

Film och videokonst på museer och i samlingar

22-23 november 2012 Borås Konstmuseum

Rapport författad av Björn Perborg

Innehållsförteckning

Förord	3
Henriette Huldich: Keeping Time: Thoughts on Collecting Time-Based Media in Museum	4
Jan Holmberg: The End - Film in the Digital Age	6
Lena Essling: Anything that Moves: Reflections on the Moving Image Work in the Museum	8
Session 2: Avtal och överenskommelser	9
Filmprogram: dag 1	10
Philippe-Alain Michaud: The movement of images	10
Piotr Komarnicki: Presentation environments in media art – from conception to reality	11
Rosa Barba: Filmic future	12
Filmprogram: dag 2	13
Presentationer av medverkande	14

Förord

Det museala arbetet, att följa konstens utveckling; presentera, samla och även bevara konsten för framtida generationer, sätts på nya prov med de rörliga bilderna. Med konstformens snabba tekniska utvecklingstakt, liksom äldre verks hastiga åldrande och egenheterna rörande format, avtal och presentationsteknik, blir arbetet ibland en upplevelse av att ständigt behöva nya kunskaper och ständigt behöva investera i ny teknik.

Den 22:a och 23:e november 2012 arrangerades ett symposium med titeln "Film och videokonst på museer och i samlingar" på Borås konstmuseum. Symposiets första dag ägnades åt samlande och bevarande av rörliga bilder. Andra dagen ägnades åt presentationen, publiken och utställningen. Symposiet producerades i samarbete med Riksutställningar och Västra Götalandsregionen och besöktes av 55 personer med nära kopplingar till branschen.

Jag började planera symposiet "Film och videokonst på museer och i samlingar" sedan vi uppmärksammat en brist på strategier för att hantera film och video på museet. Videoverken passade varken in i databasens kategorier eller magasinens utformning och relationen till museets ordinarie rutiner för hantering och katalogisering av konstverk var otydlig.

Museer och institutioner som vill följa den konstnärliga utvecklingen och användningen av nya tekniker märker snart att ställningstagandena kring presentation och publik innebär en ständigt pågående inlärningsprocess. För att hålla en samling av den här karaktären visningsbar måste man bevara en arsenal av gammal apparatur, liksom kunskapen om hur man sköter den.

Endast några få institutioner i Sverige har (stora) samlingar av rörliga bilder och ännu färre har samlingar som går tillbaka i tiden. Strategier och planer kring inköp, arkiv, bevarande, teknisk utrustning och dokumentation av rörliga bilder är på grund av det mycket aktuellt just nu. Sedan ett decennium eller två förekommer enstaka verk av film-och videokonst i de flesta samlingar och med den enorma representation av rörliga bilder som idag finns på

konstscenen kommer dessa frågor bli än mer aktuella för en större grupp museer.

Flera av de större museerna runt om i Europa, även Moderna museet i Stockholm, har äldre samlingar av rörliga bilder och har därför arbetat fram strategier för arbetet med dessa på olika plan. Till symposiet bjöd vi in representanter från flera av dessa institutioner.

Under det senaste decenniet har det vuxit fram en rad företag som erbjuder specialiserad kunskap om hantering av och tekniska lösningar för "new media art". Under symposiet bjöds det Berlinbaserade företaget Eidotech in för att berätta om sin verksamhet och den växande branschen.

Första dagen talade Henriette Huldich (Hamburger Bahnhof, Berlin), Jan Holmberg (Stiftelsen Ingmar Bergman) och Lena Essling (Moderna Museet). Andra dagen talade Philippe-Alain Michaud (Centre Pompidou, Paris), Piotr Komarnicki (Eidotech, Berlin) och Rosa Barba (Berlin).

Karolina Pahlén, Intendent för rörliga bilder, Borås Konstmuseum

Henriette Huldish: Keeping Time: Thoughts on Collecting Time-Based Media in Museum

Henriette Huldish, intendent vid Hamburger Bahnhof, museet för samtida konst i Berlin, talade under rubriken "Keeping Time: Thoughts on Collecting Time-Based Media in Museum" om hur museer förhåller sig till att inkludera rörliga bilder i sina samlingar, om strategier för konservering samt om hur Hamburger Bahnhofs agerar i sammanhanget.

För åtta år sedan var Huldish medförfattare till en artikel, "Collecting the new", som behandlade institutioners inställning till de ibland så kallade nya medierna, film och video. Så värst nya är de förvisso inte. Film, som ju är en nära släkting till fotografiet, har funnits i över 100 år och videomediet är redan ett halvsekel gammalt. Konstnärer var tidigt ute med att anamma både film- och videotekniken. Huldish konstaterar att konstnärer ofta varit snabbare än institutionerna på att ta det nya i bruk. Även om det förekommer undantag var det först på 90-talet som privata samlare och institutioner på allvar började samla på video.

När Huldish skrev på artikeln hade museer precis börjat handskas med de problem som följer med en videosamling. Man stod då dessutom inför två stora förändringar; dels övergången från Standard Definition, SD-video till högupplöst, High Definition, HD-video, dels övergången till en rakt igenom digital filmproduktion.

Att film och video betraktats som svårt att handskas med inom institutionerna beror enligt Huldish dels på dess immateriella karaktär, verken existerar bara när de är igång, dels på att den här typen av verk är beroende av teknik, går tekniken sönder kan man inte längre se verket. Dessutom är personalen på museer av tradition utbildade att handskas med objekt. Film och video kräver exempelvis en radikalt annorlunda form av konservering som har mycket lite att göra med vad en målerikonserverator gör.

Men även andra verk som inte är film eller video, i synnerhet från 1960-talet och senare, uppvisar delvis liknande problem när de ska införlivas i en museal samling. Många av verken som producerats under den här perioden var aldrig avsedda för att samlas eller visas på institution. I vissa fall kan det röra sig om objekt tillverkade av förgängliga material. I andra fall handlar det om koncept eller framträdanden som idag bara finns kvar i form av dokumentation eller foton. I det kreativa klimat som rådde på 1960-talet då videokonsten introduceras var man inte så intresserad av att producera objekt. Man ville hellre fokusera på processer.

Teoretiskt sett är film och video ett oändligt reproducerbart medium. Tidig videokonst distribuerades också i obegränsade upplagor. På 1980-talet började videokonstnärer som Bill Viola och Gary Hill att tillsammans med sina gallerister ge ut videos i numrerade upplagor. Därmed förvandlades ett reproducerbart medium till objekt, något som alltid har varit lättare för museer att omfamna.

Fortsättningsvis redogjorde Huldish för hur Hamburger Bahnhof resonerar vid nyförvärv. När Hamburger Bahnhof köper in SD-verk, ser de numera till att få åtminstone en (1) högkvalitativ submaster, alltså en direkt kopia från originalet, på Digibeta-kassett. Tidigare kunde det förekomma att verk av betydande konstnärer i samlingen endast existerade i form av en signerad VHS-kassett som redan spelats flera gånger i utställningen.

När det gäller HD-video fungerar det inte att kräva en Digibetakassett och en visnings-dvd vid inköp. Vad gallerister och konstnärer ofta erbjuder vid försäljning är en videofil på hårddisk eller USB-minne. Vissa samlare följer konservatorernas råd och skaffar även en kopia på HDCAM-band. HDCAM-kassetter är dock dyra och när priserna inte är så höga är det få gallerister och konstnärer som är benägna att skicka med även en kopia på band vid leverans. Dessutom är bandspelarna som spelar HDCAM-band kostsamma, i alla fall för ickevinstdrivande organisationer som museer.

Konservatorer brukar rekommendera att man uppgraderar formaten för video och digitalt lagrade verk vart femte år. Många institutioner har svårt att följa den

rekommendationen då det kräver både budget och en stor konserveringsavdelning. Hamburger Bahnhof tar sig an om konserveringen efter hand. När ett verk lånas ut eller ska visas i en utställning passar man samtidigt på att uppgradera det. Videoduplicering är strategin för konservering. Detta tillvägagångssätt kan förefalla oetiskt för klassiskt skolade konsthistoriker, för vilka föreställningen om det unika objektet är dominerande.

En annan strategi, som man kan ta till istället för, eller som komplement till, digitalisering och överföring till nyare format, är att samla på och bevara gammal, föråldrad apparatur.

Hamburger Bahnhof håller för närvarande på att byta till ett bandlöst arkivsystem. Vid nyförvärv ber man om en okomprimerad videofil som komplement till visningskopier. Dessa filer migreras till en server. Ett dilemma är att museets IT-avdelningen inte kan hållas ansvarig för samlingen. De erbjuder bara office-support. Därför har lagringen av den digitaliserade videosamlingen lagts ut på entreprenad, vilket förstås också innebär en sårbar lösning. På Hamburger Bahnhof har man varken mediakonstkonserverator eller något tekniskt team. Dessa tjänster hyrs in utifrån.

Hamburger Bahnhof äger utöver video flera filmverk på 16 och 35 mm. Vissa av dessa är ganska nya. Huldrisch har noterat att när ett medium upphör att vara ett kommersiellt format dyker det gärna upp i konsten.

Film, till skillnad från video, har länge varit ett stabilt och kompatibelt format. 35 mm var fram till alldeles nyligen det rådande formatet för kommersiell filmdistribution och -produktion. Om ett filmverk kräver en speciell projektor köper Hamburger Bahnhof in den tillsammans med verket. Annars är det vanliga att visningsutrustningen hyrs in.

Vid inköp av film strävar Hamburger Bahnhof efter att också köpa in ett duplikatnegativ, som i ett senare skede kan användas för att framställa nya visningskopior. Det förekommer att konstnärer själva vill behålla kontrollen över kopieringen och inte är villiga att dela med sig av negativerna. Detta kan ibland få oväntade konsekvenser. Huldrisch berättade om en konstnär som förvarat alla

sina negativ hos ett labb som gick i konkurs. Tidigare hade institutionen kunnat vända sig till konstnären när de behövde en ny visningskopia men nu släpper konkursförvaltaren inte ifrån sig något material.

På Whitney Museum of American Art, där Huldrisch tidigare arbetat, köpte man alltid in två filmkopior, en att visa och en att ha som reserv.

När en videokassett eller en filmkopia köps in följer en särskild uppsättning rättigheter med som reglerar reproduktion, duplicering och visning. Många museer har i sina institutionsbibliotek videoband som införskaffats enligt en annan distributionsmodell, liknande den för kommersiell film, med rötter i 1970-talet. Dessa videoband, som spridits i obegränsad upplaga och som får visas på flera platser samtidigt, kan innehålla verk av stora namn Marina Abramović eller Bruce Nauman. De kunde lika gärna ha införskaffats till samlingen. Troligen har de köpts in för relativt moderata priser, inte sällan till de pedagogiska avdelningarna. De rättigheter som följer med den här typen av videos påminner mer om en licensmodell än ett inköp – ägarskapet överflyttas aldrig till institutionen.

På Hamburger Bahnhof finns ett mediaarkiv, som inte betraktas som en del av samlingen. Det innehåller bland annat verk som donerats av Mike Steiner, en Berlinkonstnär, gallerist, samlare och tidig videoförespråkare. Steiner drev ett galleri för performance i Berlin på 1970-talet, när Tysklands konstcentrum låg i Rhendalen. Han dokumenterade en mängd aktiviteter både i sitt eget galleri och på andra platser. Till exempel har han spelat in performance av Marina Abramović och Carolee Schneemann. Konstnärerna var inte alltid medvetna om att han var där och filmade. Steiners arkiv består av 300 videokassetter. Några är otroligt värdefulla medan andra har mer lokal Berlinanknytning.

Väldigt få kontrakt som reglerar äganderätten till dessa inspelningar upprättades på 1970-talet när de gjordes. Inga tydliga rättigheter har överförts till Hamburger Bahnhof i samband med donationen. För att komma till rätta med detta har Huldrisch gått igenom banden systematiskt. I de fall då det är tydligt att det rör sig om inspelningar av performance på Steiners galleri kontaktades konstnärerna.

De flesta var villiga att låta inspelningarna ingå i Hamburger Bahnhofs samling. Dessa överenskommelser dokumenterades. En annan anledning att kontakta konstnärerna var att ta reda på vem som har den bästa kopian.

På 1980-talet hade Mike Steiner en lokal-TV-show där han visade verk från sin "samling". Dessa program bandades av Steiner själv. Idag är det de enda bandningarna som finns kvar. De bör ses som ett historiskt dokument som Hamburger Bahnhof i och med donationen har ett ansvar att bevara. Det är dock tveksamt om man någonsin kommer kunna visa något av detta för en publik. Mike Steiners mellansnack kanske kunde vara okej, men resten är det osäkert om han egentligen hade några rättigheter till.

Hamburger Bahnhof kommer inte kunna bevara alla 300 banden från Mike Steinerdonationen. Huldrisch har gått till väga som så att hon undersöker vad som också finns på andra ställen. Det man väljer att bevara är å ena sidan sådant som man vill visa i utställningar, å andra sidan sådant som inte finns att tillgå någon annanstans.

Jan Holmberg: The End - Film in the Digital Age

Jan Holmberg, doktor i filmvetenskap och VD för Ingmar Bergmanstiftelsen, talade under rubriken "The End - Film in the Digital Age" om svårigheterna att bevara film till eftervärlden, om remakes och om när filmrestaurering övergår till att bli remake. Han uttryckte också sin tveksamhet inför den vanligt förekommande tilltron till digitalisering som filmarvets räddare.

Holmberg inledde med att redogöra för filmmaterialets sårbarhet. Filmremsan är en skör produkt som utsätts för såväl kemisk som mekanisk degradering i en relativt snabb takt. Fram till 1950-talet var filmbasen cellulosanitrat, ett starkt och flexibelt men också väldigt lättantändligt material som till och med brinner under vatten. Även under bästa tänkbara förvaringsförhållanden kommer denna filmbas förr eller senare falla sönder till ett stinkande explosivt pulver.

På 1940-talet började cellulosanitratet ersättas av cellulosatriacetat, ett mindre lättantändligt material som dock reagerar med luftens syre och bildar ättiksyra. Denna filmbas, som brukar kallas "säkerhetsfilm", sönderfaller till och med snabbare än cellulosanitratet.

På 1990-talet kom slutligen ett tredje alternativ, polyester, som förutspås hålla i århundraden. Ironiskt nog har tillverkningen av denna filmbas upphört i och med att man mer och mer gått över till digital filmproduktion och distribution.

Även om polyestern i filmbasen skulle överleva så klarar sig emulsionen, det ljuskänsliga skikt som håller bilden och färgerna på filmremsan, inte lika länge. Emulsionen består av silverföreningar ingjutna i ett gelatinskikt, ett organiskt och inte särskilt åldersbeständigt material.

Vidare uppstår det ofrånkomligen ett rent mekaniskt slitage när filmen går genom projektorn. Repor syns redan efter ett dussin visningar. Efter ett hundratal visningar har kopian vanligen gjort sitt. Och skulle filmremsan, som inte är tjockare än ett hårstrå, alltså mellan 0,12 och 0,15 mm, haka upp sig och stanna framför 1000 watts-lampan i projektorn, bränns filmen. Film är sålunda en ovanlig konstform i det att verket slits ut bara genom att man tittar på det.

Föreställningen att konsten är något bestående stämmer sålunda dåligt in på film. Snart finns det inte längre några 35 mm-projektorer kvar som kan visa de delar av filmarvet som trots allt överlevt. Framtida arkeologer kommer kunna gräva upp keramikskåvor från krukor som slagits sönder mot golvet eller skrivpapper som förstörts av utspillt kaffe men av det som en gång var film kommer det inte att finnas några spår.

Även om film är ett hopplöst material är det vida överlägset sin efterföljare. Optimister hörs sia om att nya format ska ta hand om filmarvet. I analogi med musik, där inspelningar distribuerats på fonogramvax, vinylskivor, CD:ns polykarbonat eller som numerär kod i mp3, tros filmarvet leva vidare med hjälp av nya informationsbärare. Då glömmer man vanligen att det som gör att vi kan lyssna på Bachs musik idag, trehundra år efter att den

komponerades, är det enkla faktum att den bevarats i form av notskrift på, det i jämförelse beständiga materialet, papper. Holmberg är inte orolig för den rörliga bildens framtid. Vi kommer att ha mer av den varan än vi någonsin hoppats på. Hans oro rör framtidsutsikterna för det förgångna.

Holmberg lämnade för en stund filmarvet och kom in på remakes, nya versioner av gamla original. Remakes är fundamentala för filmkonsten, hävdade Holmberg. Utan möjligheten till mekanisk reproduktion, framställning av visningskopior från en master, skulle det inte finnas något att se. Även själva projektionen där bildrutorna på filmremsan reproduceras på duken kan ses som en sorts remake, om än med minimal fördröjning.

I den digitala erans möjligheter till oändlig reproduktion utan kvalitetsförluster är det helt logiskt med remakes. Det är förvisso möjligt att den tilltagande filmatiseringen av böcker och seriemagasin bara ska ses som en konsekvens av franchisekonceptets utbredning men hur ska man förklara det ökade antalet filmer baserade på andra filmer eller de allt kortare intervallen mellan original och kopia? Det är början till slutet, tror Holmberg, och förklarar fenomenet med kapitalets strävan efter ständig marknadsexpansion.

Karl Marx lär ha sagt att historien alltid upprepar sig två gånger, först som tragedi och sedan som fars. Revolutionära epoker har ännu inte skapat något som inte existerat förut. Snarare har det de åstadkommit tagit formen av pastischer. Holmberg jämförde Gus Van Sants "Psycho" från 1998, som är en kopia bildruta för bildruta av Alfred Hitchcocks original från 1960 med Jorge Luis Borges novell "Pierre Menard, författare till Don Quijote" i vilken Borges låter en författare på 1930-talet kopiera Cervantes 1600-talsverk ord för ord.

Den restaurering av Alfred Hitchcocks "Vertigo" ("Studie i brott" på svenska) som gjordes 1996 är på flera sätt den ultimata remaken enligt Holmberg. Filmen i sig handlar om att uppväcka det som är dött, att fullständigt återskapa det förgångna. I en scen i filmen studerar två av karaktärerna årsringarna på ett nyfällt träd. Kärnan representerar år 909 f.Kr. Årsringarna är en metafor för filmens budskap. De har

också ofrivilligt en motsvarighet i reporna filmen samlat på sig genom åren. Med den nyrestaurerade versionen skulle dessa metaelement, om än tillfälligt, gå förlorade.

Vertigo filmades med den ovanliga Vista Vision-tekniken. För att bättre utnyttja filmremsans upplösning lät man den löpa horisontellt, istället för vertikalt, genom kameran och projektorn. Vista Vision-tekniken försvann dock snart. Projektorerna var inte kompatibla med några andra format. Endast fyra Vista Vision-projektorer tillverkades. Inte heller överlevde Vista Vision som inspelningsformat. Om Vertigo, som filmats med Vista Vision, endast vid få tillfällen, om ens någonsin, visats på det sätt det var tänkt, vem har då egentligen sett filmen, frågade sig Holmberg.

Vid restaureringen av Vertigo gick man metodiskt tillväga. Nya 70 mm negativ togs fram från Vista Visionoriginalen. Biltillverkaren Jaguar erbjöd färgkartor för att den rätta gröna nyansen på huvudkaraktärens bil skulle kunna återskapas. Att ljussättningen ändrades i vissa scener upprör Holmberg, men allra värst är övergreppen på ljudspåret. Originalversionens ljud från 1958 är i mono. 1996 ville man göra om det till flerkanaligt ljud som skulle "passa en modern publik". Det gjordes sex- och fyrkanaliga ljudmixer för moderna biografer. Då bakgrundsljuden inte kunde återskapas från originalmixen lät man spela in dessa på nytt. Även om restaurerarna försökt använda ljud från vapen och bilar från rätt tidsperiod är det att gå på tok för långt, tycker Holmberg. Restaureringen av Vertigo är följaktligen mer att betrakta som en remake än som en restaurering.

Holmberg avslutade med att visa en bild från Ingmar Bergmans arkiv föreställande en trave öppnade anteckningsblock. Bergman hade vant sig vid en speciell sorts papper och införskaffat en stor mängd av dessa för att aldrig riskera att stå utan. De tomma anteckningsblocken har varken katalogiserats eller digitaliserats.

När den sista rullen fotografisk film har tillverkats, när den sista analoga filmprojektorn visas på tekniska museet någonstans och när den sista biografen har blivit en lokal som direktsänder operaföreställningar är kanske allt som återstår av det som var filmkonst en bit papper, om vi har

tur med läsbara bokstäver på. Men vem vet, tomma sidor är kanske så nära som framtida generationer kommer komma det som var film.

Lena Essling: Anything that Moves: Reflections on the Moving Image Work in the Museum

Lena Essling, intendent för film och video på Moderna Museet, talade under rubriken "Anything that Moves: Reflections on the Moving Image Work in the Museum" om Moderna Museets samling av rörliga bilder och gav exempel på strategier för konservering, samlande och publika presentationer.

Essling inledde med att redogöra för Moderna Museets historia. Moderna Museet har idag en prominent samling rörliga bilder. Moderna Museets chef på 1960-talet, Pontus Hultén, var tidigt ute och intresserade sig, tillsammans med Billy Klüver, för rörlig bild, såväl i form av rörliga mekaniska skulpturer som film. Det ordnades filmvisningar i museet för att locka en ny publik. En besatthet inför det som rör sig är starkt befäst i Moderna Museets DNA.

Moderna Museets utställning med Andy Warhol 1968 var en milstolpe. Då visades film tillsammans med annan konst. Warhol var inne på att högstatuskonst som måleri borde ges samma värde som annonser och affischer. Essling konstaterade att vi inte riktigt är där ännu. Fortfarande finns det, Warholutställningen till trots, en tendens att betrakta de rörliga bilderna som ett underordnat komplement till den reguljära samlingen.

Moderna Museet är ett statligt museum vars samling ska reflektera den svenska och skandinaviska konstscenen. Vissa konstnärer följer man lite närmare för att få en känsla för konstnärskapens utveckling. Det förekommer även att museet har möjlighet bekosta produktionen av rena beställningsverk.

Essling har insett att det är orealistiskt att samla på allt. Istället bör man försöka stärka den samling man redan har.

Moderna Museet har till exempel en stor Duchampsamling men saknade hans enda film "Anémic Cinéma". Den kunde köpas in i efterhand.

Kärnan i Moderna Museets samling med rörliga bilder utgörs annars av amerikansk mansdominerad 1960-talikonst. Man har även en stor samling nordisk videokonst från 1990-talet. Det var på 1990-talet som rörliga bilder började dyka upp i konsten på bred front, ungefär samtidigt som alla biennaler. Sammanlagt äger Moderna Museet cirka 400 verk med rörlig bild. Av dessa finns 100 på 16 mm film (endast ett är 35 mm). Resten ligger på olika videobandsformat. Det pågår en digitalisering av verken. Resurser saknas för att digitalisera allt på en gång. Verken digitaliseras istället allteftersom de visas i utställningarna.

Ibland innebär digitaliseringen delikata överväganden. Essling nämnde till exempel strukturalisternas filmer som inte sällan handlar om själva mediet och där repor och andra inneboende tekniska problem kanske ska ses som en del av verket. Hur vet man då vad som ska fixas och vad som ska behållas som det är?

Essling berättade också om ett verk av Keren Cytter. Moderna Museets kopia hade inbrända engelska undertexter som var språkmässigt tveksamma. När Essling kontaktade Cytter för att be om en otextad kopia visade det sig att Cytter betraktade undertexterna som en konceptuell del av verket.

En annan aspekt av konserveringen har att göra med själva uppspelningsutrustningen. Vad som köps in i utrustningsväg varierar. Moderna Museet äger en av Nam June Paiks TV-stolar, «TV-chair», där en gammaldags rund TV-monitor ingår som en viktig skulptural beståndsdel. Museet har en extra sådan monitor i reserv men när den går sönder kanske verket inte kan visas längre. Eventuellt kan man fylla upp innehållet i en gammal rund TV med nyare teknik men där går nog gränsen, tror Lena Essling. Det har börjat bli svårt att få tag på tjock-TV-apparater. Ett konstmuseum kan inte heller lagra vilka mängder föråldrad teknik som helst.

En viktig del i bevarandet är också de intervjuer Moderna

Museet gör med konstnärerna de köper in verk av. Det är en strukturerad intervju enligt en modell från INCCA (International Network for Conserving Contemporary Art) som börjar med öppna frågor, vilka senare blir allt mer specifika och inriktade på hur verket ska bevaras. Syftet är att förstå hur konstnären har tänkt och med ledning av det kunna fatta rätt beslut när en framtida konservering eller restaurering blir aktuell.

Utställningen är Moderna Museets övergripande strategi för konservering. Att visa verk ur samlingen aktiverar dessa och gör dem viktiga att bevara. Att visa samlingen är att ta hand om den. Det innebär att man tar sig an problemen med de specifika verken, löser avtalsoklarheter och tar fram nya visningskopior.

När det gäller filmhistoriska verk, kan det handla om att just beställa en ny kopia och ta reda på vem som har rättigheterna. Ibland får man kontakta konstnärns familj som kan ha kvar duplikatnegativet («internegative»), med vars hjälp nya visningskopior kan framställas. Även om det sällan är några stora kostnader inblandade är det inte ovanligt att det tar ett halvår att få tag på nya kopior inför utställning. Esslings erfarenhet är att gallerister ofta inte är så intresserade av att bevara konstnärernas verk. Då har man större framgång om man vänder sig direkt till konstnären eller dennes familj.

Vidare kom Essling in på de publika presentationerna. Det innebär ofrånkomligen en del merjobb att visa videoinstallationer. Förutom att bygga scenografin måste man tänka på ljud- och ljusläckage och anlita AV-tekniker. Våren 2012 var 38 videoprojektorer, 58 monitorer, två 16 mm-projektorer och 90 mediaspelare igång samtidigt på Moderna Museet.

Essling visade bilder från Moderna Museets senaste Andy Warholutställning där film visades i samma rum som målningar och tryck på väggarna. Hade filmerna visats i en biograf istället hade nog många i publiken inte förstått att Warhol även gjorde film, tror Lena Essling och noterade samtidigt att publiken ägnar mer tid åt verken om man jobbar med omgivningen.

Nyligen har man på Moderna Museet skapat en öppen

black box inne bland samlingarna, ett mörklagt rum med videoprojektion, som inte är helt tillslutet. Tanken är att ljud- och ljusläckaget ska locka publiken till detta utrymme.

Avslutningsvis tog Essling upp en folkbildande aspekt. Det handlar om att etablera klassiker inom videoområdet, som publiken sedan kan relatera till när de tar till sig andra verk. Lena Essling önskar att Moderna Museet kunde skapa ett publikt tillgängligt arkiv för rörliga bilder, liknande det som MOMA har, där besökare via ett användarvänligt gränssnitt på egen hand kan navigera i hela samlingen.

Session 2: Avtal och överenskommelser

Under rubriken "Avtal och överenskommelser" presenterades ett förslag till en mall för avtal mellan konstnär och köpare vid försäljning av film- och videoverk. Arbetet med avtalsmallen har initierats av Galleri Konstepidemin i samarbete med Kultur i Väst. Ulla Moberg från Galleri Konstepidemin introducerade denna del som inleddes med en visning av Björn Perborgs film "Videokonstnären och pengarna". I filmen betraktar en videokonstnär sin verksamhet ur ett ekonomiskt perspektiv.

Många var överens om att det finns ett behov av ett särskilt avtal som reglerar vad som ingår vid en försäljning av rörliga bilder. Det handlar om att avtala och förhandla om fysiska kopior, autenticitetsintyg, visnings- och utlåningsrättigheter, möjligheten att göra nya kopior av verket, att visa det på internet och så vidare. Syftet med avtalsmallen är också att få upp alla dessa frågor på bordet redan från början. Även här finns ett bevarande- och framtidsperspektiv. I avtalet regleras hur konstnären vill att verket skall presenteras, vilka tekniska lösningar som är att föredra och hur man eventuellt kan översätta dessa till framtida teknik och visningssituationer. Genom att känna till så mycket som möjligt om verket och dokumentera all information som är knuten till det, rörande exempelvis medverkande, musik och format, har den som köper verket goda förutsättningar att förvalta det på ett sätt som gör det rättvisa.

Det avtalsförslag som tagits fram under hösten presenterades och kommenterades. Det är ett pågående arbete som ska granskas juridiskt innan det kan börja användas.

Filmprogram: dag 1

Dagen avslutades med ett filmprogram. Verken som visades i samarbete med Filmform var: Magnus Bårtås "Madame & Little Boy, Annika Larssons "Blind", Hanna Ljungs "Vedergällning" samt Lina Selanders "Timmarna som rymmer formen".

Philippe-Alain Michaud: The movement of images

Philippe-Alain Michaud, ansvarig för filmsamlingen på Centre Pompidou i Paris, kunde inte själv komma till Borås. Istället försåg han sammankomsten med ett manuskript som Karolina Pahlén framförde. Michauds inlägg, som hade rubriken "The movement of images" handlade om behovet att omdefiniera begreppet filmkonst.

Med utgångspunkt i det engelska ordet för både filmkonst och bio, "cinema", inledde Michaud med att tala om hur platsen för konsumtion av rörliga bilder, alltså biografen, i mångt och mycket påminner om teatersalongen. Liksom hos teatern finns det i biosalongen en tydlig uppdelning mellan scen, eller duk, och auditoriet, där publiken sitter orörlig och passiv. Så var det också den narrativa långfilmen som dominerade genom hela 1900-talet.

När vi så här i början av 2000-talet bevittnar en förflyttning av rörliga bilder på bred front från biograftrummet till utställningshallar har det blivit möjligt att omdefiniera begreppet "cinema". Det behöver inte längre förstås utifrån en begränsad filmhistorisk horisont utan bör istället ha sin utgångspunkt i det som uppstår i skärningspunkten mellan livespektakel och bildkonst.

Michaud fortsatte med en utveckling kring publikens rörelsemönster. Före filmhistorien, på 1800-talet, förekom det något som kallades panoramor. Dessa mobila mekaniska bildvisningsanordningar med tittgluggar framkallade en illusion av rörliga bilder i loop utan början eller slut. Skärmen var rund med sittplatser runt omkring. Varje bild färdades förbi alla sittplatser. Samtidigt som bilderna cirkulerade inuti makapären cirkulerade publiken utanför den.

Enligt Michaud har dessa panoramor en parallell i det sena 1800-talets museiinstallationer, i synnerhet i naturhistoriska museer, där scener med uppstoppade människor eller djur fångade i dramatiska ögonblick, arrangerades i montrar kring vilka publiken kunde cirkulera.

Filmiska uttryck i utställningsrummet som dessa skulle lämna spår efter sig genom hela 1900-talet. Michaud nämnde ett antal verk som genom att frammana filmens fysiska materialitet och koppla isär filmmediets olika delar från varandra – film, projektor, kamera och duk – blottat mediets materiella begränsningar så som de hade definierats under nästan ett århundrade. I Pual Sharits modifierade projektor utan slutare och frammatningsmekanism visas filmen som ett odefinierat färgflöde snarare än som en bildsekvens. Det blir som en variant på monokromen.

Stan Brakhages med flera har målat direkt på filmremsan. Det finns flera exempel på mer eller mindre slumpmässiga behandlingar av redan framkallad film. Därigenom blir filmhistorien råmaterial för nya uttryck och öppnar upp filmkulturen för ready-madens problembild.

När Anthony McCall projicerade film på ånga i sin så kallade "solid light"-serie från 1971 förvandlade han inte bara ljusstrålen från projektorn till ett skulpturalt element, han återaktiverade också publiken som i McCalls installation cirkulerar fritt kring ljusstrålarna.

Att producera filmiska effekter behöver inte nödvändigtvis betyda att man använder sig av filmmediet. De övergripande parametrarna för film har varken med kamera, projektor eller duk att göra. Det handlar istället om rum och tid. Följaktligen torde all konst som utlöser

en interaktion av tid- och rumseffekter kunna sägas vara filmkonst, "cinema". Filmkonst är ett sätt att frammana bilder, inte med utgångspunkt från stillhet, utan utifrån rörelse.

Piotr Komarnicki: Presentation environments in media art – from conception to reality

Piotr Komarnicki, konstnär som arbetar på det Berlinbaserade företaget Eidotech, talade under rubriken "Presentation environments in media art – from conception to reality" om Eidotechs roll som samarbetspartner till konstnärer och institutioner i samband med större video- eller filmbaserade utställningar.

Eidotech hyr ut och installerar utrustning för visning av video, film och mediakonst. De erbjuder även konsultation inför utställningar, projektutveckling samt service av teknik. Eidotech har ansvarat för teknik och installationer vid evenemang som Venedigbiennalen, Göteborgsbiennalen och Documenta 13. Genom åren har de byggt upp ett stort lager med utrustning för analoga såväl som digitala media. Den analoga avdelningen rymmer CRT-projektörer och -monitorer, diabildsutrustning samt filmprojektörer med loop-anordningar för 8, 16 och 35 mm film.

Eidotech samarbetar med konstnärer, konsthistoriker, institutioner och curatorer. Komarnicki beskrev att det händer att de hamnar lite mellan stolarna. Ofta har institutionerna begränsningar, där budgeten för närvarande spelar störst roll, samtidigt som konstnärens och curatorns idéer förtjänar att förverkligas. Eidotechs roll påminner om assistentrollen, även om de på samma gång kan vara den som tillhandahåller know-how.

Mediakonsten har utvecklats från enkla enkanals monitorpresentationer, via isolerade black-box-projektioner till öppna video lounges och synkroniserade multikanalsprojektioner. Även om det är omöjligt att ignorera de komponenter och den utrustning som gör att mediakonst kan visas bör i allmänhet tekniken hållas så

osynlig som möjligt, tycker Komarnicki.

När det gäller film konstaterade Komarnicki att kvaliteten på filmkopior har försämrats dramatiskt de senaste två åren. Råfilm har blivit dyrare och många av labben som framkallade 16 mm färgfilm har försvunnit. Eidotech går metodiskt tillväga och provar hos lokala labb ut vilka kopior och vilka processer som fungerar bäst. För att få färgåtergivning korrekt är det viktigt att känna till så mycket som möjligt om visningssituationen redan i förväg. Storleken på projektionen avgör också storleken på projektorn. Stora projektörer har xenonlampor med kallt ljus medan mindre projektörer ofta har halogenlampor med varmt ljus.

Eidotechs analoga avdelning täcker ett snabbt växande behov av visningsutrustning för 8, 16 och 35 mm film och serverar konstnärer som Rosa Barba, Phil Collins och Clemens von Wedemeyer. Komarnicki gav fler exempel på konstnärer som Eidotech samarbetat med och nämnde bland annat Cyprien Gaillards verk "Artefact", som spelats in digitalt med mobilkamera och sedan överförts till 35 mm film. Här samlas det förgångna och nuet samtidigt som filmmediets sårbarhet synliggörs. Verket åldras och slits ut under den fyra månader långa utställningsperioden. I Gaillards verk, liksom i många andra fall då film visas i konstupställningar, ingår även själva projektorn i utställningen som ett skulpturalt element – kontrollrummet och auditoriet blir ett.

Format och media inom film- och videoområdet är sårbara i det att de snabbt blir föråldrade. Det händer att Eidotech undersöker om hållbarheten kan förbättras eller om de inneboende begränsningarna i livslängd på något sätt kan förlängas. Tekniken utvecklas allt snabbare och åldras också snabbare, vilket tvingar alla inblandade, konstnärer, curatorer och institutioner att intensifiera sökandet efter å ena sidan nya lösningar å andra sidan partners som är beredda att bistå med utrustning och expertis. Idag, när media som involverar rörliga bilder är allestädes närvarande, klarar sig ingen större utställning klarar sig utan dem.

Komarnicki ledde senare under dagen även en session, under vilken det gavs möjlighet till ett konkret utbyte av

lösningar på de problem som kan uppstå i samband med visning och arkivering av rörlig bild och mediakonst.

Rosa Barba: Filmic future

Rosa Barba presenterade, under titeln "Filmic future", sitt konstnärskap, ett konstnärskap som framförallt handlar om kinetiska skulpturer och film. Barba har gjort flera längre filmer och arbetar för tillfället på sin första långfilm.

Barba inledde med att berätta om sin bakgrund. Redan i tonåren började hon med fotografi. Hon har sedan fortsatt med film, först super-8, därefter 16 och 35 mm. Innan Barba påbörjade sina studier hann hon även med att vara regiassistent på en teater.

Barba berättade att hon alltid sköter kameran själv. Hon har aldrig jobbat digitalt och tror för egen del att hon skulle ha närmare till skulptur än till video. Det som framförallt intresserar Barba är något hon kallar fragmenterad film. Hon delar upp filmen i dess olika beståndsdelar och redovisar dessa var för sig i stället för tillsammans som vid traditionell filmproduktion. Det här har fått henne att i hög grad också visa intresse för själva visningsrummet.

Valet av studieort föll på Köln, där en nystartad akademi för mediakonst kunde erbjuda både film och konst, en kombination som var ovanlig på den tiden. Vid sidan om studierna jobbade Barba som biografmaskinist. Hon kom att se de flesta filmer från kontrollrummet med ljudet från projektorn och kan sedan dess knappt se en film utan att höra projektorn. Det har gjort att hon har börjat fundera på hur man kan inkludera projektorn i utställningsrummet.

Med de filmtekniker som kom till biografen där Barba jobbade kunde hon diskutera sätt att modifiera projektorerna för att få dem att gå i olika hastigheter och liknande. Alltsedan dess har hon kommit att arbeta i nära relation med filmtekniker. När hon ställer ut i olika länder brukar hon be de ansvariga för utställningen att kontakta lokala filmtekniker. Dessa är i allmänhet villiga att dela med sig av sin kunskap till en konstvärld de knappt hört talas om.

Så småningom började Barba göra projektorskulpturer, kinetiska skulpturer med filmremsor och projektorer. Hon visade bilder på ett verk där två kulor ovanpå en filmburk, sätts i rörelse av filmremsan och bildar ett skuggspel på väggen i ljuset från projektorn.

2009 medverkade Barba på Venedigbiennalen. Där visade hon fem 16 mm-projektorer som symboliserar en kör. Projektorerna går i olika hastigheter men sammanfaller ibland och "sjunger refrängen tillsammans".

2010 bjöds Barba in att curera en utställning med verk ur samlingen på Reina Sofía, museet för samtidskonst i Madrid. Utställningen fick titeln "A curated conference". Barba såg det som att verk ur samlingen kom upp och diskuterade med varandra. Hon närmade sig inte samlingen som en curator utan gjorde ett intuitivt urval för att sedan jobba med rummet som hon skulle gjort med sina egna verk. Hon frågade för säkerhets skull vissa av konstnärerna om de gick med på att placeras bredvid Picasso.

Genom arbetet på Reina Sofía blev Barba inspirerad av museets magasin. Det har lett till en filmtriologi, där första delen spelades in i depån hos Neue Nationalgalerie i Berlin. Barbas intention var att iscensätta en konversation mellan verken i magasinet. Hos Neue Nationalgalerie stod allt redan öppet på hyllor och talade till varandra.

Andra delen spelades in i Rom. Bilder från ett rum med skulpturer som saknar kroppsdelar kombinerades med ljudfragment från kända filmer. En tredje del, där Barba önskar skildra ett mer science fictionaktigt magasin, är under produktion.

Barba ser en parallell i stelnade historiska ögonblick och skulptur. Hon letar efter ögonblick som ännu inte har blivit skulpturer. Verket "Western Round Table" har sin utgångspunkt i de hemliga möten Schönberg och Duchamp hade i Mojaveöknen i Kalifornien. Där diskuterade de modernismens framtid. Verket består av två filmprojektorer som belyser varandra. Projektorerna är laddade med vit oexponerad film och ett assemblage av ljudspår från filmer vi känner igen.

«The long road» skildrar en övergiven racerbana i öknen. Barba tecknar med kameran från ett flygplan som flyger över racerbanan i en loop. Filmen visas på en transparent skärm som publiken kan gå runt. Ljudet spelades in på plats och processades sedan i samarbete med en kompositör.

Barba reagerar ofta på själva utställningslokalen. Inför en utställning åker hon i förväg och tittar på platsen. När hon hade en utställning på Jeu de paume i Paris gömde hon en projektor på en liten balkongliknande avsats i trappan. I samma utställning tog hon biografrummet i anspråk. En projektor hängande från i taket i sin egen filmremsa, lyser upp maskinrummet och några säten i bakre delen av salongen. Hela utställningen är synkroniserad. Ljud och en 35 mm projektor går omväxlande på och av. Barba återkopplar här till både teater och fragmenterad film.

Ett lyckat exempel på när institutionen fungerar som produktionsteam var den utställning som Barba gjorde 2010 i franska Vassivière. Där förvandlade hon hela museibygnaden till en projektor. Ett litet ensamt fönster på ena gaveln, som arkitekten hade tänkt sig som en perfekt inramning för naturen, förvandlades till ett maskinrum, från vilket Barba kastade vitt ljus från en 70 mm projektor. Dagtid syntes inget men på kvällen och natten lyste ett starkt ljus upp sjön framför museet. Sjön är speciell så till vida att den är Frankrikes första kraftverksdam. Under sjön ligger en hel by som under 2:a världskriget tillhörde den fria zonen. Kraftverksbygget dränkte byn. Barba lät också sänka ner högtalare i sjön. Ljudet från dessa sätter vattnet i rörelse.

Som avslutning visade Barba den film om Gotska sandön hon gjorde under en vistelse på Baltic Art Center. Filmen börjar som en dokumentär. Gotska sandön förflyttar sig en cirka en meter per år. I intervjuer får fem experter uttala sig om vad som kan göras för att hålla ön på plats. Längre fram övergår filmen i fiktion. Barba jobbar inte med skådespelare utan med folk med lokal anknytning. I ett stort performance i slutet av filmen binder de fast ön i Östersjön. Gotska sandön blir en skulptur.

Rosa Barba är mån om att analog film ska fortsätta existera. För tillfället ligger det i händerna på museer och

konstskolor att ta över utrustning från labb som stänger. Barba tror att den analoga filmen kommer få en återfödelse liknande den som polaroiden erfarit. Men vid något tillfälle kommer det vara försent att vända tillbaka. Barba försöker hjälpa till på olika sätt när museer köper hennes verk. Kanske kan en projektor köpas in från någon biograf i närheten. Hon verkar för att få museer att komma i kontakt med lokala filmtekniker. Filmteknikern låter hon ge museet en workshop och hjälpa till vid installationen. Därigenom ska de inte bli så rädda för att visa film.

Rosa Barba ledde senare under dagen en mer praktisk session som handlade om museirummet som fristad, besökarens rörelse i utställningsrummet och tekniska lösningar som kan förenkla för besökaren, såsom exempelvis start- och stopptider, skriftlig information och liknande.

Filmprogram: dag 2

Andra dagen visades Fia-Stina Sandlunds "She's blonde like me".

Presentationer av medverkande

Rosa Barba, är en italienskfödd konstnär, för närvarande bosatt i Berlin. Barbas konstverk rör sig kring cinematiska situationer, det kan röra sig om de fysiska egenskaperna hos celluloid, ljus, projektorer och ljud, narrativa strukturer, eller filmens ofta osannolika människor, platser eller berättelser. Barba har ett skulpturalt förhållningssätt till film och separerar ofta dess element för att skapa nya objekt eller för att rikta kameran mot föremål och landskap. Hon har haft separatutställningar på institutioner som Jeu de Paume, Paris; Kunsthaus Zürich; Marfa Book Company, Texas, USA; Fondazione Galleria Civica – Center of Research on Contemporary Art, Trento; MART Museum, Rovereto; Kunstverein Braunschweig; Tate Modern, Level 2 Gallery; Centre d'art de l'île de Vassivière, Frankrike; och Center of Contemporary Arts, Tel Aviv. Hon har deltagit i gruppställningar på institutioner som MAXXI Museum, Rom, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, och Swiss Institute, New York, såväl som otaliga biennaler liksom Liverpoolbiennalen 2010; 52:a och 53:je Venedigbiennalen; 2:a Thessaloniki Biennial of Contemporary Art; samt Biennial of Moving Images, Geneve.

Lena Essling, född 1969, har tidigare arbetat på Göteborgs och Borås konstmuseer. Hon är verksam på Moderna Museet sedan 1996, med avbrott för arbete som Managing Editor för NU: The Nordic Art Review och Project Manager vid Svenska Institutet. På Moderna Museet har Lena Essling ansvarat för ett antal stora produktioner, däribland installationer av Clay Ketter och Yinka Shonibare. Våren 2008 var hon projektansvarig intendent för den omfattande utställningen Andy Warhol - Andra röster, andra rum. Lena Essling har organiserat museets deltagande i flera biennaler, bland annat i Istanbul och Venedig, med konstnärskap som Jockum Nordström, Karin Mamma Andersson, Carsten Höller och Miriam Bäckström.

Jan Holmberg, är filmvetenskap. Sedan 2010 är han VD för Stiftelsen Ingmar Bergman och arkivchef för Ingmar Bergmans arkiv. Han är författare till boken "Slutet på filmen: O. s. v." (2011 Daidalos). I "Slutet på filmen: O. s. v." diskuterar Jan Holmberg filmmediets

och filmupplevelsens materiella, historiska och kulturella förutsättningar och vad dessa kan tänkas säga om filmens framtid.

Henriette Huldisch, är curator på Nationalgalerie i Hamburger Bahnhof, museet för samtida konst i Berlin, där hon har curaterat 'Anthony McCall: Five Minutes of Pure Sculpture', 'Live to Tape: The Mike Steiner Collection at Hamburger Bahnhof' och, med Eugen Blume, 'Joseph Beuys: 8 Days in Japan and the Utopia of Eurasia'. Sedan 2010 har Huldisch också varit "Visiting Curator" på Cornerhouse, Manchester. Mellan åren 2004-2008 var Huldisch assisterande curator på Whitney Museum of American Art i New York och curator eller co-curator för utställningar som Whitneybiennalen 2008, 'Small: The Object in Film, Video, and Slide Installation', 'Full House: The Whitney's Collection and 75', och många andra. Bland hennes publikationer finns en kommande monografi om Ellen Harvey (Gregory R. Miller & Co, 2012) och 2008 utställningskatalog för Whitneybiennalen (medförfattare med Shamim M. Momin), Huldischs essäer och recensioner har bland annat förekommit i Code Dela (CAC Vilnius, 2011), Artforum, Collecting the New: Museums and Contemporary Art (Princeton UP, 2005).

Piotr Komarnicki, är konstnär och arbetar på det Berlinbaserade företaget Eidotech som specialiserat sig på installationer av tekniskt krävande konstverk. Eidotech har bland annat kontrakterats för teknik och installation vid megaevenemang som Documenta 13 och Berlinbiennalen. Piotr Komarnicki har frilansat för Eidotech sedan 2007 som projektutvecklare och teknisk konsult.

Philippe-Alain Michaud, är curator på National museum of modern art-Centre Pompidou, Paris, med ansvar för filmsamlingen. Han har curaterat flertalet utställningar med anknytning till film (Le mouvement des images, Paris, 2006, Electric Nights, Moscou, 2010, Flying Carpets, Rome 2012...) och har skrivit mycket om film i relation till modern och samtida konst.

Karolina Pahlén, arbetar som intendent för rörliga bilder på Borås Konstmuseum sedan 2011. Tidigare har hon samarbetat med organisationer som Index Foundation och Mossutställningar. Hon arbetade under flera års tid

som curator på wip:sthlm i Stockholm och drev där även konstbokhandeln *Kulturbutiken/Konsten*. Hon är utbildad vid International Curating and Management Education vid Stockholms Universitet.

Johan Pousette, är koordinator för Samtidskonst på Riksutställningar, en kunskapsfrämjande organisation som i samarbete med landets utställare strävar efter ökad samverkan och utveckling inom utställningsområdet. Pousette har en bakgrund som grundare/ verksamhetsledare på Baltic Art Center, frilanscurator (t ex Göteborgsbiennalen 2009 och October Salon i Belgrad 2010), medlem av internationell referensgrupp för TCE Boston, arrangerat expertutbyte mellan Sverige och Västra Balkan, och expertrådgivare till Kulturkontakt Nord för Artist in residence program i Norden och Baltikum.

BORÅS KONSTMUSEUM



Riksställningar
Swedish Exhibition
Agency



VÄSTRA
GÖTALANDSREGIONEN
