egen spesifisitet i langt mindre grad gjenstand for kunstnerisk utforsking. Med disse forbeholdene i mente er betegnelsen ”videokunst” like fullt fortsatt meningsfull, både fordi betegnelsen har en historikk som er vesentlig for forståelse av dagens praksis, og fordi den kan bidra til å se sammenhenger mellom perioder, verk og praksiser som ellers overskygges av andre forhold.

I tråd med det ovenstående anvendes begrepet videokunst i denne delrapporten relativt åpent og vidtfavnende. Dette er på linje med Videokunstarkivets operative definisjon av videokunst, slik den er anvendt i arbeidet med kartlegging, registrering, innsamling og digitalisering. Som videokunst regnes mer bestemt praksiser og verk som anvender video i enkeltstående verk, eller som ett av flere elementer i installasjon, performance eller scenekunst, og elektronisk kunst/mediekunst. Også arbeider som er skutt på film og overført til og distribuert på video omfattes. I enkelte tilfeller regnes videodokumentasjon av performance eller andre tidsbaserte kunstformer, og arbeider som både er produsert og distribuert på film, som videokunst.[33] Videokunsten vokste frem i en periode da grensene mellom tradisjonelle kunstpraksiser, som skulptur, maleri og dans, ble utfordret. Helt siden det første bærbare videokameraet ble lansert på forbrukermarkedet i 1967, har video ”befunnet seg i en ubestemmelig posisjon mellom billedkunst, film, fjernsyn og intimsfæren”.[34] Denne frie posisjonen innreflekteres i en vidtfavnende definisjon av videokunst, som tar høyde for nærheten til andre medier og praksiser. En slik utvidet definisjon nærmer seg også den ikke-mediespesifikke betegnelsen ”moving image art”, som de siste ti årene har blitt en hyppig anvendt term i fagdiskursen omkring film- og videokunst.

Som nevnt over må videokunsten i Norge i dag sies å være institusjonalisert som kunstnerisk medium. Dette gjelder imidlertid kun med henblikk på visnings- og utstillingspraksis. Den samme graden av institusjonalisering finner vi ikke når det gjelder registrering, dokumentasjon, bevaring og distribusjon. Som det ble påpekt i utredningen/rapporten *Å bevare det flyktige* fra 2007: ”… ingen institusjon tar ansvar for distribusjon, arkivering og dokumentasjon av det som har skjedd og skjer i

31 Mike Sperlinger, Foreword, s. 7. I *Lives and Videotapes. The Inconsistent History of Norwegian Video Art,* red. Marit Paasche (Oslo: Feil Forlag/Videokunstarkivet, 2014).

32 Sean Cubitt, *Videography. Video Media as Art & Culture* (London: McMillian), 32.

33 Som eksempler på dokumentasjon av performance kan nevnes arbeider av Baktruppen og Inghild Karlsen, som begge er representert med en rekke arbeider i det registrerte materialet. Dimitrie Lurie er eksempel på en kunstner som primært har arbeidet på film, men som i enkelte senere verk anvender video. Både hans film- og videoarbeider er derfor registrert i Videoarkivets database.

34 Berg Simonsen, *Å bevare det flyktige*, 5.

dette feltet".[35] Det er således "svært begrenset, og helt tilfeldig, hva som i dag finnes av tilgjengelig norsk videokunst fra tiårene som ligger bak oss".[36] Det er nettopp denne situasjonen etableringen av et sentralisert arkiv for norsk videokunst forsøker å justere.

Den mangelfulle registreringen, dokumenteringen og lagringen har bidratt til at det norske videokunstens fremvekst i Norge i liten grad har vært gjenstand for forskning. Med unntak av enkeltstående katalogtekster frem til og med 1990-tallet, samt et par hovedoppgaver på 2000-tallet, har norsk videokunst inntil nylig vært relativt ubeskrevet. Selv om video kanskje kan påstås å dominere kunstscenen, "har det historiske perspektivet på norsk videokunst vært mangelfullt", som Eva Klerck Gange har påpekt.[37] Dette står i sterk kontrast til situasjonen for eksempelvis amerikansk videokunst, som allerede rundt midten av 1980-tallet var gjenstand for omfattende kritisk diskurs og kunnskapsproduksjon.[38] I løpet av de siste fem årene har det imidlertid blitt publisert en håndfull utstillingskataloger og studier om norsk videokunst, alle med historisk innretning. *Retrospektiv. Film og videokunst i Norge, 1960-90* (2011), redigert av Farhad Kalantary og Linn Lervik, og *Paradoks. Posisjoner innen norsk videokunst 1980–2010* (2013), redigert av Eva Klerck Gange, Birgitte Sauge og Marianne Yvenes er begge publikasjoner utgitt i forbindelse med retrospektive utstillinger av norsk videokunst på henholdsvis Stenersenmuseet og Museet for samtidskunst. Lorella Scaccos bok *Northwave. A Survey of Video Art in Northern Countries* (2009) sammenfatter linjer i norsk videokunst i forhold til nordisk og internasjonal videokunst.[39] Den noe tidligere utredningen "Å bevare det flyktige. En utredning om et nasjonalt arkiv for videokunst" (2007), bestilt av Norsk Kulturråd og utført av Mie Berg Simonsen i samarbeid med Marit Paasche og Åslaug Krokann Berg, gir en viktig oversikt over infrastrukturen (eller mangelen på sådan) i det norske videokunstfeltet. Disse utgivelsene varierer i sin perspektivering, men sammenfaller likevel i stor grad sin fremstilling av det norske videokunstfeltet og dets fremvekst.[40]

Basert på de nevnte utgivelsene kan denne fremstillingen i svært grove hovedtrekk oppsummeres som følger: Den første norske videokunsten (eller mer presist, TV-kunsten) ble utviklet i tett dialog og samarbeid med NRK/Fjernsynet fra midten av 1960-tallet og begynnelsen av 1970-tallet. I denne tidlige fasen ble kunstneren Rolf Aamot med sin eksperimentelle utforskning av den nye elektroniske teknologien en sentral aktør, sammen med blant annet Arild Boman.[41] Det var imidlertid først på begynnelsen av 1980-tallet at videokunsten for alvor gjorde seg gjeldende i Norge. Da eksperimenterte flere norske kunstnere med videoteknologi og andre elektroniske medier, inkludert Kjartan Slettemark, Morten Børresen, Ivar Smedstad, Sven Påhlsson, Ann-Elise Pettersen, Terje Munthe, Kjell Bjørgeengen og Marianne Heske. For flere av disse var studier i utlandet, eksempelvis ved Staatliche Kunstakademie Düsseldorf og Jan van Eyck-akademiet i Maastricht, ansett som nødvendig for å opparbeide seg nødvendig teknisk kompetanse, da det ikke

35 Berg Simonsen, *Å bevare det flyktige*, 10.
36 Berg Simonsen, *Å bevare det flyktige*, 11.
37 Klerck Gange, "Paradoks", 26.
38 En vesentlig publikasjon i så måte er antologien *Video Culture. A Critical Investigation*, redigert av John G. Hanhardt (Layton, Utah: Gibbs M. Smith, 1986).
39 På 2000-tallet har det også blitt utgitt flere studier av det norske samtidskunstfeltet, hvor videokunst er integrert på linje med andre kunstuttrykk, som eksempelvis Øystein Ustvedts bok *Ny norsk kunst etter 1990* (Oslo: Universitetsforlaget) og Dag Solhjell Dette illustrerer nettopp videokunstens gradvise vei mot institusjonalisering.
40 Variasjonen består blant annet i fokus på ulike tidsperioder og nasjonal avgrensning.
41 Klerck Gange, "Paradoks", 26, 27; Kalantary og Lervik, *Retrospektiv*, 319.

eksisterte utdannelsesmuligheter innen film og media i Norge på dette tidspunktet. Dette var blant årsakene til at videokunsten fikk såpass sent innpass i Norge.[42] I løpet av 1980-tallet ble det arrangert flere betydningsfulle mønstringer av norsk og internasjonal videokunst, blant annet *Amerikansk videokunst* og *Norsk videokunst* på Henie-Onstad Kunstsenter i 1984, og *Kunst-Video* på Galleri F15 i 1988. 1990-tallet var tiåret da videokunsten oppnådde tilnærmet full institusjonell aksept som kunstmedium i Norge, demonstrert gjennom et bredt tilfang av utstillingsarenaer, jevnlige innkjøp til private og offentlige samlinger og utdanningsmuligheter nasjonalt.[43] For mange kunstnere blir video i denne perioden en uttrykksform som inngår i vekselbruk med andre medier, mens enkelte andre konsekvent arbeider med video. Utviklingen mot institusjonalisering intensiveres utover 2000-tallet, men like fullt uten at videokunstnere har etablert en egen fagorganisasjons eller videokunsten har blitt innvilget en institusjon med nasjonalt ansvar for sikring og bevaring. Det er viktig å understreke at de nevnte utgivelsene har fungert som pekere for Videokunstarkivets innledende kartlegging av norsk videokunst. Det er derfor å forvente at det er relativt stor grad av sammenfall/koherens mellom disse fremstillingene og materialet som så langt er kartlagt av videokunstarkivet.

Videokunstarkivets kartlegging: Registrert og digitalisert materiale

Videokunstarkivet er organisert som en digital database, det vil si som en "strukturert samling av søkbar informasjon".[44] Databasen har en rekke funksjoner for rapportering og styring av brukere, slik at hver bruker i prinsippet kan skreddersys med tanke på ulike tilgangsnivåer. Tilgang oppnås gjennom verktøyet Archive Tool, som muliggjør rapportering etter en rekke forskjellige sorteringskriterier, eksempelvis samling, årstall, kjønn.[45] Det er dette verktøyet som er anvendt for å uthente de databaserapportene som ligger til grunn for gjennomgangen som følger. I arbeidet med kartlegging og arkivering av norsk videokunst opererer Videokunstarkivet med to arkivnivåer. Et nivå omfatter alt materiale som registreres av Videokunstarkivet. Med registrering menes i denne sammenhengen plotting av grunnleggende informasjon som kunstnernavn og verktittel, gjerne også produksjonsår, tidsangivelse og format, og ideelt sett mer utfyllende opplysninger om visningshistorikk etc. Hva som er registrert varierer fra verk til verk, avhengig av hva som foreligger av informasjon. Det andre nivået omfatter materiale som er digitalisert, det vil si at det er lastet opp i basen som digitale filer og kan ses via databasens grensesnitt. Hvilke verk som digitaliseres er i stor grad resultat av en økonomisk og praktisk avveining. I grensesnittets design og terminologi er dette arkivnivået angitt med betegnelsen "is digitized", som omfatter både materiale som er konvertert fra analoge til digitalt format og materiale som i utgangspunktet er produsert på digitale formater. At materialet er digitalisert innebærer i denne sammenhengen mer spesifikt at det er lastet opp i tilnærmet ukomprimert format (AVI/Quicktime v.210) og transkodet til preview-formater. Dette arkivnivået er utviklet primært for å fasilitere forskning og kuratering av materialet, og sekundært med tanke på ulike former for distribusjon, hvis kunstnerne ønsker dette.[46] Foreløpig

42 Irene Ikdal, "Retro-video: Norsk videokunst på 1980-tallet" i *Retrospektiv.* red. Kalantary og Lervik (2011), 78, 79.
43 Klerck Gange, "Paradoks", 29.
44 http://www.arkivverket.no/arkivverket/Offentleg-forvalting/Regelverk/Arkivterminologi-bokmaal. Konsultert 10.02.2015.
45 Archive Tool er et databaseverktøy spesialutviklet for Videokunstarkivet. Programvaren er laget i åpen kildekode, i samarbeid med Norgesfilm og Toxus ved Jaap van der Kreeft.
46 I utredningen *Å bevare det flyktige* anbefaler forfatterne at et nytt videokunstarkiv bør operere med to arkivnivåer: et referansearkiv og et distribusjonsarkiv. Videokunstarkivets to arkivnivåer følger denne anbefalingen langt på vei: Mens det registrerte materialet er overensstemmende med et referansearkiv, er det digitaliserte materialet utviklet

er distribusjonsmuligheten først og fremst å regne som et fremtidig potensial. Videokunstarkivet arbeider parallelt med kartlegging og innsamling av både eldre og nyere materiale på begge arkivnivåer, da mye av det eldste materialet er i en prekær materiell tilstand som gjør det presserende å registrerer og eventuelt digitalisere før det blir utilgjengelig. Dette arbeidet er imidlertid svært ressurskrevende, både økonomisk og når det gjelder arbeidstimer anvendt til innhenting av materiale fra kunstnere.[47] Derfor registreres samtidig fortløpende nyere verk, da yngre generasjoner av kunstnere gjerne allerede har arbeidene sine digitalt tilgjengelig, og enkelt kan avlevere dem. Mye av det nyere digitaliserte materialet er følgelig avlevert ferdig digitalisert av kunstnernes selv. Denne doble kartleggingsstrategien preger nødvendigvis seleksjonen av materiale som er registrert og digitalisert så langt.

Per 27.mars 2015 var det registrert 2018 objekter i databasen, hvorav 370 er udaterte. Av disse var 323 digitalisert.[48] Her følger en gjennomgang av dette materialet, med vekt på visse hovedtrekk. Først gjennomgås det registrerte materialet, med vekt på hvordan arbeidene fordeler seg på ulike tiår, og hvilke samlinger, arkiver eller kontekster de er hentet fra. Deretter gjennomgås det digitaliserte materialet, også her med vekt på fordeling på ulike tiår, samt hvilke kunstnere som er markant representert. Imidlertid er det viktig å bemerke at denne gjennomgangen kun gir et øyeblikksbilde av materialet, da registrering og digitalisering stadig pågår.

Det registrerte materialet omfatter perioden fra 1965 til 2014. Fra 1960-tallet er det registrert 42 verk, hvorav det tidligste er fra 1965. Majoriteten av disse kommer fra arkivet til Henie-Onstad Kunstsenter og er signert utenlandske kunstnere, eksemplevis Kurt Zimmermann, Wilhelm Gareis og Joseph Beuys. Videokunstpioneren Nam June Paik er representert med ett verk. Flertallet av arbeidene registrert fra denne perioden er produsert på 16mm film, og faller således utenfor en strengt avgrenset definisjon av videokunst, men innenfor begrepet ”moving image art”. Av norske kunstnere og filmskapere er Rolf Aamot, Pål Bang Hansen, Oddvar Einarson, Bredo Greve, Arild Kristo og Kjartan Slettemark representert. Fra 1970-tallet er det registrert 92 verk. Også i dette tiåret er majoriteten hentet fra arkivet til Henie Onstad Kunstsenter, og omfatter en rekke filmarbeider signert utenlandske kunstnere. I tillegg er det registrert en del materiale fra arkivene/samlingene til Atopia, samt enkelte arbeider fra Kunstcentralen, Høstutstillingen og Nasjonalmuseet. Blant nærmest ukjente og mindre kjente navn finner vi i denne perioden også registrerte verk av svært etablerte videokunstnere som Vito Acconci, Marianne Heske og Kjartan Slettemark, som alle er innskrevet i videokunsthistorien. Fra 1980-tallet er det registrert 260 arbeider. For verk registrert så langt fra dette tiåret er arkivene til Atopia særlig sentrale. Gjennomgangen viser at Atopia har gjort et viktig forarbeid med kartleggingen og innsamling av videokunst fra 1980-tallet. Atopia ble etablert i 2003 som et kunstnerdrevet prosjektrom for eksperimentell film- og videokunst, og har således ikke samlet og arkivert materiale ettersom det ble produsert, men i etterkant. I tillegg finner vi også i dette tiåret verk fra samlingene og arkivene nevnt over, samt fra Kunstnernes Informasjonskontor (KIK).

---

med tanke på distribusjon som et potensial fremfor som et hovedmål. Berg Simonsen, *Å bevare*, 19.

47 Teknisk er dette arbeidet per i dag mindre ressurskrevende, men Videokunstarkivet har i løpet av pilotprosjektet brukt mye tid og ressurser på å prøve ut hvilke leverandører som best utfører ulike type digitaliseringsoppdrag.

48 Disse tallene tilsvarer ikke nødvendigvis antall verk i databsen, da et verk kan omfatte flere kanaler som er digitalisert som separate enheter. Antall digitaliserte verk er følgelig minimalt lavere enn antall digitaliserte enheter.

1990-tallet og 2000-tallet skiller seg fra de andre tiårene ved at det er registrert langt flere arbeider fra disse periodene, henholdsvis 521 og 554 verk.. Blant disse finner vi en relativt høy andel materiale fra arkivene til Sceneweb.[49] En del av dette er å regne for dokumentasjon av performance/scenekunst, og faller således også utenfor en begrenset definisjon av videokunst. Særlig sterkt representert i så måte er opptak av en rekke forestillinger av Baktruppen. Med unntak av Henie Onstad Kunstsenter er arbeidene registrert i disse tiårene levert av de tidligere nevnte arkivene og samlingene, samt fra Atelier Nord, som har hatt en viktig arkivfunksjon i disse tiårene. Fra 2010-tallet er det registrert 173 arbeider, også disse i hovedsak fra arkivene til Høstutstillingen, Nasjonalmuseet, Sceneweb, Atelier Nord og KIK. At det er registrert flest arbeider fra 1990- og 2000-tallet er ventelig. I denne perioden ble videokunsten for alvor anerkjent som kunstform og både produksjon av videokunst og graden av institusjonalisering økte i Norge. Vesentlig i den sammenhengen var etableringen av Intermediaavdelingen ved Kunstakademiet i Trondheim (KiT) i 1990, som med dette ble det første kunstakademiet i Norden som tilbød utdanning i nye medier og elektronisk kunst.[50] I 1993 åpnet Atelier Nord som "Norges første elektroniske verksted for data og videokunst", med Kristin Bergaust som leder gjennom flere år.[51] Som det fremgår av gjennomgangen over har Atelier Nord hatt en svært viktig funksjon for utviklingen av det norske videokunstfeltet i disse tiårene, ikke bare når det gjelder produksjon av video, men også for lagring og arkivering. At det også er registrert en høy andel materiale fra Sceneweb demonstrerer hvordan video i denne perioden har blitt anvendt både til dokumentasjon av scenekunst og samtidig i økende grad har blitt integrert som et vesentlig element i scenekunsten selv.[52]

Per 27.mars omfattet det digitaliserte materialet perioden 1975-2014, og fordelte seg tidsmessig i hovedtrekk lik det registrerte materialet. Av 323 arbeider var det digitalisert tre fra 1970-tallet og 64 fra 1980-tallet, og rett over hundre fra både 1990- og 2000-tallet (henholdsvis 110 og 109). Fra de siste fire årene (2010–2014) var det digitalisert 37 arbeider. I hovedsak er det høy grad av sammenfall mellom kunstnernavn/verk som er representert med flere arbeider i det digitaliserte materialet, og kunstnere og verk som er viet plass i den (fortsatt relativt mangefult beskrevne) norske videokunst- og kunsthistorien. Av de tre videoarbeidene som er digitalisert fra siste halvdel av 70-tallet, er eksempelvis to signert Marianne Heske og ett Kjartan Slettemark. Likeledes er om lag en tredel av det digitaliserte materialet fra 1980-tallet produsert av Kjell Bjørgeengen, som sammen med Heske er en av Norges mest etablerte og anerkjente videokunstnere, også internasjonalt. Fra samme periode finner vi arbeider av Ivar Smedstad, Kristin Bergaust, Terje Munthe, Morten Børresen, Oddvar I. N. Daren, Øyvind Johnsen og Inghild Karlsen. Verk av Bergaust og Børresen var inkludert i utstillingen *Paradoks* på Museet for samtidskunst, mens Bergaust og de øvrige kunstnerne alle var inkludert i utstillingen *Retrospektiv*, organisert av Atopia på Stenersenmuseet. Det er imidlertid verdt å merke seg to punkter hvor det digitaliserte materialet fra 1980-tallet til dels supplerer den norske videokunsthistorien slik den foreløpig er fremstilt, eksempelvis gjennom utstillingen og katalogen *Paradoks*. For det første kan det noteres at

49 Alt materialet fra Sceneweb er levert ferdig digitalisert.
50 Klerck Gange, "Paradoks", 29.
51 Ibid.
52 Generelt er det interessant, men ikke overraskende, å notere at en svært liten andel av det materialet registrert så langt inngår i samlingen til Nasjonalmuseet. Dette gjelder gjennomgående for hele perioden. En hovedårsak til dette er naturligvis at Nasjonalmuseet har et nasjonalt samlingsoppdrag og ikke en arkivfunksjon. Samtidig antyder forholdet at Nasjonalmuseet har vært forholdsvis konservative når det gjelder innkjøp av videokunst til samlingen.

kunstneren Inghild Karlsen i liten grad tidligere har vært ansett som en aktør i det norske videokunstfeltet, på tross av at hun har produsert flere arbeider både på film og video.[53] Årsaken til dette er sannsynligvis at flere av disse arbeidene primært har vært anset som dokumentasjon av performancer, og/eller at de har inngått som ett element blant flere i et verk. I Videokunstarkivet finner vi imidlertid så langt digitaliserte verk av Karlsen fra hvert tiår frem til og med 2000-tallet, hvilket demonstrerer en omfattende og jevn produksjon av film- og videoverk over en lang tidsperiode. Videre er det interessant å merke seg at Terje Munthe er representert med tre arbeider i dette tiåret. Munthe er forholdvis ubeskrevet som kunstner i norsk videokunstsammenheng når det gjelder egen produksjon, men spilte en sentral rolle som pådriver og organisator for infrastrukturen i og utviklingen av videokunstfeltet på 1980-tallet. Både var Munthe daglig leder ved Kunstnernes Mediaverksted ved Henie-Onstad Kunstsenter i dets treårige prøveperiode fra 1986, og han var involvert i utredningen av Intermediaavdelingen ved KiT.[54] Begge disse prosjektene har hatt stor betydning for utviklingen av videokunst som et eget fagfelt i Norge. Dette fremgår blant annet av Marit Paasche og Anne Marthe Dyvi's intervju med Munthe i utgivelsen *Lives and Videotapes. The Inconsistent History of Norwegian Video Art* (2014). Både Karlsen og Munthe er representert i publikasjonen *Retrospektiv* og er således til en viss grad inkludert i norsk film- og videokunsthistorie. Denne utgivelsen er imidlertid en antologi med enkeltstående tekster, og er ikke et forsøk på en integrert og samlende kunsthistorisk fremstilling av utviklingen i videokunstfeltet.

Også fra 1990-tallet finner vi digitaliserte verk av en rekke kunstnere som regnes som etablerte og sentrale innenfor det norske videokunstfeltet. Mye av dette nyere materialet er levert ferdig digitalisert fra kunstnerne selv. I tillegg til Bergaust og Smedstad, omfatter det digitaliserte materialet flere arbeider av eksempelvis Marit Følstad, Elisabeth Mathisen, Mattias Härenstam, Crispin Gurholt. Det kan noteres at det foreløpig kun er digitalisert ett verk av Jannicke Låker. Med sine mange selviscenesettende arbeider, med stiltrekk fra amatøropptak og reality-tv, må Låker regnes som en vesentlig videokunstner fra dette tiåret. Låker er videre en av få norske kunstnere som konsekvent arbeider med video. Som en følge av dette er Låkers videoarbeider forskriftsmessig registrert og sikret av andre aktører (eksempelvis av produksjonsselskapet Studio Fjordholm AS), og det har derfor foreløpig ikke vært prioritert å digitalisere flere av hennes arbeider.[55] Dimitri Lurie er representert med syv arbeider, alle produsert på 16 mm film. Mange av kunstnernavnene fra 1990-tallet gjenfinnes i det foreløpig digitaliserte materialet fra 2000-tallet, som Bergaust, Følstad, Gurholt, Härenstam og Lurie, som da arbeidet på video. I tillegg finner vi flere arbeider av Anne Lise Stenseth, Leif Gaute Staurland, Per Platou, Aina Villanger Ingrid Book og Carina Hedén og Øyvind Johnsen, samt enkelte arbeider av flere andre kunstnere. For dette tiåret kan det bemerkes at ingen arbeider av A.K. Dolven, Knut Åsdam, Trine Lise Nedreaas, Bodil Furu, Unn Fahlstrøm eller Mai Hofstad Gunnes er digitalisert. I likhet med Låker er disse svært sentrale norske kunstnere som arbeider primært eller konsekvent med video, og arbeidene deres er antatt sikret tilstrekkelig forskriftsmessig av andre instanser til at de ikke har hatt prioritet.[56] Fra perioden siden 2010 er det registrert 37 arbeider, alle av kunstnere som er representert med flere arbeider fra tiåret før.

53 I *Store norske leksikon* er Karlsen eksemplevis omtalt som ”norsk tekstilkunstner, billedhuger og scenograf”.

54 Opprettelsen av Atelier Nord i 1993 overtok til dels funksjonen og miljøet knyttet til Kunstnernes Mediaverksted, ifølge Terje Munthe. Se Paasche, *Lives and Videotapes*, s. 65.

55 Det er imidlertid registrert flere arbeider av Låker, blant annet fra Nasjonalmuseet, Atelier Nord og Kunstcentralen.

56 Også for disse kunstnerne gjelder det at ett eller flere av arbeidene deres er registrert i databasen, eksempelvis hvis de inngår i samlingen til Nasjonamuseet.

Som tidligere nevnt er det i hovedsak relativt høy grad av overensstemmelse mellom materiale registrert og digitalisert i Videokunstarkivet så langt, og foreløpige kunsthistoriske fremstillinger av feltet. En årsak til dette er at disse fremstillingene har fungert en viktig guide/peker for Videokunstarkivet i arbeidet med kartlegging av feltet, dets aktører og materiale, og det er følgelig vesentlig overlapp mellom disse fremstillingene og materialet som er registrert i arkivet. Der det er betydelige avvik har dette stort sett praktiske årsaker. På et mer overordnet nivå er et ikke overraskende, men ikke desto mindre vesentlig funn i seg selv i hvor liten grad norsk videokunst har vært gjenstand for registrering, arkivering og forskning, og ikke minst for samordning av disse funksjonene.[57] Arbeidet til Videokunstarkivet når det gjelder disse funksjonene har derfor vært av svært omfattende og grunnleggende karakter. Dette gjelder både kartlegging og innhenting av det konkrete materialet, og utforming av databasens struktur og grensesnitt. Materialet som er registrert og digitalisert per 27.mars må derfor, som tidligere nevnt, kun anses som øyeblikksbilde, og gir på ingen måte et fyllestgjørende bilde av det norske videokunstfeltet og dets utvikling. Imidlertid gir det en indikasjon på hvilke arkiver og samlinger som har vært viktige for lagring av norsk videokunst (i den grad dette er gjort), og til en viss grad også hvilke kunstnere som har vært aktive i ulike perioder – men da med visse forbehold, som kommentert over. En annen viktig observasjon er betydningen av Videokunstarkivets forskning også når det gjelder kontekstualisering av verk og kunstnerskap som inngår i arkivet i forhold til deres samtid og miljø, slik det er gjort i Marit Paasches intervjubok *Lives and Videotapes. An Inconsistent History of Norwegian Video Art*. Et vesentlig eksempel i så måte er Terje Munthes rolle for utviklingen av det norske videokunstfeltet, hvis betydning ikke avleses direkte av de relativt få verkene av ham som er registrert i Videokunstarkivet.[58]

Nye innsikter?

Med forbehold om at Videokunstarkivet foreløpig ikke har ferdigstilt prosessen med registrering og digitalisering, kan det synes som om kartleggingsprosessen gir grunnlag for å antyde enkelte nye innsikter om det norske videokunstfeltet. Basert på materialet som er registrert og digitalisert så langt, kan det hevdes at det norske videokunstfeltet er mer variert og bredt favnende enn tidligere fremstillinger tilsier. Dette skyldes nok delvis at Videokunstarkivet har prioritert å gå bredt ut i kartleggings- og registreringsarbeidet, ved også å registrere arbeider som i liten grad er vist offentlig, og som befinner seg i marginen av det visuelle kunstfeltet (scenekunst, performance etc.).[59] En mer detaljert gjennomgang av materialet kan gi grunnlag for nye innsikter og forståelser eksempelvis av hvordan ulike aktører og tendenser har operert i forhold til hverandre i ulike perioder, samt hvordan video har vært anvendt i multimediale sammenhenger. Dette fordrer imidlertid at også sentrale kunstnere som nå er utelatt i det digitaliserte materialet, blir representert.

En annen foreløpig konklusjon om det norske videokunstfeltet er at det historisk sett så vel som i dag i liten grad synes å ha eksistert et samlet miljø eller grupperinger rundt produksjon av videokunst. Dette fremgår ikke direkte av materialet som er registrert og digitalisert i databasen, men er indikert gjennom det lave antallet av konsulterte samlinger og arkiver som har vært og er

57 Den mangelfulle situasjonen og fravær av institusjonelt ansvar er grundig beskrevet i rapporten *Å bevare det flyktige*, som har vært et viktig dokument for etableringen av Videokunstarkivet.
58 Munthe har kun laget en håndfull fullstendige videoarbeider, og flere av disse er tapt.
59 Dette er i tråd med den utvidede definisjonen av videokunst som Videoarkivet opererer med.

dedikert primært til videokunst.[60] Videre har dette inntrykket befestet seg hos prosjektleder Per Platou, koordinator Ida Lykken Ghosh og forskningsleder Marit Paasche gjennom arbeidet med innsamling av materiale og i dialog med kunstnere.[61] Denne situasjonen står i motsetning til for eksempel amerikansk videokunsthistorie, hvor man gjennom seksti- og syttitallet så fremveksten av en rekke videokollektiver og –miljøer, med Videofreex og Raindance som to av de mest betydningsfull. Særlig oppsiktsvekkende er det at videokunstfeltet i Norge på 90-tallet, nettopp ved sin gryende institusjonalisering– både gjennom kunstfaglig undervisning på KiT, og ved en økende bredde i visningssteder[62] – i såpass liten grad var organisert, med svært få samlende fora eller mønstringer.[63] En mulig årsak til dette ligger i den fortsatt relativt svake institusjonelle forankringen av videokunsten i perioden sammen med få produksjonsmuligheter og –fasiliteter, hvilket ga dårlig grunnlag for en hensiktsmessig infrastruktur i feltet.

I forlengelsen av punktet over kan det også fremheves hvilken betydning enkeltpersoner som i liten grad er innskrevet i den (foreløpig svært mangelfulle) norske videokunsthistorien, har hatt for konstitueringen og utviklingen av videokunstfeltet i Norge. Et sentralt eksempel i så måte er, igjen, Terje Munthe. Vesentlig i denne sammenhengen er at kunstnere/aktører som har viet mye krefter til å bygge infrastrukturer og skaffe til veie ulike former for ressurser (økonomiske, tekniske, kunnskapsmessige) til feltet, ofte på bekostning av egen kunstneriske produksjon, i stor grad er marginalisert i de eksisterende kunsthistoriske og kuratoriske fremstillingene. En av årsakene til dette er høyst sannsynlig at kunsthistorieskrivingen tradisjonelt er drevet av en idé om verket eller objektet som den sentrale og drivende størrelsen i fremstillingen, mens aktører som er med på å forme produksjonsbetingelser eller miljøer i mindre grad tillegges betydning.[64] Dette er det særlig viktig å være oppmerksom på i forbindelse med videokunst, som allerede i utgangspunktet vokste frem i randsonen av det etablerte kunstfeltet, og som – med vekt på ikke-materielle størrelser som tid og prosesser – har bidratt til utfordringen av kunstfeltets tradisjonelle objekttenkning.

Generelt er det viktig å understreke at det er prematurt å trekke klare konklusjoner om hvorvidt og eventuelt hvordan Videokunstarkivets kartlegging endrer forståelsen av det norske videokunstfeltet, både fordi en slik forståelse i liten grad eksisterer i utgangspunktet og fordi kartleggingsarbeidet er pågående. En konklusjon som med godt grunnlag kan trekkes er imidlertid at Videokunstarkivet, og den detaljerte tilgangen til databasen som oppnås gjennom verktøyet Archive Tool, har stort potensial til å fungere som en svært viktig ressurs for videre forskning på det norske videokunstfeltet.

60 Av arkivene og samlingene som er konsultert er det kun Atopia og Atelier Nord som er viet mer eller mindre eksklusivt til videokunst. Fordi Atelier Nord har vært et produksjonsverksted har arbeidene i større grad blitt registrert og lagret i forbindelse med produksjon, mens Atopia har opparbeidet seg et register reptrospektivt.

61 Opplysninger gitt i samtaler med Per Platou, Ida Lykken Ghosh og Marit Paasche gjennom februar 2015.

62 Klerck Gange har påpekt at bredden av visningssteder for videokunst økte i løpet av 1990-tallet, blant annet med etableringen av Museet for samtidskunst og Astrup Fearnley Museet for moderne kunst (1993). Klerck Gange, ”Paradoks”, 29.

63 Opprettelsen av Atelier Nord i 1993, og senere PNEK i 2000, var noen slike fora.

64 Anne Marte Dyvi formulerer dette poenget i intervjuet hun og Marit Paasche har gjort med Terje Munthe. *Lives and Videotapes*, 69

8. UTFORDRINGER UNDERVEIS

– *If it works, it's out of date (David Bowie, 1978)*

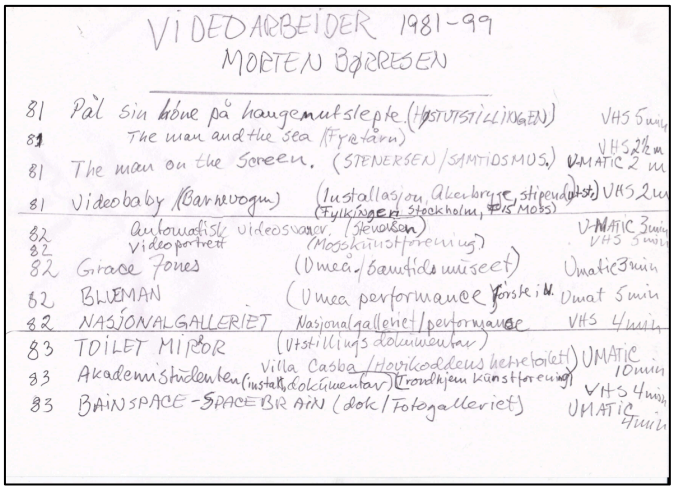
Vi har opplevd en rekke utfordringer underveis i arbeidet med pilotprosjektet, både av teknisk, faglig og menneskelig karakter. Noen av disse har vi forsøkt å oppsummere kort og ganske generelt nedenfor, men eksempelet fra 2014 (nevnt tidligere i kapittel 5) illustrerer tydelig at noen problemstillinger kan fortone seg svært mangefasetterte, inntil man har diagnostisert feilen.

Generelle utfordringer

- **Kunstnere**: Vi har hatt utallige møter med kunstnere, ofte folk med lang fartstid og mange gamle/viktige arbeider «gjemt og glemt» i kjeller og kott. Det har vært ofte vært vanskelig å arrangere møtetider osv, og mye detektivarbeid både fra deres og vår side hva gjelder å finne ut hvilke arbeider som finnes på hvilke (ofte umerkede) kassetter/bånd, og evt i hvilken versjon. På den positive siden har vi ennå tilgode å snakke med noen norske kunstnere som har uttykt skepsis eller mistro til Videokunstarkivet – tvert imot!
- **Institusjoner:** Når det gjelder kontakten med store kunst- og/eller filminstitusjoner har vi varierte erfaringer, fra åpenhet og velvilje, deling av metadata og kunstnerisk materiale til skepsis mot å i det hele tatt snakke sammen. Fra vårt ståsted har det tegnet seg et bilde av at større institusjoner har vanskeligere for å praktisere åpenhet. Dette kan likegodt skyldes byråkrati, misforståelser og makthierarkier som direkte motvilje mot å dele slike ressurser.
- **Metadata:** Det finnes idag et utall standarder og praksiser for «riktig» bruk av metadata. Store deler av det første året ble brukt på å utrede forskjellige internasjonale praksiser på feltet, fra både akademisk og institusjonelt ståsted. (GAMA opererer for eksempel med mer enn 800 metadata-felter bare for å beskrive kunsterisk innhold). Basert på ekspertråd fra Nina Wenhart har vi derfor forsøkt så langt det er mulig å bruke *tags, ikke kategorier* (gjensidig utelukkende hierarkier).
- **Teknisk:** Utviklingen av Archive Tool har som tidligere nevnt vært en krevende. Både vi og vår tekniske hovedpartner Norgesfilm har lite erfaring fra akkurat dette feltet, og det har tildels vært treghet, misforståelser og svak ledelse i forhold til programmeringsbiten og dokumentasjon av denne. På den annen side er dette kanskje å forvente, siden noe lignende DAM-software ikke finnes, verken i åpen eller lukket kildekode. Vi skal også ta med at utviklingsbiten har vært langt mer ambisiøs enn det som var utgangspunktet da VKA inngikk den første kontrakten med Norgesfilm.
- **Opphavsrett:** De aller fleste spørsmål omkring dette temaet har vært langt mindre problematiske enn vi hadde forventet på forhånd. VKA har hele tiden konsultert gjeldende juridisk praksis både i kunstner- og arkivverdenen. Erfaringene så langt er at et «lukket» system gir tillit. En fremtidig åpen publikumsportal kan bli dyrt og kreve merarbeid hva gjelder formidling.
- **Databaser/samlinger:** Alle databaser og oversikter vi har overtatt/innkorporert fra andre samlinger eller arkiver er skrevet i forskjellige format, og har vektet innhold og metadata ulikt, og på forskjellige premisser.

- **Jutegnask**[65] og annet relevant kunsthistorisk materiale utgjør en stor utfordring for de fleste arkiver (og spesielt de digitale). I tilfellet VKA betegner det viktig kunstnerisk materiale som ikke er video, knyttet opp mot enkeltkunstneres virke. Videokunstens historie i Norge er slett ikke lineær og isolert, og det har vært utfordrende for oss å forholde oss til prinsipielle problemstillinger omkring lagring av foto, bøker, fysiske objekter osv. Spesielt fra Terje Munthe har vi mottatt svært mye originalmateriale som er viktig for å fortelle hans historie, jfr. Susanne Østby Sæthers utsagn om kunstneriske funn.
- **Organisatorisk:** Det har vært mange utfordringer med å være et pilotprosjekt med uviss framtid. Bl.a. er det vanskelig å gå inn i reelle forhandlinger med andre offentlige eller private aktører. De fleste uttrykker en *positiv, men avventende holdning*, hvilket potensielt kan svekke prosjektet i en taktisk forhandlingsposisjon. For vår del gjelder det bl.a. forholdet til sentrale institusjoner som Nasjonalbiblioteket, Nasjonalmuseet, Norgesfilm, GAMA, Sparebankstiftelsen/Dextra og Henie-Onstad Kunstsenter. På tross av stor internasjonal oppmerksomhet har det heller ikke vært mulig å inngå samarbeidsavtaler med andre nordiske og europeiske aktører, f.eks. i søknader om støtte til EU-prosjekter.
- **Digitalisering:** Vi har opplevd mange forskjelligartede problemer knytter til digitaliseringen av enkeltverk – se bl.a. noen billedeksempler under her. Det finnes aldri enkle svar, men erfaring og kompetanse vil være sterkt medvirkende til at gamle og "uspillelige" analoge arbeider får et best mulig etterliv i digital form.

Store mengder mugg på et gammelt videobånd.

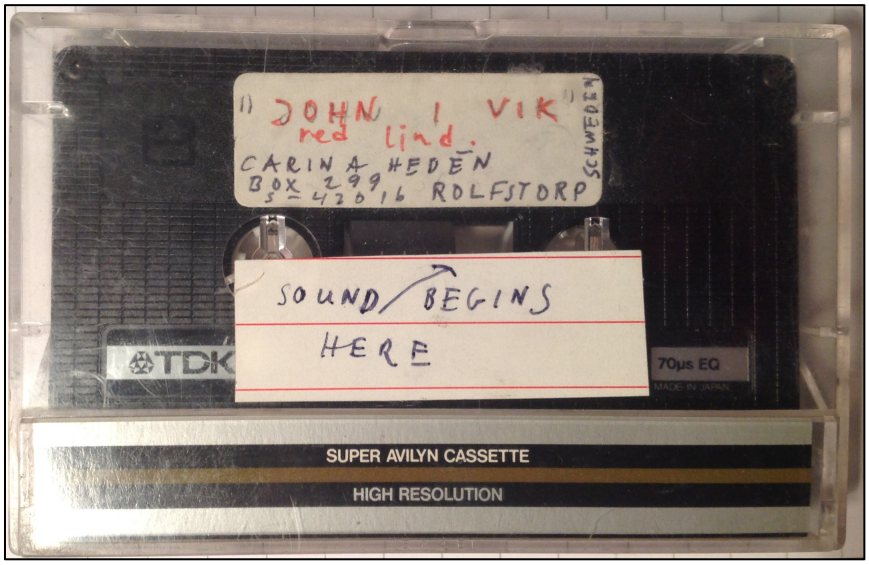


VIDEOARBEIDER 1981-99
MORTEN BØRRESEN

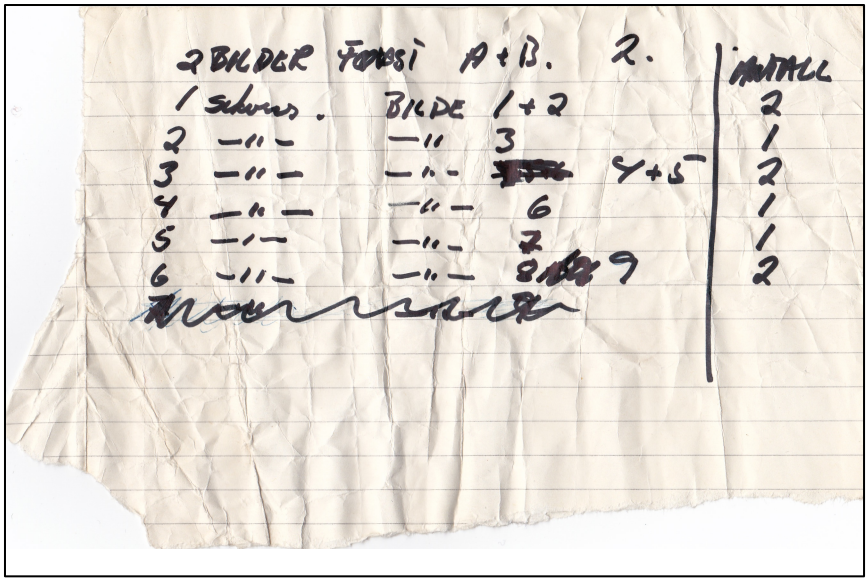
81 Pål sin høne på hangemutslepte (HØSTUTSTILLINGEN) VHS 5min
81 The man and the sea (Fyrtårn) VHS 2½m
81 The man on the Screen. (STENERSEN/SAMTIDSMUS.) UMATIC 2 m
81 Videobaby (Barnevogn) (Installasjon, Akerbryge, stipendutst.) VHS 2m
(Fylkingen Stockholm, F15 Moss)
82 Automatisk videosvarer (Stenersen) UMATIC 3min
82 Videoportrett (Mosskunstforening) VHS 5min
82 Grace Jones (Umeå/Samtidsmuseet) Umatic 3min
82 BLUEMAN (Umea performance) Første i N. Umat 5min
82 NASJONALGALLERIET Nasjonalgalleriet/performance VHS 4min
83 TOILET MIRROR (Utstillings dokumentar)
83 Akademistudenten (installs dokumentar) Villa Casba/Hovikoddens hetretoilet (Trondhjem kunstforening) UMATIC 10min
83 BAINSPACE-SPACEBRAIN (dok/Fotogalleriet) VHS 4min UMATIC 4min

Håndskrevet liste over arbeider fra Morten Børresen.

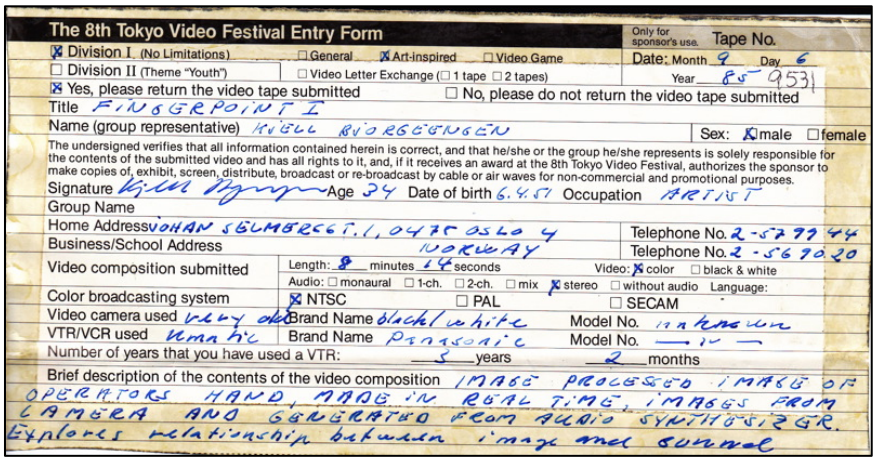
65 Ordet "Jutegnask" eksisterer såvidt vi vet ikke i offisielle ordbøker, men ble første gang brukt av forfatter Lars Mørch Finborud i hans romandebut "De Svarte Skiltene" (Gyldendal 2013). Jutegnask betegner således obskurt materiale som er på grensen til å inneha noen kunstnerisk aura, f.eks en brukt serviett som Ibsen kastet i søpla.



Noe uklar tidsangivelse for et videoarbeid av Carina Hedén med separat kassettlyd.



Papir pakket rundt 3 dias fra Oddvar I.N.Daren uten videre forklaring. Vi fant senere ut at dette er en sekvens-instruks til diasene, som er stilbilder av rytmesekvenser projisert på lerret i innklipte svartsladdede felt i filmen "Rytmer i Vann" 1978 (vi har mottatt 3 av 4 dias som er scannet og lagt inn som som alternative filer i databasen.)



Kjell Bjørgeengens entry form til til Tokyo Videofestival 1985 (klistret på videokassetten). I rubrikken for "Video Camera Used" har Bjørgeengen fylt inn "very old".

9. MODELL FOR ET FRAMTIDIG VIDEOKUNSTARKIV

> – *Løper man etter fortiden vil man aldri nå den igjen. Kun ved å manifestere nuet får man fortiden i tale (Sverre Fehn, 1960-tallet)*

Som nevnt innledningsvis finnes det pr. idag ingen eksisterende institusjoner som i sin helhet kan ta over den driften VKA har etablert gjennom pilotprosjektet. Vi er derfor overbevist om at Videokunstarkivet bør bli en ny institusjon med egne vedtekter/formålsparagraf. Driftsmidler kan hentes både fra offentlige og private aktører, men det er viktig at Staten bidrar sterkt siden dette er et nasjonalt arkiv.

I vedlegg 20 går vi gjennom noen elementer i forhold til å knytte videre drift av VKA til eksisterende norske institusjoner. Oversikten inkluderer både store nasjonale institusjoner som Nasjonalmuseet for Kunst og Nasjonalbiblioteket, samt mindre stiftelser og kunstmuseer som f.eks. Henie-Onstad Kunstsenter og PNEK-nettverket. Flere av disse vil uansett være interessante som samarbeidspartnere i en fremtidig satsing, mens vi trekker fram noen fordeler og ulemper ved at en av disse eventuelt skulle overta den hele og fulle ansvar for drift av VKA i årene som kommer.

Archive Tool, DAM-verktøyet vi har utviklet i samarbeid med Norgesfilm og Toxus har vist seg å ha et stort mulig næringspotensiale. Fordi systemet er fleksibelt i forhold til regulering av brukernivåer og grensesnitt, og på samme tid transparent og stabilt, er det flere fra GAMA-nettverket som har snust på dette som en framtidig løsning. Nasjonalgalleriet på Island er allerede i full gang med å installere Archive Tool til sine egne samlinger. Om dette samarbeidet viser seg konkurransedyktig er det mye som tyder på at mange andre internasjonale aktører vil følge etter.

Vi tror at en nettverksmodell, bygget på erfaringer vi har gjort gjennom pilotprosjektet, er den beste måten å videreføre arbeidet som er gjort på en effektiv og god løsning for fremtiden, uten nevneverdig tap av kompetanse, momentum og tillit. Som tidligere påpekt er det umulig å konkretisere en slik modell fullstendig siden det ikke har vært mulig å inngå forhandlinger med noen av de foreslåtte samarbeidspartnere, men vi har vært i uforpliktende samtaler med alle og mener at det foreligger et godt, reelt grunnlag for videre samarbeid.

Konkret forslag til driftsmodell fra 2016:

- Videokunstarkivet etableres som en egen stiftelse m/minst 2 årsverk (PNEK kan f.eks. spørres om å stå for opprettelsen). Vedtekter bør utarbeides i samarbeid med Kulturrådet.
- Norgesfilm eller annen IT-aktør: Drift og backup av Archive Tool/database med mezzanin- og distribusjonsfiler, samt brukere/nivåer og metadata. Bør/må være gjenstand for offentlig utlysning.
- Nasjonalbiblioteket: Arkivering av store masterfiler, samt evt fysiske gjenstander. Rent praktisk kan man tenke seg at masterfiler blir transcodet via Norgesfilm og deretter sendt elektronisk til server hos NB.
- Referansegruppe (evt stiftelsens styre): Her bør det finnes både arkivfaglig, kunstfaglig-, ny media-, og akademisk forankring.
- Digitalisering og andre teknisk-faglige tjenester bør skje etter kunstfaglige og tekniske

kriterier, og må vurderes i hvert enkelt tilfelle. Det finnes en rekke steder som tilbyr slike tjenester, både i Norge og utenlands. Store deler av det gjenstående digitaliseringarbeidet kan om ønskelig sannsynligvis finansieres eksternt, f.eks. av Sparebankstiftelsen.[66]

- Lokalisering i Oslo.
- Driftsbudsjett bør ligge på ca 2,5 mill kr/år.

Noen sentrale prinsipper for drift av framtidens Videokunstarkiv

Helt avslutningsvis har vi prøvd å summere opp grunnlaget for pilotprosjektet i noen få punkter som forhåpentligvis kan være med å peke i riktig retning for videre drift. Den aller viktigste erfaringen vi har gjort er at et Videokunstarkiv, nå og i framtiden, er fullstendig avhengig av tillit fra kunstnerne selv – det er de som i denne sammenheng utgjør arkivets aller viktigste *asset*.

- Kunstneren har alltid siste ord hva gjelder bruk/visning av egne verk i forskjellige kontekster.
- Videokunstarkivet eier ikke verk, og tar heller ingen distributørrolle (men tilrettelegger gjerne for slik bruk). Arkivet skal tilrettelegge for visning, formidling og forskning.
- Den eneste måten å ta et nasjonalt ansvar i forhold til å bygge et bredt referansearkiv for framtiden, er å sørge for at ingenting forsvinner – alt skal med!
- En god strategi for å slippe å «løpe etter fortiden» er at det som framstår som en service for kunstnere idag (mappe på server, sikker deponering av originalmateriale) i løpet av kort tid vil utgjøre grunnlaget for et rikt arkiv noen år fram i tid.
- Et godt referansearkiv prøver så langt det er mulig å vise «hele kunstneren» – video er ikke en isolert del av virksomheten.

66 Se vedlegg 13 - epost fra Sparebankstiftelsen/Dextra (sept 2015) som på generelt grunnlag bekrefter ønske om fremtidig samarbeid med VKA i forhold til digitalisering.

VEDLEGGSLISTE

Innledning/ sammendrag

- # 1 Smithsonian Institute: *Ten Insights on Technical Standards.....* (16 s.)

Metodikk og innsamling av materiale

- # 2 Liste over kunstnere i databasen. Dette er den fulle oversikten over kunstnere registrert i databasen pr. september 2015 (6 s.)
- # 4 Oversikt over alle vi har hatt møter med: Institusjoner, kunstnere m.fl. (4 s.)
- # 5 Liste over institusjoner vi har vært i kontakt med for kartlegging av materiale

Archive Tool

- # 6 Beta-testing av Archive Tool. For å få tilbakemeldinger fra brukere har vi valgt å la en håndfull kunstnere, kunsthistorikere, kuratorer og andre interesserte beta-teste Archive Tool. Beta-testingen har foregått på ulike stadier av prosjektutviklingen, og tilbakemeldingene reflekterer i stor grad problemstillinger vi har vært klar over og jobber med å løse, men etterspør også interessante tanker og konkrete ønsker som vi håper å kunne imøtekomme dersom det foreligger midler til videreutvikling på sikt. Her følger en oversikt over de som har hatt tilgang til betatesting av Archive Tool pr. september 2015, og et utvalg tilbakemeldinger, gjengitt i sin helhet (5 s.)
- # 7 Dokumentasjon Archive Tool fra Toxus (15 s.)

Digitalisering og bevaring:

- # 3 Oversikt over digitaliserte verk. Vi arbeider fortsatt daglig med opplasting og transkoding av filer, så vedlagte liste gir et noe feilaktig inntrykk av antall verk som er digitalisert. Det er fortsatt mye som ligger i «kø» og lastes opp fortløpende. (10 s.)
- # 8 Utredning fra Ludvig Friberg omkring bruk av RAW format til digitalisering (9 s.)
- # 9 Oversikt og vurdering av digitaliseringssteder basert på våre erfaringer, samt digitaliseringsrutiner fra Atelier Nord v/ Ivar Smedstad (5 s.)
- # 13 GreatBear tape blog: To poster fra bloggen til digitaliseringsstedet Greatbear analogue and digital media i Bristol: Et intervju med Per Platou av Debi Winthers om arbeidet med Videokunstarkivet og en beskrivelse av utfordringer med Kjartan Slettemarks tape *Chromakey Identity Blue,* det andre tar for seg det møysommelige arbeidet som ble gjort med U-matic taper av avdøde Anne-Elise Pettersen Hyndøy som var fulle av mugg. Det er flere videoklipp i disse postene som ikke lar seg gjenskape i en pdf, det anbefales derfor å lese dette på nettsidene til Greatbear.[67] (10 s.)

67 http://www.videokunstarkivet.org/the-greatbear-om-u-matic-video-fra-videokunstarket/

Forskning og formidling:

- # 10 Referat fra samtlige seminarer i regi av Videokunstarkivet: Nina Wenhart, Annet Dekker, Gert Muul og Jon Ippolito. I tillegg referat fra seminaret *Videokunst i et nordisk perspektiv,* og Marit Paasches *Det spekulative arkivet*, som var et innlegg til konferansen *Museale og Arkivale praksiser* ved Universitetet i Oslo i samarbeid med Kulturrådet (29 s.)
- # 11 Alle intervjuene gjort med kunstnerne til boka *Lives and Videotapes*.. slik de er presentert på nett i norsk språkdrakt. I tillegg intervjuer med Jorunn Veiteberg og Kristin Bergaust som ble presentert rett på nettsidene under *#untold stories - samtaler med norske videokunstnere*. (127 s.)
- # 12 Omtaler, anmeldelser og intervjuer med Marit Paasche i forbindelse med bokutgivelsen (33 s.)

Øvrige vedlegg:

- # 14 Oversikt over VKA reisevirksomhet i forbindelse med møter, seminarer, presentasjoner etc. Reiserapport fra Videokunstarkivets research-tur til San Francisco i oktober 2013 (11 s.)
- # 15 Lister over metadata. Vi hadde mange og lange runder rundt bruk av metadata. Disse oversiktene er to eksempler på lister utarbeidet i forbindelse med kategorisering av metadata til databasen. Den første ble laget som en ønskeliste og et kommunikasjonsgrunnlag mellom administrasjonen og utviklere av databasen, den andre ment som et veiledende dokument for kunstnere mtp. hvilke felt de skulle forholde seg til ved innsending av informasjon om sine arbeider (4 s.)
- # 16 E-post fra Anders Bjørnsen i Sparebankstiftelsen/ Dextra
- # 17 Archive Tool engelskspråklig informasjonsbrosjyre (12 s.)
- # 18 E-post fra Kjell Bjørgeengen
- # 19 E-post fra Book & Hedén
- # 20 Framtidig driftsmodell VKA ift eksisterende norske institusjoner
- # 21 E-post fra Jon Ippolito