

DeFKa Research SC

essayistisch platform voor transdisciplinair onderzoek

2020 / 01

MONTAGE

INLEIDING

- 5 Archivering als leidmotief
- 6 Wat vooraf gaat
- 7 Mal d'Archive

ARCHIVERING

- 10 *Gaby Wijers* – Duurzame opslag en ontsluiting van digitale kunst
- 14 *Gert Wijlage* – Montage
- 19 *DeFKa Research* – Collectie > Montage

MONTAGE

- 22 *Andrea Stultiens*
- 34 *Egbert Brink*
- 36 *Gabrielle Kroese*
- 42 *Berend Vis*
- 52 *Geert Kooiman*
- 58 *Klaas Koetje*
- 66 *Sara van Leeuwen*
- 74 *Loek van Vliet & Wim Kranendonk*
- 82 *Marc Schepers*
- 90 *Betty Simonides & Wilma Vissers*
- 106 *Judit Hettema & Leonor Faber-Jonker*
- 116 *Nordanus*
- 118 *Gea Koopman*

PARALLEL

- 130 Promoveren – Artistic PhD GRASP
- 131 DeFKa feliciteert RUG en Hanze met het nieuwe platform GRASP
- 132 Bierumer nieuws
- 133 Metaforum Maand van de Filosofie Assen

INLEIDING

Archivering als leidmotief

DeFKa Research start een nieuw magazine als opvolger van het presentatiemodel dat tot nu vorm heeft gekregen op diverse locaties en in diverse disciplines. Dit magazine behoudt evenwel de ruimtelijke pretentie door een mengeling van beeld, tekst, incidentele performances en lezingen. Uitgangspunt is de collectie die DeFKa sinds 1994 heeft verworven en bestaat uit 2D- en 3D-objecten, zoals tekeningen, schilderijen, kleine sculpturen alsmede literatuur, films en ‘souvenirs’.

We kiezen voor Archivering als leidmotief om aan de hand van de collectie de actualiteit van hedendaagse kunst te onderzoeken. Hier speelt mee het belang van de omgang met kunst en cultuur, met de doorwerking van de herinnering en het verleden in het heden en hoe de receptie op verschillende niveaus daar een eigen draai en uitleg aan geeft. We zijn kortweg benieuwd naar het veranderingsproces in de beleving en de veranderende waardering van kunst, objecten, ideeën, esthetiek en kunsttheorie. Dus ook, hoe gaan we om met ons archiefmateriaal? “Voor het begrijpen, zichtbaar maken en houden van beeldende kunst is het bewaren en ontsluiten van kunstenaars- en instellingsarchieven belangrijk. Zij bevatten een schat aan informatie: van correspondentie tot contracten, van uitnodigingen tot persoonlijke krabbels, studies, schetsen, ontwerpen, notities en aantekenboeken” (Zichtbaar van Waarde, Raad voor Cultuur, 2018).

‘Montage’ is in dit bestek het eerste thema, het vol-

gende zal zijn ‘Iconen & Idolen’ voor het tweede nummer van DeFKa Research SC.

Deze uitgave bevat 15 bijdragen. Na bovenstaande introductie van het leidmotief wordt in het artikel van Gaby Wijers nader ingegaan op de specifieke problematiek rond het archiveren van vooral digitale kunstvormen. Daarna verbindt Gert Wijlage in zijn bijdrage het archiveringsprincipe met het centrale thema van dit nummer: Montage.

In sectie 2 volgen de overige bijdragen die het thema onderzoeken in het eigen oeuvre of werkproces. Hetzij door middel van een project zoals bij Andrea Stultiens, hetzij door middel van een discussie en theorievorming, zie Betty Simonides & Wilma Visser en Berend Vis. Of door middel van een ‘visuele strategie’ zoals bij Marc Schepers, Geert Kooiman en Loek van Vliet. Andere montage-methodes hanteren Klaas Koetje, Sara van Leeuwen, Egbert Brink en Nordanus, die respectievelijk vooral poëtisch, grafisch en ruimtelijk hun visie waarmaken. Gabriëlle Kroese, Judit Hetteema en Gea Koopman refereren in hun essayistische bijdragen expliciet aan de relaties van het montageconcept met film en nieuwe technologie.

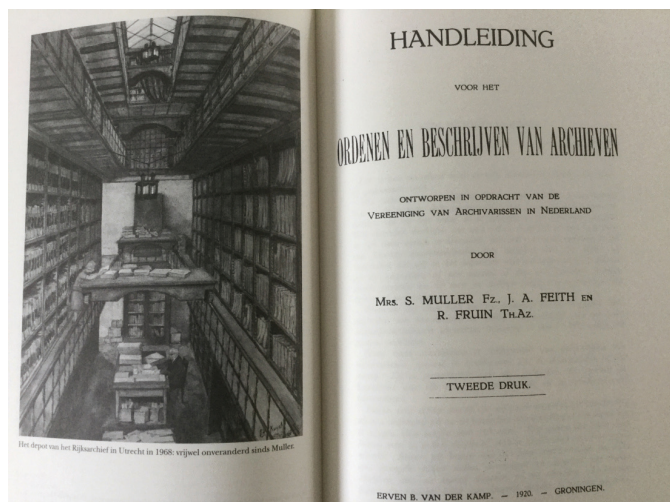
Opvallend in het algemeen is de aandacht voor verdieping van de kijkervaring door het verkennen van meerdere perspectieven.

In sectie 3 zijn mededelingen opgenomen die wij op korte termijn van informatief belang achten.

Wat vooraf gaat

Gert Wijlage

Hoe om te gaan met het verleden is de centrale vraag bij het optekenen van geschiedenissen, maar vooral bij archiveren, vanwege de bewaarfunctie. Om maar meteen Terry Cook te citeren: “Archivists recall that Memory, Mnemosyne in Greek mythology, is the Mother of all the Muses. Through her, society may be nursed to healthy and creative maturity.”



Nederlandse Handleiding heruitgegeven door KVAN en Uitgeverij Verloren, Hilversum, 1998. Terry Cook, *What is Past is Prologue: A History of Archival Ideas Since 1898, and the Future Paradigm Shift*, *Archivaria* 43, 1997.

Wat bewaar je en waarom? Al te vaak is het gebruik geweest om datgene te archiveren wat instrumenteel kon zijn in rechtsaanspraken en sociaal-culturele dominantie. Het zo ontstane archief bepaalt achteraf wat tot het collectieve geheugen zou moeten behoren en wat niet. Het feit dat er nu meer aandacht is voor hoe te archiveren wijst op een meer diverse interesse en bredere aanpak van wat we belangrijk vinden en vooral een minder eenzijdige aanpak. Immers elke selectie heeft beantwoord aan bepaalde verwachtingen en het kan juist zijn om bepaalde gebeurtenissen in een grotere context en met meer nuance te historiseren. Dit vervolgens ook, in de tijd, te beargumenteren zonder daarbij in de hoeveelheid data te verzuipen.

Cook (1997) meende daarom dat we van produkt georiënteerde archivering over moeten stappen naar een proces georiënteerde aanpak. Niet geheel toevallig lijkt het, mede gezien het steeds intensiever

gebruik van digitale media en het mede daardoor populairder worden van het (pragmatische) procesdenken in kunst en cultuur. Hij noemt in dit verband als belangrijke thema's in de archivalische theorie de beoordeling van archieven, als geheel of als archiefstukken, “records”, en de beschrijving.

Hiervoor grijpt hij onder andere terug op de Nederlandse Handleiding uit 1898 die het grote voorbeeld schijnt te zijn geweest voor de ontwikkeling van archiefsystemen. Hoewel het grote verschil met vroeger is dat er nu meer stukken worden bewaard, meer individuele archieven in plaats van het bewaren van complete archieven, zijn veel systeemregels nog steeds van nut. Waar voorheen echter de inventarisatie van archiefspullen voornamelijk ontstond op basis van institutionele gewoonte, de overdracht van fysiek materiaal, zou nu een omslag gemaakt kunnen worden richting de kwestie van herkomst en publieke ondersteuning. Het theoretisch contextualiseren van de overdracht kan hierbij volgens Cook leiden tot het ‘ontzorgen’ van de archivaris en vooral een betere toegankelijkheid van de (externe) archiefcollecties: “A redefined sense of provenance also offers archivists, their sponsors, and their researchers a means to stop drowning in an overwhelming sea of meaningless data and to find instead patterns of contextualized knowledge, which in turn leads to the hope for wisdom and understanding.”

De schrijvers van de Nederlandse Handleiding, Muller, Fruin en Feith, hadden dit uiteraard al voorzien en toonden een goed oog voor zelfkritiek en archivalische improvisatie: “Wij zullen niet zuur zien, indien men in enkele details of zelfs in hoofdzaken van deze regels afwijkt”.

Mal d' Archive

Gert Wijlage



Valeria Luiselli, *Archief van de verloren kinderen* (2019) en Jacques Derrida, *Mal d'Archive: Une Impression Freudienne* (1995)

Op pagina 39 in het boek *Archief van de verloren kinderen* van Valeria Luiselli (2019) lees ik over hoe ze dreigt te verdwalen in haar ‘documentatiedoolhof’ en over ‘archieftoorts’. Het blijkt een verwijzing naar het boek *Mal d'Archive* van Jacques Derrida. Ik zoek het op en ik vind bij Peter Krapp (1995) een Engelse introductie. *Archive Fever*, deze koorts leg ik persoonlijk positief uit, maar het malle is anderzijds, bij Freud bijvoorbeeld, toch echt een pijn, een soort ziektebeeld.

Derrida begint hier echt vóóraf aan het begin. Zoals zijn werkwijze betaamd deconstrueert hij het woord Archè of Arkhé zijnde een historische bepaling van een beginpunt alsmede het aanvangen met het doel tot iets. Hij tekent hierbij aan dat de methode van archiveren ook de uiteindelijke inhoud van het materiaal transformeert en een eigentijdse, digitaal-formele wending geeft aan de structuur en het verstaan. Procedureel het geheugen van en voor de toekomst. “A spectral messianicity is at work in the concept of the archive and like religion, like history, like science itself, this ties it to a very singular experience of the promise.”

Na de voorbereiding begin dit jaar gaan we in september gestructureerd verder met de ontleding van ons DeFKa-archief bestaand uit een collectie beeldende kunst, boeken en documentatie. De documentatie bestaat deels uit een tentoonstellingsarchief en kunstenaarsdocumentatie, maar ook beleidsstukken en overheidscorrespondentie. Wat gaan we hier van bewaren, wat verdient een blijvende plek in ons geheugen? Van de correspondentie in ieder geval de stukken die een bijzondere casus vertegenwoordigen en die verder niemand anders in bezit heeft. Van de beleidsstukken vooral ons eigen beleidsverband over de jaren. Een eerste screening leverde alvast een opmerkelijke waarneming op, namelijk dat de stichting DeFKa waarschijnlijk meer over kunstbeleid heeft geschreven dan de gemeente Assen tot nu toe. De Archivering inclusief de collectie beeldende kunst wordt tevens uitgangspunt voor het nieuwe magazine DeFKa Research SC.

ARCHIVERING



Duurzame opslag en ontsluiting van digitale kunst

Gaby Wijers

Het is uiterst belangrijk dat digitale archieven en collecties bewaard blijven, ongeacht hun directe actuele belang. In Nederland vervult kenniscentrum LIMA op dit gebied een voortrekkersrol. Dit artikel is een update van het artikel in Boekman, culturele archieven, voorjaar 2017.

Veel hedendaagse kunstcollecties en archieven zijn op drift. Ze zijn actueel en essentieel, maar het veld is onoverzichtelijk en versnipperd. Vooral bij de podiumkunsten, design, muziek en mediakunst zijn er sinds de opheffing van ondersteunende instellingen en sectorinstituten grote gaten gevallen in de ooit vanzelfsprekende en structurele zorg voor ons cultureel erfgoed. Het is niet goed voor te stellen hoe niet alleen kunstenaars en collectiebeherende instellingen, maar ook het publiek het zonder kennis van en toegang tot het verleden zouden moeten stellen. Archieven staan aan de basis van de toegang tot (gevozen) praktijken, die de ondergrond vormen van het hedendaagse en het toekomstige. Archieven zijn niet alleen een bron van inspiratie, zij leveren het materiaal waar kunstenaars en publiek zich tegen afzetten of juist lering uit trekken. Zonder archief verworden tradities tot een eendimensionale canon.

LIMA

Digitaal erfgoed, kunstwerken en platforms zijn niet vanzelfsprekend beschikbaar voor toekomstige generaties, de conservering en duurzame toegankelijkheid van digitale +/- mediakunst vraagt om specifieke expertise. Bovendien is er een institutionele (politieke) vraag: wie draagt er zorg voor het digitale erfgoed, nu en in de toekomst? Google? De kunstenaar zelf? Hoe kunnen de overgebleven instituties en instellingen, versnipperd als zij zijn, bijdragen aan de duurzame conservering en herinstallatie van digitaal erfgoed en mediakunst? Want in weerwil van hoge verwachtingen zijn nauwelijks instellingen actief en/of financiën beschikbaar om digitale kunst en erfgoed te behouden en te presenteren.

De noodzaak tot archiveren wordt gelukkig steeds meer onderkent.¹ In Nederland is LIMA het kenniscentrum voor duurzame toegankelijkheid van digitale kunst. LIMA stimuleert actief de noodzakelijke interdisciplinaire discussie en internationale samen-

werking. De praktijk leert wat duurzame toegankelijkheid van mediakunst betekent en wat daarbij de uitdagingen zijn.²

Allereerst maken mediakunstenaars gebruik van nieuwe technologieën om zich uit te drukken en hun publiek te bereiken. Deze technologieën verouderen snel. Mediakunst kent bovendien vele uitingsvormen en de werken zijn immaterieel of hebben verschillende verschijningsvormen. De kunstenaars bewegen zich dwars door alle disciplines heen. Dit heeft gevolgen voor de archivering. Daarnaast is een kunstenaars-archief anno 2020 hybride. Het bevat naast digitale ook analoge items; teksten, documentatie, e-mail, kunstwerken, 3d modellen, video en audio, foto's, websites, software, hardware, Twitteraccounts en meer op verschillende dragers en in verschillende versies. Digitaal opererende kunstenaars werken bovendien vaak met experimentele, niet standaard technologie, die gebruik maakt van complexe digitale objecten. Digitale kunstwerken vragen om de beschikbaarheid van de juiste hard- en software, interactie op inhoud, actieve participatie en co-creatie zijn daarbij van eminent belang. Om die reden werkt LIMA altijd samen met de kunstenaars. Deze conservering is tijdrovend, vraagt om specifieke expertise en maatwerk. Dit is een andere benadering dan bij audiovisuele archieven of film.

Zwarte gaten

Bij digitale kunstwerken is het waarborgen van de authenticiteit, het behouden van de integriteit en de 'look and feel' moeilijk. Bij het onderhouden van de digitale stabiliteit van een werk in een continu veranderende technologische omgeving, heeft een omzetting grote effecten. Een werk functioneert eenvoudigweg niet meer op dezelfde manier met nieuwe soft- of nieuwe hardware. Dat heeft grote gevolgen voor de esthetiek en de beleving: de intentie en de waarde van een kunstwerk veranderen.

Een andere uitdaging voor archivering is dat mediakunst zich vaak in de voorhoede bevindt en aanzet tot nieuwe ontwikkelingen en methoden. Mede daarom is het vaak niet in de 'canon' opgenomen. Ook in Nederlandse openbare collecties zijn er grote, zwarte gaten in de representatie van het recente

artistieke digitale verleden. Het bestuderen of genieten van ‘oude’ digitale kunst is moeilijk, stomweg omdat het niet beschikbaar is. In tegenstelling tot de meeste archieven is in mediakunst het archief niet secundair. Het bestaat uit kunstwerken en documentatie noodzakelijk om het werk te kunnen her-installeren en duurzaam te presenteren. Hiervoor is speciale kennis nodig, die ontbreekt in de traditionele archivering.

Één stap verwijderd van het directe conserveringsproces, ligt de vraag naar waar mediakunstenaarsarchieven duurzaam ondergebracht kunnen worden. Er zijn onvoldoende richtlijnen voor de archivering, tagging en opslag van kunstenaarsarchieven, om als erfgenaam, instelling of kunstenaar mee aan de slag te gaan. Zorgvuldige archivering en opslag vergt veel tijd en zijn daarom duur. Wie betaalt de archiefvormer, -bemiddelaar en de -bewaarplaats? De toekomstige gebruiker - of zijn er nog andere partijen denkbaar? LIMA werkt aan diverse archiefprojecten die een licht werpen op de overwegingen bij conservering en vitalisering van archieven.

Archief Stansfield/Hooykaas

Elsa Stansfield (Glasgow, 1945 – Amsterdam, 2004) en Madelon Hooykaas (Maartensdijk, 1942) hebben sinds 1972 een imposant, interdisciplinair oeuvre opgebouwd van videokunstwerken, films, foto's en installaties. Hun oeuvre geniet grote internationale bekendheid en werd onder meer tentoongesteld in Sydney (Biennale), Kassel (Documenta) en Londen (Whitechapel Gallery). Hun archief bevat verschillende audiovisuele materialen op verschillende dragers en formaten (400 tapes U-matic, VHS, open reel tapes, geluidsbanden, et cetera). Het omvat ook een aanzienlijke hoeveelheid papieren documenten, zoals scripts, projectvoorstellen, contracten, ontwerpen, correspondentie, knipsels en ga zo maar door. Daarnaast bestaat het uit negatieven, foto's en dia's die ofwel documentatie van tentoonstellingen en presentaties zijn, of onderdeel uitmaken van een werk. Sinds het overlijden van Elsa Stansfield in 2004 heeft Madelon Hooykaas, met behulp van NIMk, later LIMA en vanaf 2012 met de stichting Stansfield/Hooykaas, zich ingezet voor het toegankelijk maken van het archief.³ Waardevol materiaal werd zo bruikbaar voor onderzoek. Dit resulteerde bijvoorbeeld in de publicatie en overzichtstentoonstelling *Revealing the invisible*⁴ Daarnaast werd een ruime selectie van het werk door LIMA gedigitaliseerd en in beheer genomen.⁵ Op projectbasis en met stagiaires zijn diverse werken onderzocht, zoals

Person to Person (1998, CD ROM) en *Wishing Tree* (2002, website). De ordening en aanvulling van de installaties en bijbehorende documentatie staat op stapel, daarvoor worden stagiaires gezocht.

LIMA, de stichting en Hooykaas beheren gezamenlijk de nalatenschap. Het onderbrengen van het Stansfield/Hooykaas-archief en de gerealiseerde werken heeft daarbij prioriteit. Verscheidene internationale archieven en publieke verzamelingen worden benaderd voor overname. Zo is het werk van Stansfield/Hooykaas – *See through lines* – (1978) opgenomen in de collectie van het Bonnefanten Museum Maastricht.⁶ Met het onderbrengen van de werken in publieke verzamelingen worden ze duurzaam toegankelijk voor publiek en onderzoekers. Tegelijkertijd wordt er een noodzakelijke financiële oudedagsreserve gegenereerd.

Archief Nan Hoover

Nan Hoover (New York, 1931- Berlijn, 2008) is een van de pioniers van de mediakunst en was als ‘multimedial kunstenaar’ haar tijd ver vooruit. Zij was beeldhouwer, tekenaar en schilder en hield zich bezig met fotografie, video, installatie en performance. Zij exposeerde in talrijke solo- en groepstentoonstellingen en nam deel aan prestigieuze kunstevenementen als Documenta XI en Documenta XIII (Kassel, 1977 en 1987) en de Biënnale van Venetië in 1984 (Perrée 2001).⁷ Haar archief bestaat uit twee kubieke meter audiovisueel materiaal, 20 meter papieren documentatie, en talloze dozen met foto's, boeken, schilderijen, harddisks, tekeningen, sculpturen en apparatuur. Het papieren archief werd na haar overlijden overgedragen aan de Kunstacademie in Düsseldorf, waar Hoover hoogleraar was. De schilderijen, tekeningen en sculpturen werden in Mannheim bij haar galerie ondergebracht. Het audiovisuele en digitale archief, inclusief apparatuur, werd in 2009 bij het Nederlands Instituut voor Mediakunst (NIMk) afgeleverd en bevatte honderden items waaronder originele werken op film, video en disks, werkmateriaal, registraties van presentaties, documentatie, foto's en dia's, apparatuur en commerciële video- en audio-opnames. De werken en banden werden in overleg met het RKD ondergebracht bij NIMk, deels gedigitaliseerd en via de online catalogus toegankelijk gemaakt. Er waren veel spannende ontdekkingen: nieuw onbekend werk naar boven, maar ook totaal nieuwe inzichten in haar werkwijze.

Na de sluiting van NIMk in 2012, is het archief bij LIMA opgeslagen. Het bleef het eigendom van de Nan Hoover Stichting. Verdere samenwerking met

RKD kwam helaas niet van de grond. Dat is jammer, zeker nu LIMA zich ook over het papieren archief ontfermd heeft.⁸ Nauwe samenwerking tussen verschillende instellingen is relevant voor het behoud van collecties en archieven. Niet één instelling heeft alle informatie of expertise. Het gaat om gezamenlijk zichtbaarheid, toegankelijkheid en duurzaamheid.

De internationale Nan Hoover Stichting is een deskundige aanspreekpunt, dat niet alleen kan verwijzen naar de vindplaats van werken (Catalogue Raisonné xxx), maar ook in samenwerking met LIMA tentoonstellingen, herinterpretaties en onderzoek faciliteert. Zo wordt er in oktober een overzichtstentoonstellingen gerealiseerd in Rijeka, Kroatië en is de heropvoering van performance-werk van Nan Hoover in voorbereiding.

Actief archiveren

Deze voorbeelden laten zien hoe LIMA constructies opzet om, met hulp van de eigen kunstenaars community en in alliantie met de grotere (internationale) experts, liefhebbers, kunstinstituten en universiteiten, media- en digitale kunst te behouden. En zo het werk ook in de toekomst beschikbaar en relevant te maken voor onderzoek en presentatie voor een breder publiek. Met kennis van zaken wordt geselecteerd en wordt expertise ingezet voor de collecties van derden.

De fysieke toegankelijkheid en zichtbaarheid van de vele kunstwerken en archieven beheerd door LIMA is relatief bescheiden, maar de betrokkenen hebben veel kennis en enthousiasme, wat aanstekelijk werkt. Het aantal gebruikers van de online catalogus en het fysieke archief neemt gestaag toe. Met Stedelijk Museum Amsterdam, Frans Hals Museum, Haarlem, de Rijksdienst voor het Culturele Erfgoed, LIMA en het Van Abbemuseum, Eindhoven is een gezamenlijke online catalogus gerealiseerd. Het is nu de presentatie waar de uitdaging ligt. LIMA onderzoekt hiervoor herinterpretatie waarbij vertaling van een kunstwerk naar een nieuwe tijd, nieuwe technologie, nieuwe context en naar een nieuw publiek centraal staat. Herinterpretatie legt het proces bloot en brengt het werk en of archief (opnieuw) tot leven. Herinterpretatie is er zowel voor de maker, die zijn nieuwe artistieke ideeën baseert op het bestaande, als voor het publiek. Contextualiseren, documenteren, analyseren en - tot slot - begrijpen en overdragen van digitale kunst en de waarde hiervan in het grotere culturele veld staan centraal. Herinterpretatie zorgt voor continuïteit; deze traditie (uit de podiumkun-

sten) wordt een alternatieve conserveringsstrategie in de beeldende kunst. Het object, de technologie, context, behoud en presentatie principes evenals de rol van conservatoren en musea in de loop van de tijd zal veranderen. Zo ook de authenticiteit van het werk, authenticiteit in het digitale wereld is geen originele toestand; het is een dynamisch proces.

De noodzaak tot archiveren wordt gelukkig opnieuw onderkend.⁹ “Wie het heden wil duiden en inzicht wil hebben in toekomstige ontwikkelingen moet het verleden kennen. Een geheugenfunctie is bovendien van onschatbaar belang voor onderwijs, en specifiek voor de ontwerpende en creatieve disciplines. Toekomstige ontwerpers en makers hebben een betrouwbaar beeld van historische ontwikkelingen nodig om tot goede ontwerpbeslissingen te komen. Evenzeer is deze geheugenfunctie van cruciaal belang voor educatie van het brede niet-specialistische publiek, dat zich moet kunnen informeren over de relatie tussen heden en verleden in de digitale cultuur en media. Alleen vanuit dit perspectief kan de niet-specialist, de amateur, eigentijdse tendensen op haar waarde blijven schatten. Dit pleit voor een perspectief niet alleen voor het adequaat bewaren van het digitale cultuur erfgoed, maar ook voor haar publieke toegankelijkheid. Dat belang, betogen velen, dient in het cultuurbeleid van de overheid te worden weerspiegeld”.¹⁰ Het Nieuwe Instituut heeft de faciliterende rol gekregen de komende jaren een netwerkbenadering, methoden van aanpak en programma uit te werken. Podiumkunst.net voert een soortgelijke exercitie uit voor muziek en theater, DEN zal als kennisinstituut betrokken zijn en ook de Mondriaan Stichting ism RCE¹¹ onderzoekt de mogelijkheden voor kunstenaarsnalatenschappen.

Maar voor alles moeten archieven en collecties bewaard blijven, ongeacht hun directe actuele belang – opdat een volgende generatie zelf kan bepalen wat de waarde ervan is. Daarom moeten in de huidige, voor de levende kunst in Nederland penibele omstandigheden, ook de positie en waarde van bestaande kunst en verleden kunstpraktijken met aandacht worden omgeven. Willen we toekomstige generaties in staat stellen vragen over het verleden te stellen, of te beantwoorden, dan moet er op z'n minst naar behoren bewaard worden. En dat kan alleen in samenwerking. Er moeten afspraken gemaakt worden over hoe de selectie, registratie en digitalisering, het beheer en behoud, en de toegankelijkheid kan worden gerealiseerd en gefinancierd. Daarom tot slot een aantal suggesties:

1. Maak inhoudelijke verzamelrichtlijnen per domein, om daarmee de (avantgarde) ‘canon’ te selecteren en houdt deze werken en archieven duurzaam toegankelijk.¹²
2. Stel ook richtlijnen voor (digitale) archivering, conservering en tagging van digitale kunst op voor kunstenaars, intermediairs en collecties en stimuleer en ondersteun voorzieningen voor opslag.
3. Implementeer de aanwezige kennis.
4. Ontwikkel kennis door middel van opleidingen per domein en regel financiële ondersteuning in de basis, zodat grote en kleine instellingen in een netwerk kennis kunnen vergaren en uitwisselen.
5. Stimuleer samenwerkingsprojecten en allianties tussen instellingen, waardoor archieven en werken van multidisciplinaire kunstenaars die in verschillende archieven en collecties voorkomen (bijvoorbeeld in RKD, HNI en LIMA), duurzaam toegankelijk gemaakt kunnen worden. Juist over de grens van conventionele discipline-indelingen, zoals bijvoorbeeld bij theater en beeldende kunst, vinden belangrijke ontwikkelingen plaats. Dit wordt al te weinig erkend in de financiering van lopende kunstprojecten, laat staan dat er geld wordt vrijgemaakt voor archivering.
6. Maak een inventarisatie van archieven, werken en expertise, opdat op zijn minst de uitwisseling tussen staande praktijken wordt bevorderd (in plaats van een centraal archief).
7. Verplicht overheidsfondsen om, naast ontwikkeling en innovatie, ook duurzame toegankelijkheid van kunst en erfgoed te ondersteunen.

9 Daarvan getuigen: het onderzoek naar duurzame toegankelijkheid van born digital erfgoed binnen de culturele sector ‘Born digital cultureel erfgoed is bedreigd erfgoed’, Gaby Wijers en Hannah Bosma, CCDD maart 2015; de inventarisatie van noden van cultuurproducerende instellingen rond archivering en digitalisering van rijksgesubsidieerde instellingen door Panteia in 2016 <https://www.rijksoverheid.nl/documenten/rapporten/2016/03/17/inventarisatie-digitalisering-cultuurproducerende-instellingen>, de aanzet tot een aanvullend onderzoek rondom digitalisering door het Mondriaanfonds en dit themanummer.

10 Inventarisatie Archieven Design en Digitale Cultuur, Het Nieuwe Instituut, mei 2019

11 ‘Een gegeven krokodil... Veldonderzoek kunstenaars nalatenschappen in Nederland’, Miriam Windhausen in opdracht van het Mondriaan Fonds, 2019

12 Voor digitale kunst is een eerste versie gemaakt zie <https://www.digitalcanon.nl/>

Noten

1 Daarvan getuigen het onderzoek naar duurzame toegankelijkheid van digital born erfgoed binnen de culturele sector (Wijers et al 2015)

2 ‘Taking Care of Media Art in the Netherlands: a Brief History’ door Gaby Wijers In: A Critical History of media Art in the Netherlands, Prinsenbeek : Jap Sam, 2019 p.143-156

3 <http://nimk.nl/nl/zoeken/inventaris-hooykaasstansfield-archief>

4 Hooykaas, M. en C. van Putten (ed.) (2010) ‘Revealing the invisible: the art of Stansfield /Hooykaas from different perspectives’. Amsterdam : De Buitenkant.

5 http://www.dca-project.eu/documentation/detail/the_digitisation_of_media_artworks_by_elsa_stansfield_and_madelon_hooykaas

6 <http://www.lost-painters.nl/bonnefantenmuseum-collectie-opstelling-hedendaagse-kunst/> AFB

7 Zie ook Rob Perrée (2001) DIALOGUE About Nan Hoover, Cologne : Salon Verlag.

8 ‘Born Digital Cultureel Erfgoed is Bedreigd Erfgoed’, Gaby Wijers en Hannah Bosma, CCDD 2015: www.den.nl/art/uploads/files/.../Born_Digital_erfgoed_is_bedreigd_erfgoed.pdf

Montage

Gert Wijlage

Het thema Montage inclusief varianten van Sampling en Collage, is gekozen omdat het als methodische topoi in diverse kunstenaarspraktijken een belangrijke rol speelt en als zodanig aantoonbaar ook zijn weerslag heeft gekregen in onze collectie. Wij zijn benieuwd hoe het thema in de artistieke en filosofische actualiteit een actuele, betekenisvolle, meerwaarde kan laten ervaren. De verschillende parallelle opties als herneming, herinterpretatie en emulatie, kunnen daarbij zich laten gelden. Bovendien bestaat er geen ontwikkeling, geen proces, zonder voorgaand gebeuren.

Montage als technische en ideële term is een opdeling van een dialectisch researchproces, waarbij het monteren als handeling mogelijkwerijs voorafgaat of in ieder geval afgewisseld wordt met evalueren en conceptualiseren.

Indien we kiezen voor een letterlijke toepassing van de term dan kunnen we zelfs teruggaan tot klassiek traditionele bouwprincipes waarbij de ene steen op de andere geplaatst wordt. Ook in sculpturale processen worden onderdelen met elkaar verbonden, gelast en gegoten, om tot een harmonieuze totaalervaring te komen. Dat is namelijk het doel van de vroege montage, het suggereren van een eenheid; onmisbare onderdelen staan in dienst van een homogeen beeld, gebouw, constructie.

Zien we montage meer als een kunsttheoretisch concept, dan is niet zozeer de beoogde harmonie en het bevestigen van Eenheid het streven, maar veeleer de discrepantie en de verstoring van de verwachte beeldenheid. De 'surrealistische' omschrijving van Breton mag hier het moderne keerpunt in de montage-betekenis zijn: 'Interessant is de ontmoeting van een paraplu met een naaimachine op een snijtafel'.¹ Hierbij bestaan de onderdelen uit autonome objecten met een eigen betekenis die zich bruusk voegen naar een meer multi- of plurivorm. Dat deze dwarse montagetechniek inmiddels zo ingeburgerd is dat we ook deze resultaten als harmonieus ervaren, zegt tevens iets over maatschappelijke ontwikkelingen. Het lijkt erop dat cultureel gezien er een algemene aanvaarding is van dichotomieën, van gelijktijdige tegenstellingen en van acceptatie van dissensus. Zelfs in die mate dat de verwachting nu neigt naar

een voorkeur voor het afwijkende binnen een bepaalde beeldervaring. Het is immers geen vreemde conclusie dat er een soort compulsieve zucht is naar 'nieuwheid' en 'disruptie' om de aandacht te trekken en het is ook geen verrassing meer om te constateren dat juist het afwijkende en kritische vrij snel door het dagelijkse repertoire en het gedeelde perspectief wordt geabsorbeerd.

Een tweede 'modernisering' van de montagetechniek, naast genoemde surrealistische ontmoeting maar ook weer gelijktijdig met deze beweging geactiveerd, gebeurt dankzij de inzet van de fotografische en cinematografische ontwikkeling sinds eind 19e eeuw.

Het is vooral in filmtaal dat montage een essentieel onderdeel wordt van het verhaal. Het zijn onder anderen Eisenstein en Buñuel die deze techniek gebruiken om in korte tijd veel informatie te verschaffen. Met andere woorden: twee verschillende beeldmomenten worden aan elkaar gekoppeld om een nieuwe, in de derde persoon, betekenis te doen ontstaan. Er is sprake van een gehele breuk die opzettelijk tot stand komt. Hoe logischer de heling des te dynamischer kan de film worden. Monteren is in het internationale spraakgebruik al gauw 'editen', 'cutting' en 'mixing' geworden. In deze optiek is er een rechte lijn te trekken naar de hedendaagse beeldcultuur.

Beschouwen we het monteren als een complete strategie dan wordt het concept ook werkzaam in het analytisch, taalkundige, discours. Formeel kunnen we immers ook spreken van het monteren van ideeën, het stapelen van uiteenliggende ervaringen tot een persoonlijke visie.²

Montage - collage – bricolage

Het verschil tussen montage en collage is volgens mij vrij miniem. Heeft het oorspronkelijk waarschijnlijk te maken met een lijmtechniek, nu zou elk voegmiddel van pas kunnen komen om tot een afbeelding te komen bestaand uit diverse elementen. Wel lijkt de collage zich te beperken tot 2-dimensionaal werk.³

Bricolage is echter een meer dynamische variant van de montage, waarbij – ook in de tijd – het beeld

zich uittrekt, uitstrekt, zowel in de ruimte als in discipline. De term installatie komt hierbij om de hoek kijken. Een installatie zoals sinds de jaren 1960 werd gepraktiseerd verbindt het concept van de montage weer met het ambachtelijke en de concentratie op materiaalkeuze: de connotatie met ‘installatiebedrijf’ mag komisch klinken, de werkwijze is wel degelijk vergelijkbaar, namelijk het aansluiten van (onderdelen van) communicabele netwerken.

De bricoleur-kunstenaar werd vooral actief sinds de jaren 1980 en kan uitstekend overweg op een klein vlak. Het schijnt dat de term gebruikelijk werd dankzij de introductie door Claude Lévi-Strauss (1952) en de analyse van de term door Jacques Derrida, gepubliceerd in zijn *Écriture et Difference* (1967).⁴

Bovendien is dankzij de groeiende toepassing van transdisciplinaire onderdelen, de term bricolage ook in het spraakgebruik terechtgekomen van muziekrecensenten en religiestudies. Een fraai voorbeeld is de omschrijving van een nieuwe muziekwerk van Lana del Rey, waarbij de auteur transdisciplinair oude en nieuwe montagetechnieken meent te ontwaren: “Del Rey arrived at fame in 2012, and she seemed both out of time and perfectly timed. Just as Instagram’s nostalgic filters and the bricolage identity-curation platforms like Pinterest were catching on, here was someone gluing together disparate references using a Super 8 aesthetic. Her music combined Golden Hollywood strings with hip-hop skittering, which fit the lyrics of someone who called herself ‘gangster Nancy Sinatra’. If this was ‘pop’, it was also weird”. Opvallend in dit citaat is de tijdlijnoverstijgende combinatie met ‘gluing’, een collage van super 8-film, filters, fotografie en identiteit-maatschappelijkheid.⁵

Montage – patchwork – deep fake

Een verrassing was het om te lezen hoe bricolage,



waarschijnlijk ook via Lévi-Strauss, als term in de godsdienstwetenschap terecht is gekomen. Hoogleeraar Kocku von Stuckrad gebruikt deze omschrijving – vanwege “een heel individuele en ook best wel eigenwijze verzameling van fragmenten van allerlei spirituele en religieuze tradities, gecombineerd met tips voor het dagelijks leven” – als synoniem met ‘patchwork’: ‘de handwerktechniek waarbij lapjes stof van verschillende kleur en grootte aan elkaar worden genaaid’. Aanleiding was de ontruiming van een boerderij in Drenthe. De bewoner hield een uitgebreid internetarchief bij en publiceerde hieruit regelmatig.⁶

Een andere verrassing is het gebruik van montage met in zekere zin propagandistische motieven. Althans, indien we accepteren dat de audiovisuele, mediamieke bewerkingen, het ‘producen’ van een item, de oorspronkelijke montagetechniek als bron hebben. Propaganda heeft net als maatschappelijk engagement altijd naast de goede bedoelingen gelegen, maar de huidige inzet van digitale make-up heeft geleid tot vervormingen die inzet worden van vervalste berichtgeving: ‘deep fake’. Vandaar dat hierbij vaker het woord ‘beeldmanipulatie’ gebruikt wordt, hoewel manipulatie niet perse een negatieve, uit de psychologie afkomstige, negatieve beïnvloeding betreft.

Haast het tegendeel van fake is het ‘filteren’ van het eigen lichaam. Body-art heeft op zich weinig met montage te maken, maar de manier waarop het verbouwen van het eigen lichaam als product wordt gebruikt om via digitale montagetechnieken gepubliceerd te worden, maakt dit fenomeen mede van belang betreffende het thema. Hier gaat het niet meer om ‘disruptie’, maar hier gaat de montagebeeldtechniek uiteindelijk om het klassieke imiteren van een schoonheidsideaal: het harmoniemodel.

Montage – Sampling

Het monteren van geluidsopnamen gebeurde oorspronkelijk ook vooral in film. Op overige artistieke terreinen werd meestal het traditioneel harmonieuze model gehanteerd van een lineair betoog of aristotelische opbouw bestaand uit 3 of 5 episodes: voorspel en introductie, plot en explicatie, afloop en verwachting. Uiteraard in steeds complexere bewerkingen. Geluidsfragmenten dienden ter ondersteuning en stimulering van het stemmingsgevoel. Dit principe werd uitbundig ingezet bij radio-uitzendingen zoals bijvoorbeeld hoorspelen, die ontstonden sinds de jaren 1920.

De geluidsmontage kwam in een stroomversnel-

ling terecht door verbetering van opnametechnieken, studio-innovaties, de entertainment-industrie in het algemeen. Via populaire modules als vinyl, taperecorders, cd, telefoon, digitale software, wordt montage een veelgebruikte methode in het mixen van sferen en dynamiek, zowel in tijd als qua evenementpresentatie. Een aardig, grappig voorbeeld is de manier waarop de muziek van Elvis door Junkie XL radicaal is getransformeerd – geüpdatet – naar een dance niveau door het monteren van specifieke snelle tempi aan de oorspronkelijke soundtrack: *A little less conversation*.

Deze vorm van geluidsmontage oftewel ‘sampling’ is nu wijdverbreid. Was in het begin nog sprake van auteursbemoeyenis, tegenwoordig is de originele muzikant/producent vooral trots als zijn werk wordt ge(re)sampled, in literaire termen gesproken: als eruit wordt ‘geciteerd’ of ‘geparafraseerd’. De vergelijking met een citaat houdt stand omdat het om een zelfstandig fragment gaat uit een groter geheel, zoals ‘sample’ ook staat voor ‘een monster’, een inductief proefje dat refereert aan de essentie van het geheel. In het geval van Elvis Presley is dat ‘pop’. Het samplen van geluiden wordt echter ook aangewend in wetenschappelijke en artistieke werkomgevingen. Wetenschappelijk is hier interesse voor vanwege het behoud van culturele contexten, zoals in het werk van een akoestisch epistemoloog dat gebruikt kan worden in erfgoedkwesities en antropologisch onderzoek. Hiermee verwant zijn kunstenaars die zich toeleggen op het creëren van soundscapes om een nieuwe werkelijkheid te verbeelden met referenties aan bestaande auditieve signalen.

Monteren – assembleren

Met name bij ruimtelijke kunstwerken en dan vooral de metalen en stalen werken komt de term assemblage sinds de jaren 1960 sterk naar voren. De vraag is of de verschillende onderdelen, vaak ook ‘gevonden voorwerpen’ – found footage – zie readymade, nog een eigen betekenis behouden aangezien het eindobject als ‘uniform’ geheel de dominantie heeft. Vooral in de gevallen waarbij de assemblage als geheel wordt overgespoten of in een ander materiaal, bijvoorbeeld brons, wordt gegoten.

Ook in de woningbouw leidt het monteren van prefab tot een assemblage formule om de woning als één geheel tot stand gekomen proces van (duurzaam) bouwen te definiëren.⁷

Zo komen we samengevat bij de verschillende toepassingen, dan wel aanpassingen, van de generieke term ‘montage’.

Voorstel: van montage naar montageren

Het klassieke monteren/collageren/assembleren van losse onderdelen én de modernistische montage van autonome onderdelen, met elk een eigen betekenis, leidt tot montageren: een nieuwe hybridische en eclectische – dynamische – werkwijze.

Monteren is harmonisch.

Montage is disruptief.

Bricollage is inventief.

Montageren is accumulerende synthese.

Monteren is een methodisch omgaan met materiaal met het doel een specifiek object te maken. Dit object kan twee- of driedimensionaal zijn, een tekening of sculptuur of bouwwerk of installatie. Een montage is een typisch (post)modern kunstwerk met subcategorieën (offspring) als collage, assemblage, bricolage, alsmede de verschillende woorden voor editen, dubben, samplen, gebruikelijk in audiovisuele omgevingen.

De feitelijke werkwijze is in alle onderscheidende modi vergelijkbaar. Hier komen we weer terug bij de valse binarisatie van materiaal en techniek versus concept en ideaal. In de voortdurende wisselwerking van wat ons inziens het montageproces nu karakteriseert is er ook sprake van een heen en weer schakelen tussen klassieke patronen als de imitatie en simulatie die voorafgaat aan de emulatie en inventie. Het is in dit reflectieve proces vooral het hernemen van bestaande middelen, materialen en theorieën door elkaar als grondstof, waarop voortgeborduurd wordt. Waaruit nieuwe vormen en ideeën ontstaan. Dit hernemingsproces is in grote lijnen een montage van historische lagen.

In dit verband is het interessant om uit een recensie van Christophe Van Gerrewey te citeren, alsmede de site van de Fondation Cartier, over de kunstenaars in de tentoonstelling *Jeunes Artistes en Europe - Les Métamorphoses*: “Wat hun werk gemeen heeft, is een vorm van ‘metamorfose’: de vaak gefragmenteerde esthetiek onthult een interesse in hybridisatie, collage en archeologie” en verderop schrijft Van Gerrewey over de “overwegend organische, gebri-colleerde en artisanale kunst” in deze tentoonstelling (2019).⁸

Conclusie en de vraag naar ‘het archiveren’

Betreffende het thema Montage en de mogelijke relaties binnen de eigen collectie kan het volgende gesteld worden.

Montage is een term, categorie, trefwoord, topos. Als plaatsbepaling verbindt het bepaalde werken