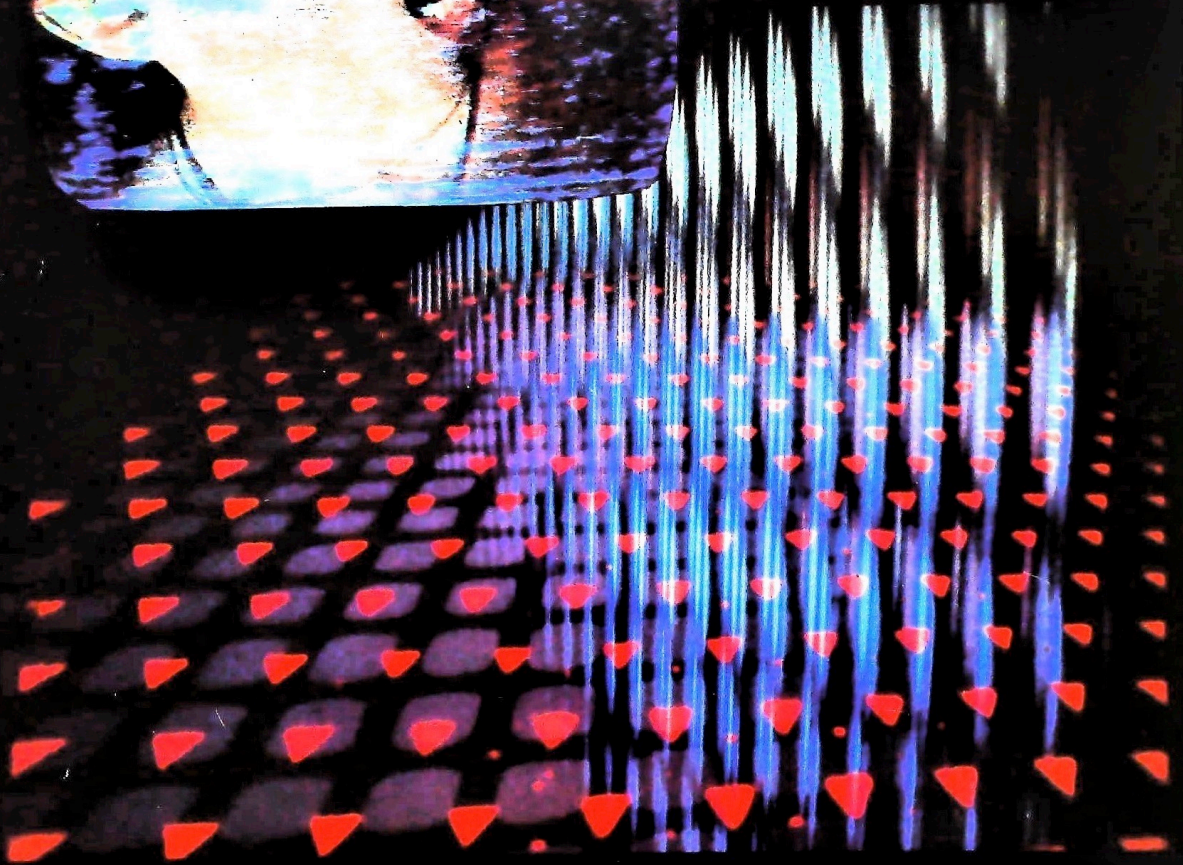




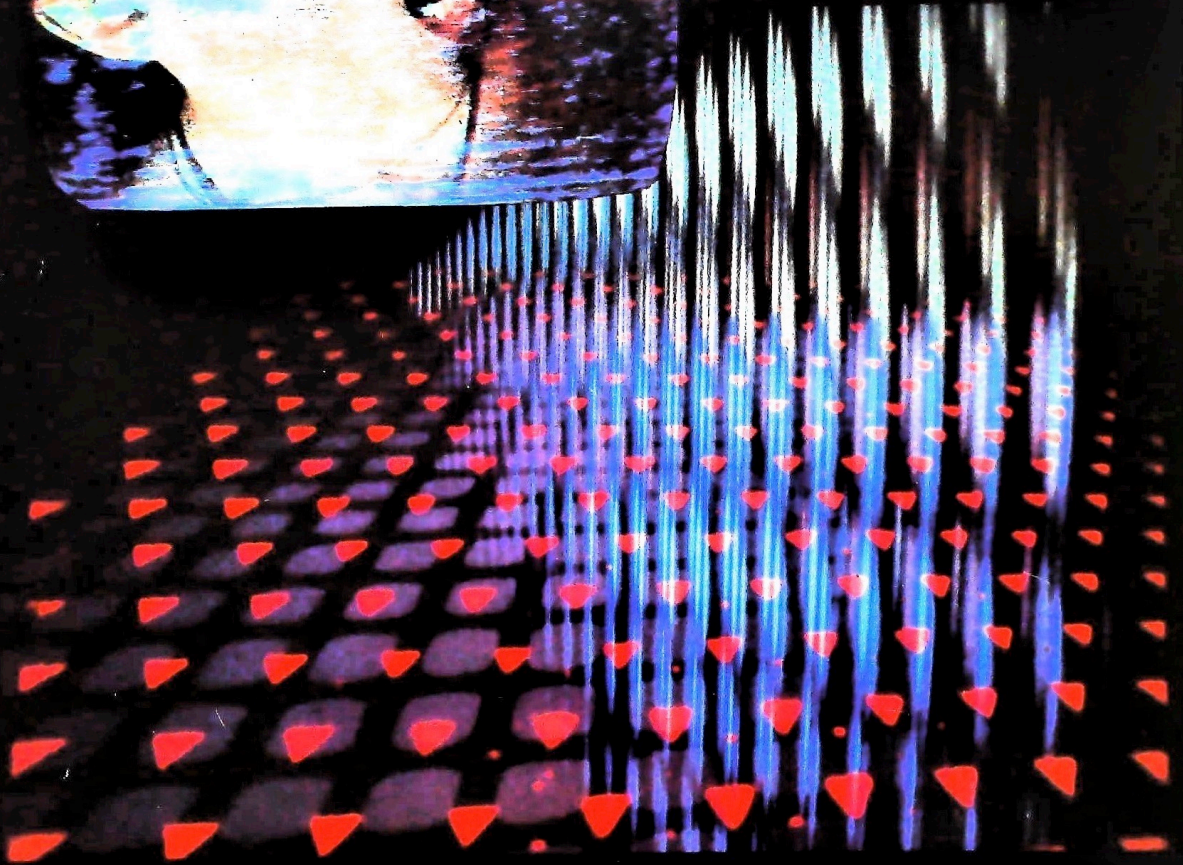
kalejdoskop  
3+4·83



**VIDEO**



kalejdoskop  
3+4·83



**VIDEO**

# **VIDEOKONST I NORDEN**

*POHJOISMAISTA VIDEOTAIDETTA*

**kalejdoskop**



# VIDEOKONST I NORDEN

Videokonsten är en mycket ung konstform.

Tekniskt sett löper den allt snabbare, men uttrycksmässigt har den ännu inte kravlat sig ur barnvagnen.

Det är i år precis 20 år sedan begreppet *videokonst* fick sin innebörd. I mars 1963 visade koreanen Nam June Paik sina »preparerade TV-apparater» på Galerie Parnass i den sydtyska industristaden Wuppertal. Lite senare samma vår gjorde Wolf Vostell, också han bland Fluxuspionjärerna, en video-installation i New York. Paik har varit trogen mediet och aktualiserades nyligen med sitt arrangemang *TV-Buddha* (1974) på ARS '83 i Helsingfors (presenterades

Till Norden kom videokonsten, liksom ny konst gjort i alla tider, genom enskilda konstnärers internationella kontakter. På några få platser visades då videokonst, som Amos Andersons Konstmuseum (1976) och Fylkingen (1977), men ingen av de stora institutionerna har ännu samlat sig till en rejäl mönstring. De nordiska konstkritikerna har likaså hittills hållit sig kallsinniga till videokonsten.

Men finns det då någon *nordisk videokonst* att visa, att kritisera? Finns det några originella resultat att visa upp efter ett decenniums experiment? Detta kalejdoskopet har tillkommit som ett svar på de här frågorna. Skribenterna är

framför allt konstnärer i sällskap med några pedagoger och forskare. Alla känner videokonstens villkor och pekar alla på samma problem: bristen på arbetsmöjligheter, utbildning och distribution. Produktionen av videokonst i Norden är lite; produktionsmedlen dyra. Det finns en enda öppen verkstad, i danska Haderslev. Det finns ännu inga konstskolor som har video på schemat. Det finns inga kanaler för spridning (visning, utlåning, försäljning) av konstnärernas videoband, inte en glipa i den heltäckande mattan av inspelade filmer på video. Den enda icke-kommersiella tidskrifte, *Dansk VideoTidsskrift*, fick nyligen läggas ner efter fyra års motståndskamp. Men det finns nya förebilder, ex. alternativa nätverk i Canada, att ta efter.

Detta kalejdoskopet är en generös sammanställning av de nordisk videoprojekt och den dokumentation som blivit tillgänglig. Inte en bedömning i första hand, men resultatet av en ambition att vara så heltäckande som möjligt — utan vidare pretentioner. Det finns en *videokonst i Norden*, det är en slutsats. Några tveksamma röster blandar sig i kören, men det hela avslutas med en verklig entusiast...Lomholt.

SUNE NORDGREN

På omslaget återges fragment ur Sabolch Silágys *Inslides* och ur Jan Gjessings *Kinetiske landskaper*.

Bilden här till vänster visar Morten Børresen med sin *Barnevogn* (se sid. 64).

## VIDEOKONST I NORDEN

Redaktör: Sune Nordgren.

Sättning, layout & montage: Kalejdoskop.

Färgreproduktioner: Laholms Lito.

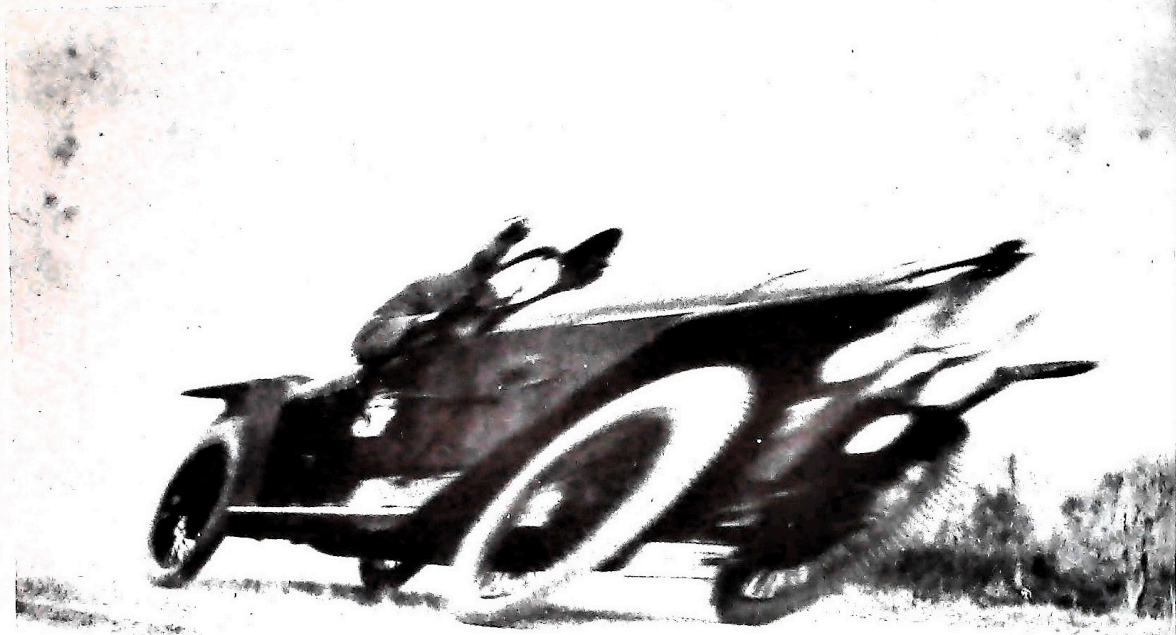
Tryck: Nya Civiltryckeriet, Kristianstad 1983.

ISSN 0345-0031

KALEJDOSKOP, Box 125, S-29600 Åhus.

TACK till Folke Edwards, som tidigt engagerade sig i redigeringsarbetet, men som plötsligt fick avbryta då han kallades till Göteborgs Stadsteater. TACK också till Pauline von Bonsdorff som fungerat som finsk redaktör och svarat för samtliga översättningar till och från finskan. TACK slutligen till Anja Syrjä på Hanaholmens KulturCentrum och till tidskriften *Suomi* som gjort de finska sättningarna.

Red



*Francis Picabia en quèrd-vetura. Man Ray, 1924.*

MAN RAY: TILL FRANCIS PICABIA I ALL HAST, FOTOGRAFI 1924.

## Taide ja tekniikka

Antiikin ja renessanssinkin aikana taide ja tekniikka olivat hyvin läheisiä käsitteitä. Vasta 1800-luvulla syntyi kuilu niiden välille, tieteellis-tekninen kulttuuri kasvoi humanistis-taiteellisen poliikassa paikoillaan. Teollisuus ja tekninen expansio nähtiin humanististen ja taiteellisten arvojen uhkana. Englannissa John Ruskin ja William Morris puhuivat keskiaikaisten käsityöperinteiden puolesta ja Pariisissa Eiffeltornia pidettiin kulttuurikaupungin häväistyksenä.

Italialaiset futuristit olivat 1909 ensimmäiset jotka pettivät humanistisen kulttuurin. Marinetti mukaan kiitävä automobiili on Samotraken Nikeä kauniimpi ja taiteilijan tulee teknikon ja tiedemiehen tapaan suunnata katse eteenpäin.

Tekniikka mahdollisti tajunnan laajentamisen ja taiteilijan tehtävä oli tutkia tuntematonta. Tieteen ja tekniikan tuli vapauttaa ihminen raskaasta työnteosta ja kehittää hänen luovat voimansa. Venäläisten futuristien ajatus tekniikan ja vallankumouksen yhteenkytkeemisestä on samansuuntainen.

Vasta 60-luvulla tuli seuraava teknologisen optimismin ja taiteellisten meediakokeilujen aalto. *Liike taiteessa* Amsterdamissa ja Tukholmassa, *Experiments in Art & Technology* New Yorkissa, Marshall McLuhanin julistus että "The Medium is the Message" ja toukokuun mellakat Pariisissa.

Tänään, 80-luvulla, elämme elektronista kulttuurivallankumousta, tietovallankumousta, joka "keinotekoisien älyn" ja biochipsien avulla ratkaisevasti voi muuttaa elämämme. Yhdysvalloissa on kaksi kertaa enemmän työntekijöitä tiedotuksen kuin tavaratuotannon alalla (vuonna 2000 suhde on 5:1) ja 80 % tietokoneiden käyttäjistä on alle 15-vuotiaita.

Kehitysnäkymät ovat pelottavat ja kiehtovat, mutta optimisimi on kuihtunut, kuilu on taas kasvamassa. Kulttuurityöntekijöihin iskee pessimisimi mutta ennakkoluulottomat kaupalliset voimat kehittävät ja käyttävät tekniikkaa hyväkseen.

Yksi syy tekniikan vastustamiseen on perinteinen meediakonservatismi. Uudet mediat eivät ole vakavasti otettavia; uusi tekniikka uhkaa olemassa olevaa, uhkaa vakiintuneita intressejä ja

## Konst och teknik

I antiken var konst och teknik samma begrepp, och ännu under renässansen stod de varandra mycket nära. Först på 1800-talet uppstod klyftan mellan å ena sidan vetenskap och teknik, å andra sidan konst. Den vetenskapligt tekniska kulturen expanderade snabbt medan den humanistiskt konstnärliga stagnerade.

Detta ledde till att industrialismen och den tekniska expansionen kom att ses som ett hot mot de humanistiska och konstnärliga värdena. Så förespråkade John Ruskin och William Morris i England en återgång till medeltida hantverkstraditioner och i Paris ansåg man Eiffeltornet var en skändning av världens kulturella huvudstad. Kulturen var fin och tekniken ful.

De italienska futuristerna var 1909 den första konstnärsgruppen som svek den humanistiska kulturen. En framrusande automobil var enligt Marinetti vackrare än Nike från Samotrake. Konstnären måste liksom teknikern och vetenskapsmannen blicka framåt.

Tekniken kunde mångdubbla människans kapacitet och konstnärens uppgift blev att forska i det okända. Vetenskap och teknik skulle befria mänskan från grovarbete och utveckla hennes skapande resurser. Parallella tankegångar finner man hos de ryska revolutionära futuristerna.

Nästa våg av teknologisk optimism och konstnärliga mediaexperiment kom först på 60-talet. Då visades *Rörelse i konsten* i Amsterdam och Stockholm, då uppstod *Experiments in Art & Technology* i New York, då förklarade mediaprofeten Marshall McLuhan att "The Medium is the Message" och då utbröt majrevolten i Paris.

Idag, på 1980-talet, är vi inne i en elektronisk kulturrevolution, en informationsrevolution som med hjälp av »artificiell intelligens« och biochips radikalt kan förändra vår livsstil. I USA arbetar dubbelt så många med information som med varuproduktion (år 2000 är förhållandet 5:1) och 80% av de som använder något slag av datorer är under 15 år. Biodatorerna kan mångdubbla människans kapacitet.

Utvecklingsperspektiven är både skrämmande och fascinerande, men optimismen har minskat och klyftan mellan de två kulturerna tenderar att växa. Samtidigt som kulturarbetarna drabbas av mediapessimism och stoppar huvudet i busken, utvecklas och utnyttjas tekniken av de fördomsfria kommersiella krafterna.

Ett skäl till teknikfientligheten är den traditionella mediakonservatismen. Nya media uppfattas inte som seriösa kulturmedia. Ny teknik innebär ett hot mot den redan existerande, mot etablerade intressen och prestige. Dessutom finns det de som menar att det genuint mänskliga försvinner när relationen öga—hand ersätts av relationen hjärna—apparat.

Den etiska mediakonservatismen är kanske viktigare. Ur den traditionella konstnärens synvinkel innebär de nya teknikerna nivelevring och manipulation. Videon har ökat konsumtionen av våld och porr, datorn har ökat kontrollen och dehumaniserat arbetet, samtidigt som den nya tekniken fört fram en teknokratisk mänskösyn.

I motsats till tekniken hittills, som främjat kollektivism, ser mediafilosofer som Alvin Toffler i datorrevolutionen en ny chans för individualismen. Optimisterna anser att det storskaliga systemet kan ersättas med ett småskaligt och mera demokratiskt. Optimisterna ser oanade möjligheter, där pessimisterna närmast ser en katastrof.

I tekniken finns både konstruktiva och destruktiva möjligheter. Men i och med kulturinstitutionernas ointresse har de konstnärer som velat pröva den nya tekniken varit tvungna att göra det på kommersiella villkor. Men även konstnärernas intresse har varit skäligen njuget: datorer och video har ännu ingen kulturell prestige. Men 60-talets mediala öppenhet kanske vaknar upp på 80-talet? Videon och datorn är idag fakta, som inte ens de mest konservativa kan förneka. Ju förr vi öppnar våra institutioner för den nya tekniken, desto tidigare kan vi använda den i ett konstnärligt, kreativt och kritiskt syfte.

*Konstnärens uppgift är att förmänskliga tekniken (Nam June Paik).*

arvovaltaa. Lisäksi joidenkin mielestä tosi inhimillinen katoaa kun käden ja silmän välinen suhde korvataan aivojen ja laitteiden välisellä.

Eettinen meediakonservatismi on toinen, ja tärkeämpi syy. Perinteisen taiteilijan näkökulmasta uudet teknikat tuovat mukanaan tasoittumista ja manipulaatiota. Video on lisännyt väkivallan ja pornon kulutusta, tietokone on lisännyt valvontaa ja dehumanisoinut työn, samalla kuin tekniikka on tuonut esille teknokraattisen ihmiskäsityksen.

Tähän asti tekniikka on suosinut kollektivismissä. Tietokonevallankumouksessa kuitenkin Alvin Tofflerin kaltaiset meediafilosofit näkevät uuden mahdollisuuden individualismille. Optimistien mukaan suuret mittakaavat voidaan korvata pienemmillä ja demokratiaa lisätä.

Tekniikassa on rakentavia ja tuhoisia mahdollisuuksia. Mutta kulttuuri-instituutioiden puutteellisen mielenkiinnon takia taiteilijat ovat joutuneet tekemään kokeilunsa kaupallisilla ehdoilla.

60-luvun mediaalinen avoimuus ehkä herää 80-luvulla. Video ja tietokone ovat tosiasioita, joita vanhoillisimmakaan eivät pysty kieltämään. Mitä nopeammin avoamme instituutiomme uudelle tekniikalle, sitä varhaisemmin voimme käyttää sitä taiteellisella, kriittisellä ja ajatuksia herättävällä tavalla.

*—Taiteilijan tehtävä on inhimillistää tekniikka. (Nam June Paik)*



NAM JUNE PAIK. TÄNKAREN, VIDEOINSTALLATION. PRESENTERADES AV J O MALLANDER I KALEJDOSKOP NR 3&4, 1977.





## Videokunstens kategorier

Siden begyndelsen og 1960'erne er der arbejdet med video af uafhængige kunstnere. Jeg vil her opstille en skematisk af de forskellige former for videokunst, man støder på, eller i hvert fald, som jeg er stødt på. Den er baseret på de værker jeg har set, og skal altså ikke ses som en historisk oversigt.

De kategorier det drejer sig om, er:

1. Video som dokumentation af kunstneriske handlinger;
2. elektronisk billedskaben;
3. installationer.

Jeg vil indskyde, at min brug af ordet *kunst* er helt dagligdags og uproblematisk. Det er vigtigt at nævne, fordi for mange — især for de, der anvender installationer — er selve kategorien kunst og især forestillingen om værket meget problematisk.

1. Dokumentation af kunstnerisk arbejde ved hjælp af video. Heri ligger en parallel til filmisk eller fotografisk dokumentation, selvom der naturligvis er enorme forskelle mellem video, film og foto. Mange kunstnere har arbejdet med aktioner, begivenheder, situationer o.s.v., der er »forsvundet«, idet de er blevet udført. De har da haft et ønske om at for-evige det passerede. Til dette formål er video billigere end film og mere dækkende end foto.

Set fra et videokunstnerisk synspunkt adskiller denne brug af video sig i princippet ikke fra andre former for dokumentarisk brug af videoudstyret: der er ikke tale om kunstnerisk arbejde med video, men om dokumenterende eller reporterende anvendelse af video.

2. Elektronisk billedskaben kan sidestilles med elektronisk musik: det endelige udtryk er resultat af en bearbejdning af og processer i det elektroniske apparatur muligheder. Groft sagt er der to områder for elektronisk billedskabelse: udstyrets transformationer af det, det optager eller udstyrets muligheder »i sig selv«, »rent«

a) Transformationerne er de forandringer, som videoudstyret specifikt kan foretage af et materiale, der optages af videokameraer. Det kan være live-optagelser, eller foto/film samt selvfølgelig input fra videobånd. Endelig kan der være tale om tilkobling af datamaskine.



NAM JUNE PAIK. FOTO: CARL SAMROCK.

Der er utallige værker der blander input fra foto, film, live-optagelser og videobånd og bearbejder disse input farvemæssigt, grafisk, kører flere input sammen samtidigt o.s.v. o.s.v. De arbejder med andre ord med de særlige billedmæssige muligheder, som videoudstyret rummer. — Ethvert medie er jo »anderledes«, har sine specielle muligheder, der adskiller det fra andre medier; sine særlige udtryk og bearbejdningsmuligheder.

b) »Ren« elektronisk billedskaben vil jeg eksemplificere med et arbejde jeg deltog i sammen med Steen Krarup og Tom Dewitt under Ron Nameths instruktion. Det foregik i foråret 1973 i et farve-TV-studie i Danmarks Radio, København. Vi havde adgang til TV-kameraer, mixerpult med mode-selektorer, farvekontrolpult, grafikmaskine og lyd-synthesizer. Kameraerne var rettet mod deres egne monitorer i en feedback-opstilling: det enkelte kamera optog sit eget videosignal. (I princippet sker der det samme i en feedback-opstilling, som når man stiller to spejle op overfor hinanden: spejl A spejles i spejl B, der spejles i spejl A, der spejles i spejl B, der spejles i spejl A og så videre » i én uendelighed« .

Ved at manipulere med kamera og monitor med hensyn til billedskarphed, lysniveau, vertikal og horisontal justering, afstand mellem kamera og monitor samt drejning omkring horisontal akse — kunne vi påvirke den uendelige, elektroniske spejling, så der opstod fantastiske billeder: lysslanger, rosetteformer, spiraler, zebrastriber formerede sig ud af hinanden i en stadigt pågående process. Denne opstilling blev så gjort mere kompliceret ved at lade et kamera lave feedback på et andet kameras monitor.

Yderligere indførte vi modes: d.v.s. de præprogrammerede skabeloner, der ofte bruges som billedovergange f.eks. i sportudsendelser. Derved blev feedbackfigurernes former ændrede. For at dreje det endnu en tand brugte vi en lydssynthesizer, hvis lydssignaler påvirkede de grafiske niveau i billederne, hvilket har med fintejningen at gøre. Synthesizerens lydsvingninger blev overført på en oscillator-skærm, der blev brugt som billedelement i feedback-opstillingen. På denne måde blev billedet på forskellige måde påvirket af lyden; men det centrale var, at hele den billedverden, som vi anvendte, var elektronisk skabt.

Billeder, der skabes på denne måde, også ved mindre komplicerede opstillinger, kan ikke findes eller laves andre steder end i det elektroniske videoudstyr. Grundlaget for billederne ligger i udstyret selv; de muliggøres ved at tænde for den elektroniske strøm, og ved at påvirke denne strøm på dens vandring gennem det anvendte udstyr.

**3. Installationer er værker, hvor det centrale er en opstilling af videoudstyr i en lokation. Enten er udstyret opstillet alene, eller blandet med andre medier, og det kan i begge tilfælde være et værk i sig selv, eller i en mere åben situation, hvor agerende eller publikum kan indgå aktivt i forhold til apparaturet.**

A.) Som eksempel på en blanding af værk-installation, andre medier og interaktion vil jeg nævne *Live Video* af video-veteranen Nam June Paik, som jeg så i sommeren 1971 på en videofestival i Mercer Arts Centre, New York.

Nam June Paik anslag tangenterne på et klaver med et tændt stearinlys. Dette blev optaget og vist på fire monitors, der to og to var stillet ovenpå hinanden. Lysheden på apparaturet var skruet helt ned, så Paik med stearinlysens flamme kunne tegne figurer på skærmene, mens han spillede på klaveret. Billederne og det han spillede var således gensidigt afhængige.

Et andet sted i lokalet lå Charlotte Moorman,



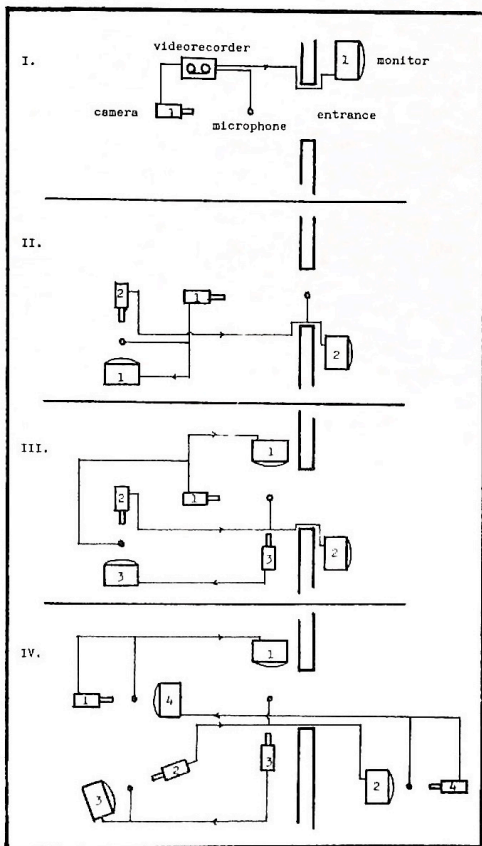
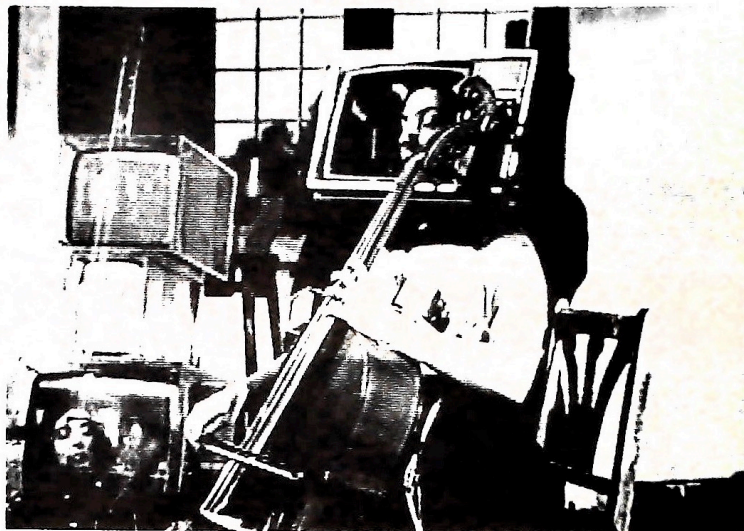
som Paik ofte har arbejdet sammen med, på gulvet og spillede på en cello, der lå ovenpå hende med klart seksuelle konnotationer. Dette blev optaget og vist på nogle meget små monitorer, på størrelse med videokameraets søgemonitor. To af disse monitorer var spændt på hendes bryster og een for enden af celloen. Igen en live situation, der blev til billede, som publikum måtte meget tæt på for at se. Grænsen mellem publikum og udøver blev således overskredet.

Ved siden af Charlotte Moorman lå seks TV-apparater på en gammeldags kaneseng; de var indstillet på hver sin TV-station. Et billede på kommercielt TV som sovepude? Endelig stod en næsten nøgen mand poserende a la Michelangelo David-statue. I hans skridt var fastspændt en lille monitor som en art TV-penis, der viste en optagelse af David-statuen. Den poserende mand og statuen på billedet kommenterede hinanden og igen blev publikum presset ud over nogle grænser, hvis de ville se TV-billedet.

Denne live-situation var typisk for Paiks allegoriske fantasi — også i den mangetydige blanding af forholdet mellem situation og billede og mellem værk og publikum.



CHARLOTTE MOORMAN SPE-  
LAR PÅ PAIKS TV-CELLO. FOTO:  
CARL SAMROCK (T.V. + T.H.),  
PETER MOORE (OVAN).



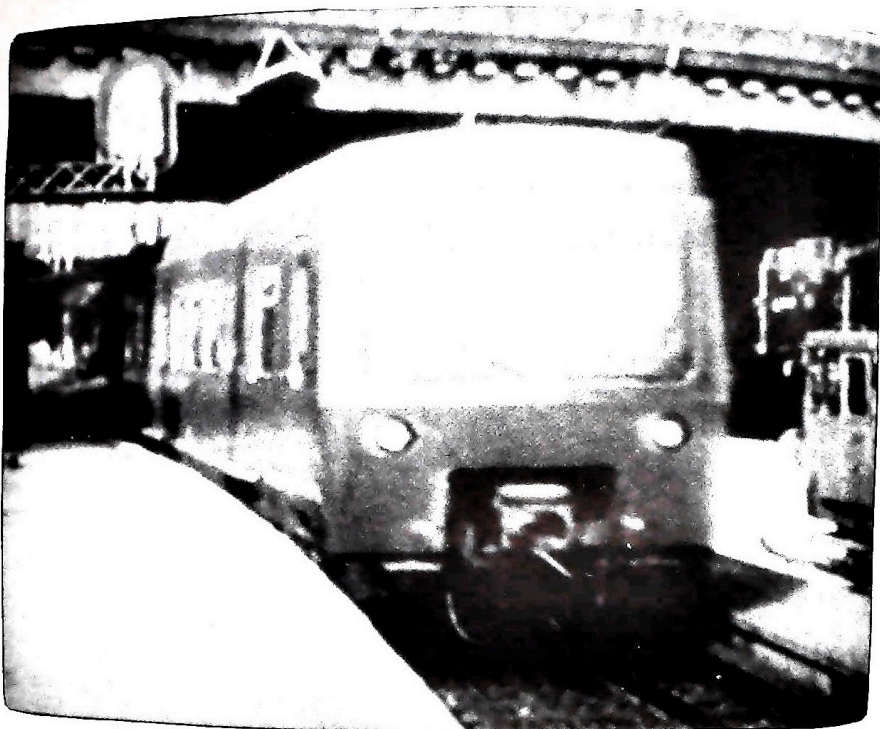
WILLIAM LOUIS SØRENSEN: VIDEORUM, 1976.

B.) En installation, der bygger på en mere åben situation, kan eksemplificeres med William Louis Sørensens skitse til en række videoinstallationer fra foråret 1976, hvor publikum interagerer med apparaturet og dermed er med til at forme den proces, der er i gang.

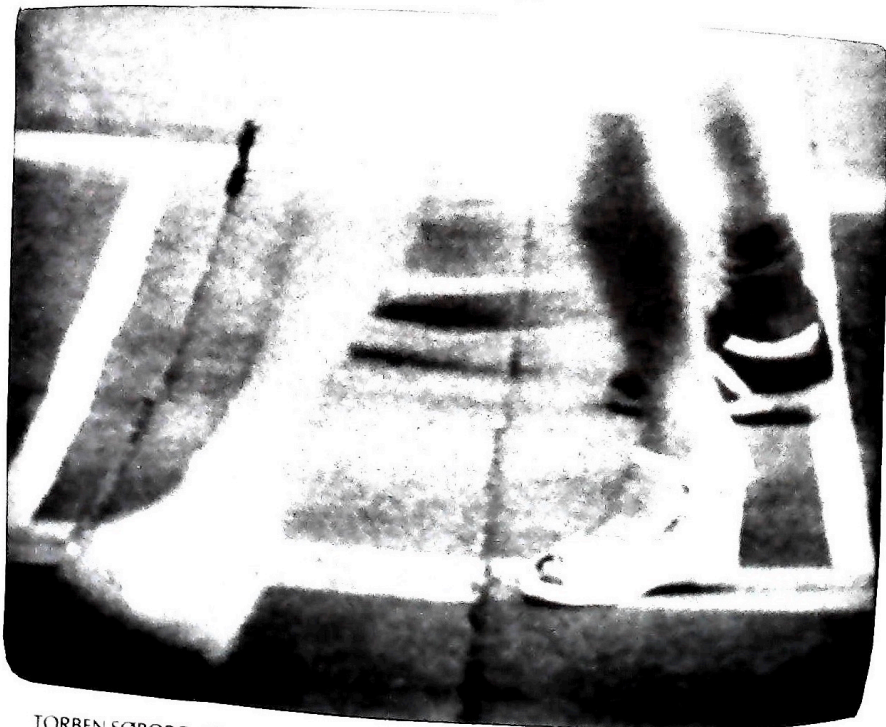
Der er fire modeller, den ene mere kompliceret end den anden: I to rum er opstillet et antal enheder bestående af kamera, mikrofon og monitor. Det, der sker et sted, transmitteres et andet sted. Jo fler enheder der indgår, jo mere kompliceret bliver helheden. Det, der sker, er op til de tilstedeværende. På den måde arbejder Sørensens med tid-rum-forholdet mellem begivenheder og optagelsen af disse, samt på forholdet mellem medie og publikum, mellem aktiv og passiv — en art social feedback.

Denne installation tager udgangspunkt i, hvad medieret kommunikation er: det er på een gang en filosoferen, en afmystificering og en anskueliggørelse. Gennem tid-rum-forvirringen bliver det samtidig en sanselig manipulation med tilskuerne.

Netop arbejdet med tid - rum — eventuelt med tidsforskydningen mellem liveoptagelse og afspilning — og med distributionen i rummet er videoudstyret unikt. For mig personligt ligger de mest perspektivrige arbejdsfelter i dette sidste tid-rum-arbejde samt i den »rene« elektroniske billedskaben.



TORBEN SØBORG: UR BUT THE SUBWAY IS MOVING...



TORBEN SØBORG: UR FELT CA. 2 m<sup>2</sup>, 1982.

VIDEO + TAIDE  
VIDEOTAIDE

Videotaide?... mitä on  
Amerikkalainen videot  
Wegand sanoo että kysyt  
verbaalia vastauksia, koke  
Visuaalisten kokemus  
määrittelyminen on sil  
tä leikkiä Videota ja  
arvoistaan kokea, ja  
vain vakava videokuva  
Määritelmät eivät my  
tuttamaan taiteiljaa.  
voi "määritellä" videon  
sen muista medioista  
(videotuotanto) — ja se  
kuin kaikki taidekokeet  
niin kamera- ja nauhoi  
keen."

Saksalaisen videotaiteiden  
teollisuus sanotaan: "Onneksi  
lyhyttä määritelmää"; v  
käyttää yksinkertaisesti tie  
tä. Toiset haluavat vastata  
seen tutkimalla taiteilijoi  
käyttää videota.

Amerikkalaisessa antolo  
Geo Art" vuodelta 1976 ne  
me tapaa käyttää videota:  
1) aiheena taiteilija tai joukko  
ja  
2) aiheena ympäristö  
3) aiheena abstrakti kuva  
Näitä vooaan yhdistää,  
esimerkiksi tavoilla:  
a) mono- tai multikanavac  
tai useampi monitori)  
b) performance tai installaatio  
c) "todellinen aika" tai aja  
d) erittäin nauhoitettu, edito  
tation

Saksalaisen luettelo mair  
nauhoitus "videotaiteiden ka  
1. videonauha  
2. videotallennus  
3. video-objekti  
4. video-performance  
5. erittäin vaihtelevat eivätkä  
yhteisiä. Yhteisiä niille o  
käläytyvänsä voidaan taide  
6. erittäin videolle on kai  
7. videonauha tavennuu ajalle.

Mikä määritelmät eivät k  
1982 ja 1983 ja 1984 Weg  
VIDEOTAIDE TAITEILIJAT  
KUNTA

VIDEO + TAIDE =  
VIDEOTAIDE?

Videotaide!?... mitä on videotaide?

Amerikkalainen videotaitelija Ingrid Weigand sanoo että kysymykseen ei ole verbaalia vastausta, koska:

Visuaalistan kokemusten sanallinen määrittelyminen on silkkää esteettistä leikkiä. Videota sinällään voidaan ainoastaan kokea, ja sen voi tehdä vain vakava videokatsoja.

Määritelmät eivät myöskään pysty auttamaan taitelijaa. Ainoa, joka voi "määritellä" videon ja erottaa sen muista meedioista, on teos (videotuotanto) — ja se syntyy niinkuin kaikki taideteokset monen tunnin kamera- ja nauhoitustyön jälkeen."

Saksalaisen videotaidenäyttelyn luettelossa sanotaan: "Onneksi ei ole vielä löydetty määritelmää"; videotaitelija käyttää yksinkertaisesti tiettyä välinettä. Toiset haluavat vastata kysymykseen tutkimalla taitelijoiden tapaa käyttää videota.

Amerikkalaisessa antologiassa "Video Art" vuodelta 1976 nähdään kolme tapaa käyttää videota:

- 1) aiheena taitelija tai joitakin esiintyjä
  - 2) aiheena ympäristö
  - 3) aiheena abstrakti kuva
- Näitä voidaan yhdistää, ja lisäksi esittää eri tavoilla:

- a. mono- tai multikanavaesitys (yksi tai useampi monitori)
- b. performance tai installaatio
- c. "todellinen aika" tai ajan siirto
- d. ennalta nauhoitettu, editoitu tai editoimaton

Saksalainen luettelo mainitsee seuraavat "videotaideteosten kategoriat:

1. videonauha
2. videoinstallaatio
3. video-objekti
4. videoperformance

Erittelyt vaihtelevat eivätkä aina ole yksiselitteisiä. Yhteistä niille on, että **aikeellisuus** tuodaan taideteokseen... ja ominaista videolle on kai että se on mediaa joka rakentuu ajalle.

Mutta määritelmät eivät kerro paljon: täytyy yhtyä Ingrid Weigandiin: **VIDEOTAIDETTA TÄYTYY KOKEA!**

## Video + kunst = videokunst?

Videokunst!?...hvad er videokunst?

Stillet over for dette spørgsmål, kan man svare som den amerikanske videokunstner Ingrid Weigand, at det ikke lader sig gøre meningsfuldt at definere videokunst, fordi, som hun siger:

—Verbale definitioner på visuelle oplevelser er en ren og skær æstetisk leg. Video som sådan kan kun opleves, og det kan kun opleves af den seriøse video-seer.

Definitioner kan heller ikke hjælpe kunstneren. Det eneste, der kan »definere« video og adskille det fra andre medier, er værkerne (videoproduktionerne) — og de bliver som alle kunstværker til efter timers arbejde bag kameraer og ved båndoptagere.<sup>1</sup>

I det meget omfattende katalog til den udstilling af tysk videokunst som for nylig turnerede i Tyskland, siger man da også: »Heldigvis har man emdnu ingen definition fundet«<sup>2</sup>, og man nøjes derfor med att pege på, at videokunstneren er en kunstner, som i stedet for f.eks. pensel, lærred og maling benytter et videokamera og en monitor til at udtrykke sine idéer.

Andre har forsøgt at nærme sig et svar på spørgsmålet: »Hvad er videokunst?« gennem at se på, hvordan videokunstnere anvender video.

I introduktionen til den første amerikanske antologi over videokunst, *Video Art* fra 1976<sup>3</sup>, peger man på, at efterhånden som dette medium har udviklet sig, kan man skelne mellem tre basale tilgange:

1. den, hvor kunstneren eller nogle optrædende er genstand / motiv / emne,
2. den, hvor omgivelserne er genstand / motiv / emne,
3. den hvor det abstrakte, bearbejdede (oftest med synthesizer) billede er genstand / motiv / emne.

Disse tre tilgange kan imidlertid, påpeger man, være kombinerede i det enkelte videokunstværk. Og hertil kommer, at den måde, på hvilken disse tilgange manifesteres på, præsenteres for andre, kan variere meget:

- a. det kan være enten en mono- eller en multikanal præsentation, d.v.s. vises ved hjælp af én monitor eller flere
- b. det kan være som en performance eller installation,
- c. og det kan være en »real« præsentation eller som en »tidsforsinket / tidsforskuet«,
- d. og endelig kan produktet være båndet forud, d.v.s. optaget på videobåndoptager, og så enten editeret eller ikke editeret.

I det tyske katalog skelner man i selve katalogoversigten<sup>4</sup> mellem følgende kategorier af »videokunstværker«:

1. videobånd
2. video installations
3. video objekter
4. video performances

Det fremgår dog overhovedet ikke hvordan man skelner mellem »video objekter« i forhold till »installations«. I det internationale udlæningskatalog fra *London Video Arts*<sup>5</sup> skelner man da også kun mellem »videotapes«, »video installations« og »performances«.

Uanset hvordan man inddeler og kategoriserer, så er det fælles træk ved alle videoværkerne eller resultaterne, at de drager *tidsdimensionen* ind i kunstværket ... og det er vel netop dét karakteristiske træk — uanset kategorier og lignende — ved videomediet, at det er et *tidsbaseret medium*, og at videokunstværket dermed også på en eller anden måde bliver tidsbaseret.

Når det kommer til stykket, er det måske ikke hverken særlig interessant eller på nogen måde givende at forsøge at beskrive / definere / kategorisere, hvad der er videokunst ... man må nok give Ingrid Weigand ret i, at det er en »ren og skær æstetisk leg«: **VIDEOKUNST SKAL OPLEVES!**

Jeg vil derfor prøve at nærme mig spørgsmålet »Hvad er videokunst?« på en anden måde, nemlig gennem nogle personlige betragtninger over video og videokunst afledt af mine egne forsøg på, tilløb til at udnytte videomediet også som et kunstnerisk udtryksmedie.

I en interessant artikel i kataloget til udstillingen *Videokunst in Deutschland 1963—1982* stiller den tyske videokunster Ulrike Rosenbach spørgsmålet:

Warum haben Künstler angefangen mit Video zu arbeiten?  
Was hat uns daran so fasziniert?<sup>6</sup>

Selv om Ulrike Rosenbach og jeg begyndte at arbejde med video på forskellige tidspunkter og på forskellig vis:

— Ulrike Rosenbach i 1972 med video som medium for kunstnerisk udfoldelse,

— jeg i 1968 med video som alternativt kommunikationsmiddel i lokalsamfund (og senere også i lokal-TV),

så var det for mig dog med samme fornemmelse, som Ulrike Rosenbach beskriver:

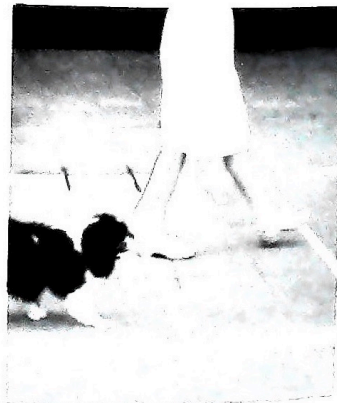
... video ... es war die totale Autonomie für mich?

... den totale autonomi, den totale frihed på den måde, at du selv beherskede alle led i processen frem til et resultat, der straks kunne kontrolleres, »afslæses«, fremføres: video for, af og ved os selv

Endelig kunne vi selv beherske et medium, der ville kunne massekommunikere. Et alternativ til de etablerede, men af den borgerlige stat beherskede muligheder inden for kommunikation og kultur. At vi var påvirkede af Walter Benjamin og Bertolt Brecht og Hans Magnus Enzensberger var tydeligt:

Walter Benjamins tro på, at masseproduktionsteknologien kunne udnyttes progressivt, at kunstens traditionelle autoritet og »aura« ville blive brudt ved hjælp af den tekniske reproduktion og mang-

naviska Skilda B



TORBEN SØBORG I ARBETE MED FELT CA. 2 m<sup>2</sup>, VIDEO-PERFORMANCE I UMEÅ 1982.

Siv Arvidsen heraldskrifts  
brevst. "Mia minna en video  
...

Maria "Videofans i Deus  
1981-1982" keratosa kysy  
okänter värtäntä Ullike R  
...

Walter haben Künstler angefangen  
mit Video zu arbeiten? Was hat u  
...

... video ... es war die totale Au  
...

Walter Benjaminin otta siven, ett  
...

Warum haben Künstler angefangen  
mit Video zu arbeiten? Was hat u  
...

... video ... es war die totale Au  
...

... video ... es war die totale Au  
...

... video ... es war die totale Au  
...

... video ... es war die totale Au  
...

... video ... es war die totale Au  
...

... video ... es war die totale Au  
...

Siksi kokeilen henkilökohtaista lähestymistä: "Mitä **minusta** on videotaide?"

Näyttelyn "Videokunst in Deutschland 1963—1982" luettelossa kysyy saksalainen videotaitelija Ulrike Rosenbach:

Warum haben Künstler angefangen mit Video zu arbeiten? Was hat uns daran so fasziniert?"

ja vastaus:

"... video... es war die totale Autonomie für mich"

vastaa omaa tunnettani: prosessin jokainen osa on kontrolloitavissa. Vihdoinkin pystyimme hallitsemaan massaviestinnän meediaa, luomaan vaihtoehto viestinnän ja kulttuurin laitoille muodoille. Vaikutteet olivat selvät:

Walter Benjaminin usko siihen, että massatuotantoteknologiaa voidaan käyttää edistyksellisiin tarkoituksiin, että voidaan särkeä taiteen perinteinen sädekehä ja tuoda taide kaikkien ulottuville; että teknologia tarjoaisi mahdollisuudet tehdä yksityisestä prosessista kollektiivinen. Hans Magnus Enzensberger "meediateorian rakennuspalikat" -kirjoituksessaan elektronisten meedioiden mobilisoivasta voimasta ...tässä valossa näemme videon: käytäntönä, toimintana, osanottona. Jos joku sattui epäilemään, vastasimme sitaattilla Bertolt Brechtin "Radioteoria"sta:

"Jos pidätte tätä utopistisena, niin pyydän Teitä miettimään miksi se on utopistista."

Mutta ajatus uustuotannon kääntämisestä tuotantoon jäi utopian asteelle. Kuten Ulrike Rosenbach oikein huomauttaa aliarvioitiin porvarillisen yhteiskuntaideologian valta-asemaa. Videotaitelijat ja meediatyöntekijät pysyivät "undergroundina", "avant-gardeomien-luulojensa-mukaan". Omat kokemukseni "community videon" parisessa Tanskassa 70-luvulla alleviivaavat tätä: perinteisen television konventiot ovat liian vahvoja.



Voiko videotaide onnistua? Ulrike Rosenbach kutsuu videota "kirjoittamattomaksi" meediaksi, perinteet eivät kuormita sitä; se on avoin, tilava kokielukenttä. Elsa Gress näkee kaksi mahdollisuutta, hänen artikkelinsa otsikon mukaan "Televisio mediumina ja MEEDIANA". Televisio mediumina odottaa kehitystään, mutta media on sekä tuottajien että kuluttajien ennakokohäystysten ylikuormittama. Poikkeuksia ei hyväksytäkään — voitaisiin puhua meediasyntaksista tai -koodista.

foldiggørelse af kunstværker: Massekommunikationens teknologi ville ikke blot give mulighed for, at kunst ikke længere var forbeholdt nogle få, pengestærke borgere eller samlinger og museer, men gennem mangfoldiggørelse ville blive »kunst for alle« — den samme teknologi gav også nye muligheder for kulturel aktivitet og oplevelse. Forholdet mellem »masserne« og kunsten kune ændre, så den kunstneriske skaben kunne blive en kollektiv proces mere end en individuel proces.<sup>8</sup>

Talte Hans Magnus Enzenberger ikke i »Byggesæt til en medieteorii«<sup>9</sup> netop om de elektroniske mediens »mobiliserende kraft« til at gøre mennesker mere mobile, frie?

... i det lys så vi video, dette nye teknologiske medium: video som praksis, pågående aktivitet, involvering, et totalt fænomen — dynamit for alle og ikke kun dynamik for nogle få! Og rystede nogle på hovedet, så svarede vi med et citat fra Brechts »Radioteorii«:

Skulle De anse dette for utopisk, så beder jeg Dem tænke over, hvorfor det er utopisk.<sup>10</sup>

Alle disse tanker hos folk, der arbejdede med video som alternativt kommunikationsmiddel eller som kunstnerisk udtryksmiddel, om en progressiv frigørende kraft i masseteknologien — ønsket om at vende reproduktion til produktion: ændre den passive tilskuerrolle til aktiv deltagelse — alt dette forblev desværre netop *utopi*, drømme, teori. Som Ulrike Rosenbach meget rigtigt påpeger, så overså man (eller undervurderede) den borgerlige samfundsideologiske magtstilling. Videokunstnere og mediearbejdere forblev i randen af samfundet, »underground«, i modposition. De blev til »insider«-grupper, en lille »avant-garde-i-egen-indbildning«, uden for den brede offentligheds kendskab

Dette kan jeg underbygge med mine egne erfaringer fra arbejdet med »community video« og de første lokal-TV forsøg i Danmark i midten af 70'erne.<sup>11</sup> Det lykkedes ikke for os at blive andet end en lille »insider«-gruppe, bl.a. også fordi det traditionelle fjernsyns konventioner tilsyneladende er for stærke.

Men kan det lykkes for videokunst? Ulrike Rosenbach hævder i hvert fald, at video — sammenlignet med traditionelle kunstformer som maleri, skulptur o.s.v. — ikke har en århundredelang, forudbelastet kulturhistorie. Hun kalder video et »blankt« medium: ubelastet og relativt frit for forudprægede opfattelser — et åbent, rummeligt eksperimentalfelt.

Det er nok på den ene side rigtigt, men på den anden side forkert. Den danske forfatter Elsa Gress skrev i november en spændende debatartikel.<sup>12</sup> »TV som medium og som MEDIET« kaldte hun den. Bruger vi denne skelnen, har Ulrike Rosenbach nok ret for TV/video som *medium*, men ikke som *medie*.

Som *medium* er det, siger Elsa Gress, »...noget herligt og mulighedsrigt, der ... venter på, ja, skrider efter de rette personer og den rette brug«. Men desværre er TV/video okkuperet, siger Elsa Gress, og af »besættelsestropperne« gjort til et *medie* — et *medie* for påvirkninger.

... og som *medie* er det, sin korte alder til trods, belastet med »forudprægede« opfattelser, ikke kun hos teknikkerne og producenterne (besættelsemagten, okkupationstropperne) men i dag også hos tilskuerne/seerne — og det er et tegn på i hvor høj grad, det er

lykkedes at »erobre« TV/video-medium'et, at gøre det til medie. Folk har, bevidst eller ubevidst bestemte opfattelser af, hvordan et TV/video-program skal se ud — og følger produceren ikke disse, kommer han ikke »igennem«. Folk accepterer det ikke.

Vi kan tale om *mediets* »fikse idéer / klichéer / regelsæt« om, hvad der er tilladt og ikke tilladt — en *mediesyntaks*, *mediekode*.

Et eksempel: forskellen på TV-tid og »mennesketid«, d.v.s. fjernsynets tidsbegreb over for vort normale tidsbegreb. Vi er, siger den amerikanske videokunstner Douglas Davis<sup>13</sup>, oplasket med det hurtigt skiftende TV-billede, hvor tidsbegrebet komprimeres, og hvor f.eks. de 7 minutter, én af mine egne produktioner varer, vil opfattes som meget længe, ja, frustrerende længe for en enkelt sekvens uden særlige overgange / skift. Og dog kan vi jo, siger Davis, i virkeligheden, i den reale »mennesketid«, knap nok føre en telefonsamtale, tilberede et måltid eller elske på de 7 minutter.

Det uhyggelige er, siger Davis, at *mediet* TV/video i den grad har øvet indflydelse på os, at TV-tid, *mediets* tidsbegreb, allerede nu påvirker det daglige liv og opfattelsen af forløbet af den virkelige, reale tid.

Denne forventning om det hurtigt skiftende TV-billede, forventningen til TV-tiden, til *mediets* tidsbegreb — og til mange andre af *mediets* klichéer, for tidsbegrebet er kun ét af dem — gøres der bevidst op med i meget videokunst. Bevidst op med i videokunstnerens forsøg på — for nu at bruge Elsa Gress' sprogbrug — at tilbageerobre TV/video som *medium*, at befri det indespærrede *medium*.

Og her er videokunstneren ikke særlig exceptionel, for kunst har vel altid været — hvis jeg må citere Ron Nameth (fra et interview i sommers) —: ...a way of going out further, extending the boundaries of our understanding and our seeing ... art wants to stretch out the boundaries, high and low, left and right, so that you begin to see more of the world ... expanding the boundaries of our consciousness, not just giving us what we already know but going a little bit further ...<sup>14</sup>

Ulrike Rosenbach kommer da også frem til, at nok er video som *medium* ikke kunsthistorisk belastet (som maleri, skulptur etc), men det er som *medie* belastet gennem klichéerne / mediekoden. »Arbejdet med vor tids klichéer ligger med video meget nær, så at sige i det som *medium*«, siger Ulrike Rosenbach og fortsætter: »Vil jeg arbejde med video, kommer jeg ikke uden om at betragte *dét* som indhold — det er dette *mediums* forudprægethed. Bevidst at omgå dette (Elsa Gress ville nok sige: at befri det indespærrede *medium* fra *mediet*) vil sige at arbejde autonomt, at bevæge sig kritisk væk herfra, at frigøre / emanicepere sig. Det betyder, igen, at gå sine egne veje ...«<sup>15</sup>

Naturligvis er videokunstnere lige så forskellige som andre kunstnere — med lige så forskellige opfattelser af kunst og dermed forskellige måder at arbejde med video på. Når jeg har refereret Ulrike Rosenbach, skyldes det selvfølgelig dels, at jeg har oplevet noget af det samme, hun beskriver, og dels at jeg med en del af mit videoarbejde føler, at jeg ligesom hun bevidst søger at bevæge mig ud over de etablerede konventioner / formsprog.

Om det så er lykkedes, må andre bedømme, men til dette opgør, denne »befrielseaktion«, som Elsa Gress ville kalde det, eller som



DOUGLAS DAVIS: UR THE AUSTRALIAN TAPES, 1974.

Amerikkalainen videotaiteilija Douglas Davis maimitsee eron »tv-ajan» ja »ihmisajan» väliä. Seitsemän minuutin televisiosekvenssi tuntuu pitkältä, mutta todellisudessa (ihmisaika) se tuskin riittää puheluun. Ja pahin on, Davisin mukaan, että televisioaika jo vaikuttaa käsityksemme todellisen ajan kulusta.

Videotaide yrittää tietoisesti rikkoa median klišheitä. Tässä suhteessa videotaiteilija ei ole poikkeuksellinen; Ron Namethia siteeratakseeni: ...»...art is discovery, art is always going out and discovering more...»

Myös Ulrike Rosenbach pitää videota taidehistoriallisesti vapaana mutta mediakoodiin sidottuna.

Työ ajamme klišheiden parissa on... itse mediassa... Tämän tietoinen väistäminen tietää autonomista työtä... vapautumista / emansipoitumista.»

Elsa Gressin sanoin: videomeediumin vapauttaminen mediasta.)



ULRIKE ROSENBACH 1975.

Videotaiteilijat työskentelevät eri tavoilla, itse olen tuntenut samaa tarvetta vapautua normaalista muotokielestä kuin Ulrike Rosenbach. Olen löytänyt inspiraatiota ja tukea André Bretonin surrealismista, hänen puhuessaan tendenssistä tai kuten Marcuse ilmaisi sen (surrealistsisessa aikauslehdessä »L'Archibras»): »puhumalla mielikuvituksen vastakieltä, joka tänään on ainoa inhimillinen kieli ja runouden aito



kieli". Ingrid Weigandin "the surreality of videotape": räjäyttämällä hyväksytyn muutokielen kuvan liukuu ulos tavanomaisesta todellisuuskäsitteestä ja muuttuu surreaaliksi.

20-luvun kirjallisessa surrealismissa pantiin kuvat vastakkain. Videossa, joka lakkaamatta rikkoo median syntaksia, surrealismi on kuvan ominaisuus; Ingrid Weigand: "a formal element in the creation of videotapes".

Muuttamisyritysten kohtaama vastustus on osoitus siitä vallasta, joka on kertynyt tv/video-meedialle. William S. Burroughs, joka surrealistisella leikkaus/yhdistelmä-tekniikallaan on halunnut provosoida esiin uusien suhteiden kokemuksia ja tunnustamisia, korostaa että sanat ja kuvat ovat kontrollivälitteitä. Meidän on tehtävä vastahyökkäys: leikata, vaihtaa, murtaa kontrollijärjestelmä.

Voidaan olla eri mieltä tietoisuuden muuttamisen tarpeesta, mutta myöskin välisestä: miksi juuri video?

Omasta puolestani haluan rehelligisesti sanoa: koska se sattui olemaan se mediuumi jonka kanssa minä "happened to be working with"... tai kuten Burroughs kirjassaan "Nova Express":

"Hyökätäkää todellisuuden tutkimiseen ja jälleenvallottakaa universumi".



TORBEN SØBORG: NATURE MORTE, MULTIKUNST '83, MUSIKHUSET, ÅRHUS.

Ron Nameth udtrykker det: dette forsøg på at udvide grænserne, har jeg personligt hentet inspiration og støtte i surrealismen, som den kommer til udtryk hos André Breton, der taler om »kampen for at befri den moderne bevidsthed fra den gængse tendens til traditionsdannelse«. <sup>16</sup>

Der ligger jo netop i surrealismen et forøg på at fremprovokere oplevelsen og erkendelsen af nye relationer gennem en frigørelse af fantasien, drømmene, utopien,

... eller som Marcuse udtrykte det ( i det surrealistiske tidsskrift *L'Archibras*): gennem at »... tale fantasiens kontrasprog, som i dag er det eneste menneskelige sprog og det sande poetiske sprog«. <sup>17</sup>

Ingrid Weigand, som jeg citerede i starten, taler om »the surreality of videotape«. I det øjeblik billedet eller billedbevægelsen bevæger sig ud over det etablerede, grundfæstede formsprog, finder vi det ikke længere let at fatte, hvad det er, vi ser på. I det øjeblik glider billedet ud af vort greb og bliver surrealt: det unddrager sig vor konforme, tilpassede opfattelse af virkeligheden. <sup>18</sup>

Hvor André Breton og andre i 20'erne især udtrykte det surreale i literære vendinger gennem bevidst modstilling af billedelementer, så er det sådan med video, siger Ingrid Weigand, at videobilledet bliver surrealt hver gang, det overskrider den populære kulturs umiddelbare formsprog og sprænger rammerne for de traditionelle TV/video-konventioner — *mediets* syntaks.

Den surrealisme, som kommer til udtryk i video, er, siger Weigand videre, et latent potentiel ved billedet per se — og denne egenskab, denne beskaffenhed ved videobilledet forklarer en hel del om den uforståenhet og endog fjendtlighed, hvormed videokunst betragtes, fordi den ofte presser os til at ændre vor forudopfattelse af TV/video som det, Elsa Gress betegner *mediet*. Ingrid Weigand taler om det surreale som »... a formal element in the creation of videotapes«. <sup>19</sup>

Modstanden mod at ville ændre vor forudopfattelse viser noget om den magt, TV/video som *medie* har fået. Den amerikanske forfatter William S. Burroughs, der gennem sin surrealistiske klippe/folde- teknik har søgt at fremprovokere oplevelser og erkendelse af nye relationer, fremhæver, at »ord og billeder er effektive kontrolredskaber« og opfordrer os derfor til: »klip kontrollinierne, gå til modstand«. <sup>20</sup> Vi er, siger han, »omgivet af et billedføngsel«, »en ustandselig spærreild af billeder«, et »totalt bombardement af billeder«. Men, siger han, hvis man begynder at klippe ord og billeder op og bytte om på dem, så nedbryder man kontrolsystemet, og nye, fantasiskabende og grænseudvidende relationer fremprovokeres.

»Ligesom annoncefolkene er jeg«, siger Burroughs, »interesseret i den præcise manipulation af ord og billeder, den der skaber handling — ikke for at sende folk ud og købe en Coca-cola, men for at fremkalde en ændring i læsernes bevidsthed«. <sup>21</sup>

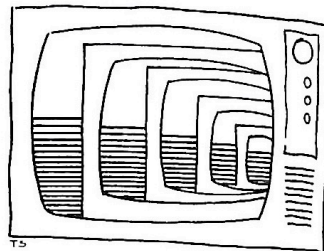
At fremkalde bevidsthedsændring, fremprovokere oplevelse og erkendelse af nye relationer, grænseoverskridelse ... man kan være uenig om dette — og man kan også sige: javel, men hvorfor netop video?

Hvad skal vi svare? Fordi det er nyt? ... er »in«? ... i pagt med vor teknologiske tidsalder?

Personligt vil jeg nok ganske ærligt sige: Fordi det nu —tilfældigvis

— var det medium, jeg »happened to be working with«... og så, som efterrationalisering henviser til den »spærreild af billeder«, og det »billedfængsel« vi omgives af —? ikke mindst via TV/video — og til Burroughs og de andres opfordring til at klippe kontrollinierne, til at skabe billeder, der nedbryder kontrolsystemet og fremprovokerer nye, fantasiskabende relationer, der kan inspirere til bevidsthedsændring, grænseudvidelse... eller som Burroughs udtrykker det i bogen *Nova Express*:

»Storm virkelighedstudiet og genindtag universet«<sup>22</sup>



TORBEN SØBORG: WAVE MOTION, TULLKAMMAREN UMEÅ, 1982.

#### NOTER

- 1 Ingrid Weigand: »The Surreality of Videotape« i Ira Schneider & Beryl Korot (ed.) *Video Art. An Anthology*. Harcourt Brace Jovanovich, N.Y. 1978, p. 280.
- 2 Wulf Herzogenrath: »Videokunst. Ein neues Medium — aber kein neuer Stil« i Wulf Herzogenrath (red.) *Videokunst in Deutschland 1963-1982*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1982, p. 10.
- 3 Beryl Korot and Ira Schneider: »Introduction« i Schneider & Korot, op.cit., p. 3.
- 4 Herzogenrath, op.cit., p. 141.
- 5 *London Video Arts 1978 Catalogue*, London 1978.
- 6 Ulrike Rosenbach: »Video als Medium der Emanzipation« i Herzogenrath, op.cit., p. 99.
- 7 *Ibid*, p. 99.
- 8 Walter Benjamin: »Kunstværket i den tekniske reproduktions tidsalder«, 1936, optrykt i Walter Benjamin *Kulturindustri. Udvalgte skrifter*, Rhodos, København 1973, p. 58 ff.
- 9 Hans Magnus Enzenberger: »Baukasten zu einer Theorie der Medien«, Kursbuch 20, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1970 — her efter Erik Thygesen (red.) *Folkets røst. Offentlig adgang til massemedierne*, Tiderne skrifter, København 1974, p. 42 ff.
- 10 Bertolt Brecht: »Radiotheorie 1927 bis 1932« — her efter Thygesen, op.cit. p. 31 ff.
- 11 Torben Søborg: »Lokal-TV: Ghetto eller Tøbrud?« i *Video Monitor*, vol. 1 nr 1, Haslev 1979, p. 9 ff.
- 12 Elsa Gress: »TV som medium og som MEDIE« i *Dagbladet Politiken*, 21. nov. 1982, 3. sektion, p. 11.
- 13 Douglas Davis: »Time! Time! Time! The Context of Immediacy« i Douglas Davis & Allison Simmons (ed.) *The New Television: A Public/Private Art*, MIT Press, Cambridge Mass., 1977, p. 72 ff.
- 14 Torben Søborg: interview med Ron Nameth, lyd-bånd, Umeå 1982, ikke publ.
- 15 Rosenbach, op.cit., p. 102.
- 16 André Breton *Det surrealistiske Manifest*, Gyldendal.
- 17 Interview med Herbert Marcuse i det surrealistiske tidsskrift *L'Archibas*, 1967 — her efter indledningen i Breton, op.cit.
- 18 Weigand, op.cit.
- 19 *Ibid*, p. 282.
- 20 William S Burroughs — her efter Dan Turéll *Ezra Pound / William S Burroughs / Lou Reed. 3 mediemontager*, Swing, København 1975, p. 22 ff.
- 21 Turéll, op.cit., p. 39.
- 22 William S Burroughs *Nova ekspres*, Stig Vendelkjær, København 1967, p. 61-62.

## Videotaide — taiteilijat ja median käyttö

Niiden neljäkymmenen vuoden aikana, jotka olemme eläneet television kanssa, on tehty joitakin kulttuuriohjelmia taiteilijoista. Harvemmin ovat taiteilijat luoneet taideteoksia itse meedialla.

Televisio on kehittynyt meediaperinteestä joka perustuu kertovalle, kirjalliseen rakenteelle. Televisio on kuvamedia, jota kuitenkin "tele" eli siirtoaspektien painottamisen takia on käytetty pääasiassa jokapäiväiseen kommunikaatioon. "Visioon", median kuvakieleen, on kiinnitetty vähemmän huomiota.

Television tämänpäiväinen kuvaestetiikka on lähinnä verrattavissa 1500-luvun estetiikkaan. Kubismin estetiikka on esimerkiksi mahdollisuus televisiolle. Mutta muutos on tulossa. Kun halvat videolaitteet yleistyvät syntyy taiteilijoille mahdollisuus kokeiluihin ja omien erikoistietämystensä soveltukseen. Jo nyt ovat kuvataiteilijat, säveltäjät, muusikot, tanssijat, koreografit ja monet muut kehittäneet televisiota tiedostavampaan ja luovempaan suuntaan.

Nämä uudet ohjelmat eivät puhu taiteesta, ne ovat taide-elämyksiä sisällään. Ne lähtevät muista perinteistä kuin kirjoitetun sanan, eivätkä mahdu normaalin tv-ohjelman konventioihin. Ne ovat tutkimusta, joka porautuu syvälle todellisuuden kokemuksiimme.

Nam June Paik, arvostettu korealainen videotaiteilija, on sanonut:

"Televisio on hyökännyt meitä vastaan koko elämämme — nyt voimme tehdä vastahyökkäyksen."

Videotaide yleensä jaetaan kolmeen toimintamuotoon:

- 1) dokumentaatio
- 2) käsitteellinen
- 3) synteesi

1) Materiaalina on todellinen objekti todellisissa tilanteissa. Kun kyseessä on elämäntilanne, henkilökohtainen tai sosiaalinen, jota ei näytetä normaaleissa televisio-ohjelmissa, puhutaan *vaihtoehdoista videosta*.

2) Pyritään siirtämään tiettyä ajatusta, ideaa, ymmärtämystä, suoraan taiteilija-esiintyjästä katsojaan median kautta. Kuvakieli on redusoitu olennaisimpiin piirteisiin

3) Käytetään energiaan perustuvaa kuvakieltä, jossa kasvamisen, rakenteen, muutoksen prosessit visualisoidaan. Aikatekijä yhdistetään kuvain, siksi musiikin traditiot ovat tärkeitä.

## Video som konstnärlig resurs

Televisionen har varit en realitet för oss nu i snart fyrtio år, och under denna tid har det gjorts en hel del kulturprogram om konstnärer. Men mycket sällan har konstnärer gjort arbeten direkt för detta medium.

Televisionen har utvecklats ur mediatraditionen med radio, teater och film. Samtliga dessa media grundar sig på det skrivna ordet och använder en berättande, litterär struktur. Fastän television i sig självt är ett bildmedium, har det framför allt använts för att vidarebefordra ord. Detta beror på att betoningen lagts på »tele« eller de transporterande aspekterna på mediet. TV används som en bärare av vardaglig kommunikation. Mycket liten uppmärksamhet har riktats mot begreppsdelen »vision«, de bildspråkliga aspekterna.

Om man ser tillbaka på konsthistorien och jämför med den bildestetik som används inom mediet television idag, slås man av hur merparten av all TV-produktion idag använder sig av en bildestetik som hör hemma i 1500-talet!

Ta, till exempel, kubisomens estetik: den var en visualisering av flera olika synpunkter, samtidigt uttryckta och sammanfallande med den samtida fysikens upptäckter av att Tid och Rum var relativa strukturer, ej absolut fixerade. Detta inträffade för mer än 50 år sedan och ändå vore det nästan otänkbart att i ett TV-program idag använda sig av en kubistisk bildestetik.

Dessa förhållandena är emellertid just nu i hastig omvandling. Med tillgång till billig video-utrustning är det idag möjligt för konstnärer och andra kreativt arbetande att förverkliga sina idéer om ett verkligt bildorienterat språk.

Konstnärer med många olika uttryckssätt har börjat arbeta med video utifrån sina speciella förkunskaper. Målare, musiker, kompositörer, dansare, koreografer och många andra har närmat sig mediet med sina särskilda talanger och kreativa utgångspunkter, och alla har bidragit till att göra television till ett mera medvetet och skapande bildspråk.

Video-konsten kan generellt indelas i tre aktivitetsområden: *dokumentation, koncept och syntes*.

1. Den dokumentära videokonsten inkluderar alla arbeten med realistiska förhållanden i verkliga situationer. Ibland kallas denna »gräsrots-video« för *alternativ video* eftersom den ger inblickar i sociala sammanhang och personliga förhållanden som annars inte presenteras av reguljära TV-program.

2. Konceptuell video är resultat av erfarenheter och tankar, idéer och insikter som överförs direkt från artisten/framföraren till åskådaren, via mediet. Det skiljer sig från det dokumentära på så sätt att det inte bara är en upptagning av en aktion, utan framför allt ett sätt att bruka bildspråkets elementära grunder.

3. Som syntes är video-konsten ett sätt att utveckla ett bildspråk som baseras på energi. Eftersom modern elektronik kan omvandla ljudvibrationer till bildstrukturer, och bildelement till ljudmönster,



Monitoria käytetään myös fyysisenä veistoksena. Taiteilijat luovat "ympäristöjä", joiden osina ovat yksi tai useampi (usein "live") monitori, ja "katsojasta" tulee veistoksen elävä osa. Myöskin ennalta nauhoitettuja ohjelmia käytetään. Näin näköhavaintoa ja sen psykologiaa tutkitaan elävässä tilanteessa.

## Laajennettu televisio

Laajennettu televisio ylittää tavanomaisen television rajat. Kehityskulku on yhdensuuntainen valokuvauksen kanssa. Taiteilijat seurasivat objektiivisen todellisuuden tallentajia, ja näkivät medialle ominaiset piirteet: muodot, jotka perustuvat valon fyysiseen ja kemialliseen vuorovaikutukseen.

Kun valokuvulle siirtyi todellisuuden objektiivinen kuvaaminen, maalaustaidede vapautui ja pystyi keskittymään toisiin asioihin. Subjektiivinen kokemus, muut aistit kuin näkö ja objektien merkitys nousivat esille.

Televisiomedian ainutlaatuisia ominaisuuksia on nyt ruvettu tutkimaan. Ne ovat fyysisen maailman rajamailla, missä aine ja energia kohtaavat: Prosessin maailmassa, fyysisten objektiiden verhon takaa nousevat energiavoimat.

Tämä maailma nousee esiin kun keskitytään median peruskomponentteihin: puhtaaseen energiaan.

SÄHKÖ JA ENERGIA VALONA  
VAPAASTI LUODEN  
OMAN AINEENSA OBJEKTEISTA,  
MUODOISTA, JA KUOSEISTA.  
VOIT GENEROIDA TODELLISIA  
MUOTOJA.  
LUODA TODELLISTA LIKETTÄ  
(EI VAIN SEN KUVITUS)  
RAKENTAA TODELLISTA VÄRI-  
AVARUUTTA (EI VAIN SEN PIIR-  
TÄMINEN)  
JA OSALLISTUA TODELLISEEN  
AIKAAN (VÄLITÖN LÄSNÄOLO)  
TÄMÄN ENERGIAVIRRRAN LÄPI.

Verratkaamme televisiota ihmisen silmään ja aivoihin.

Sekä silmässä että kamerassa on linssejä... Silmässä on myöskin sauvoja ja tappeja, jotka reagoivat väriin ja valoon. Ne muuttavat valon sisältämän informaation sähköimpulsiksi, joka optisen hermon kautta kulkee aivoihin, joissa se prosessoidaan.

Myöskin televisiokamerassa valo muuttuu sähköimpulsiksi joka miksaataan keskuspanelissa. Lopullinen miksaus lähetetään vastaanottimelle, tai nauhoitetaan videolle.

Aisteillamme (kuulo, näkö) pystymme havaitsemaan vain pienen osan maailmasta.

så kan ursprungliga processer som växande och förändring visualiseras. Eftersom tid och bild traditionellt har ett samband, är också musiken nära förenad med detta bildspråk.

Förutom att använda sig av video för att realisera en serie bilder i ett tidsförlopp, utnyttjar konstnärer även television som fysiska, skulpturala objekt. På utställningar skapar man »environments» genom att placera en eller flera video monitorer i specifika relationer. Ofta används videokameror samtidigt så att »betraktaren» också blir en levande deltagare i »video-skulpturen». Dessutom kan redan inspelade videoband användas. På så sätt utforskas uppfattningar om det sedda och seendets psykologi i ett levande sammanhang med åskådarna.

## Expanded television

Normalt används television idag för att realistiskt spela in och sända scener från den påtagliga verkligheten. Det kan vara en nyhetsrapport, ett sportevenemang, en teaterpjäs etc. *Expanded television* (utvidgad television) är en beteckning på syn på mediet som går utanför de begränsningar som etablerats av traditionen med journalism, radio, teater och film.

Denna nya undersökande television utvecklar fotografiets historia. Fotografiet, som först också utslutande ägnades åt att avbilda den »objektiva» verkligheten. Senare insåg kreativt arbetande fotografer mediets unika och utforskade områden: de specifika möjligheter mediet bar inom sig baserade på dess fysiska och kemiska samverkan med ljuset.

Man bör hålla i minnet att när fotografien tog på sig uppgiften att objektivt registrera världen, behövdes inte måleriet längre för detta arbete och kunde därför vända sin uppmärksamhet mot andra uppgifter. Måleriet kunde börja utforska subjektiva erfarenheter, mångdimensionellt och även andra områden utanför det medvetna sinnet. Det intresserade sig nu inte bara för hur saker och ting såg ut för ögat, utan mera hur det kändes för andra sinnen och vad meningen var med det hela.


Samma utveckling återkommer nu inom televisionen. Efter att inledningsvis ha använts för dokumentation är man nu på väg att utvinna mediets specifika områden. Dessa nya landvinningar tangerar gränserna för vår fysiska tillvaro. Detta är trakter där innehåll och energi sammanfaller. Det är Förloppens värld, en värld av energier och krafter som verkar under de fysiska föremålens yta.

Det är just denna Förloppens (processernas) värld som frammanas av den kreativa användningen av televisionen. Det är en insikt bakom bilderna om mediets mest elementära ingredienser — som är ren energi. Den tillåter denna Energi att bli betraktad och upplevd i sin naturligaste form.

*Elektricitet och energi som ljus  
kan skapa sina egna innehåll, former, monster.*

*Man kan framkalla faktiska former  
skapa verklig rörelse (hellre än att illustrera den)  
bygga verkliga färgrymder (hellre än att avbilda dem)  
och uppleva verklig tid (genom omedelbar närvaro)  
genom detta energiflöde.*





Uskoimme että Luonto on luonnollinen ympäristömme — nyt näemme sen paljon suuremmassa mittakaavassa.

"ENSIMMÄINEN SATELLIITTI LOPETTI MAAILMAN TAVAN-OMAISESSA MERKITYKSESSÄ".

*Marshal McLuhan*

Tänään luonto on ympäröimämme val-tavan elektro-magneettisen aaltospekt-rin todellistuma... Elektroniiikka on fyysinen apuväline jonka kautta pysytymme tiedostamaan suuremman osan spektristä.

"ELEKTRONIIKKA NÄYTTÄÄ TIETÄ TIEDOSTAMISPROESSIN LAAJENTAMISEEN? MAAILMAN MITTAKAAVASSA? JA ILMAN MINKÄÄNLAISTA VERBALISOINTIA, SILLOIN ELEKTRONINEN TELEVISIONMEEDIA TOIMII IH-MISKUNNAN HERMOJÄRJES-TELMÄNÄ."

*Marshal McLuhan*

Laajennetussa televisiossa on kyse näi-den prosessien tiedostamisesta. Se on *synteettinen* taidemuoto, jossa yhdisty-vät eri tietämistavat: havainnoitsija + havainnointiprosessi + havainnoitu objekti. Tällainen on television luovan käytön luonne; se tekee elektro-magneettisen spektrin monet ulottu-vuudet näkyviksi, se tekee meidät tie-toisiksi perustavanlaatuisista todelli-suuksista, Voimista ja Energoista.

Här kan det vara intressant att peka på likheten mellan tele-visionssystemet och det mänskliga synsinnet.

Såväl människans öga som TV-kameran har en lins. Denna lins fokuserar det ljus föremålen reflekterar och beskär samtidigt bild-ytan så att den kan registreras i ögats respektive kamerans inre. Längst bak i ögat sitter stavar och tappar. Dessa är mikroskopiska mottagningsanordningar som reagerar på färg och ljusvalörer. När en stav eller tapp fångar in en ljustråle som fokuserats av linsen, omvandlar de denna information till en elektrisk impuls som sedan sänds via optiska nerver till hjärnan för vidare behandling.

På samma sätt fokuseras ljus genom kamerans lins och faller på en ljuskänslig, elektriskt aktiverad, film. Denna yta avläses därefter elektroniskt och transformeras till elektriska impulser, som sänds vidare till den centrala manöverpanelen för omkoppling. Denna slutliga signal vidarebefordras till TV-mottagaren, eller spelas in på videoband för att kunna sändas senare.

Vi upplever vår värld genom våra sinnen, främst våra ögon och öron. Ändå kan våra sinnen tillsammans inte fatta mer än ett svagt återsken av det stora universum som omger oss. Men där vi en gång upplevde Naturen som den synliga, omedelbara omgiv-ningen runt oss, kan vi idag uppleva Naturen som något oänd-ligt mycket större.

— *Den första satelliten avskaffade naturen i vanlig bemärkelse.*  
(Marshal McLuhan)

Naturen idag är synliggörandet av det enorma elektro-magnetiska vågspektrum som omger oss som vårt Universum. Det är med elektronikens hjälp som vi idag kan bli medvetna om en allt större del av detta spektrum. Jämförelsen mellan vad människan kan uppfatta med sina sinnen utan hjälpmedel och vad som verkligen existerar är hisnande.

*Expanded television* sysslar med att realisera dess processer. Den har kallats en Mångestetisk konstform som behandlar flera olika typer av kunskap, som medvetandegör Beträktaren och Beträktan-dets förlopp lika väl som Objektet, det betraktade.

Detta är innebörden av en kreativ användning av televisionen som medium. Det är en erövring av mediet för att synliggöra de många dimensionerna i det elektro-magnetiska spektrum som normalt ligger utom räckhåll för våra ögon och öron. Den fungerar som ett sätt att göra oss medvetna om de fundamentala verklig-heterna som verkar bakom ytan för vår vanliga perception, de osynliga Krafterna och Energierna.

*Översättning av Sune Nordgren.*

## KJARTAN SLETTEMARK

»Rollen som både subjekt och objekt...är här ännu mer framträdande. Kjartan är den som ser och hör, samtidigt som han är det sedda och det hörda. Steget är inte långt till att han också blir en personifikation av själva seendet och hörandet — sinneas väsen.

I ett band från början av 1982, *Videovoodoo*, har han vidarefört det magiska och besvärjande i autovideon. Ljudet från en Voice-Tape, där han i överlagring på överlagring monotont mässar fram titelordet, är dubbat in över bilderna som uppenbarar Kjartan skyld bakom allt förändrande attribut, agerande med sina fetischer mitt i den stora ridån av en sopdjungel. För den oinvigde kan han tyckas förtappad som en Livingstone i den syntetiska plastskogen, men för Kjartan är denna konstmiljö ett signifikativt livsuttryck, och inte bara en symbol på hans schamantillvaro.«

Ur *KJARTAN Slettemark. Konstens Kosmo-Politiske Identitets-NoMad. En Retrospektiv Peep Show* av Jan Åke Pettersson, Trondhjems Kunstforening och Kunstnernes hus, Oslo 1982.

## MERVI DEYLITZ-KYTÖSALMI

agerar också gärna själv. Hennes videoverk uttrycker mycket personliga sinnesrörelser och upplevelser från sorg till åtrå i rent fysisk interaktion med kameran.

Mervi är finska som studerat vid konstakademin i Düsseldorf och är f.n. bosatt i Köln. Hon har arbetat med video sedan 1978 och deltagit i en rad utställningar i Tyskland, Belgien och USA.



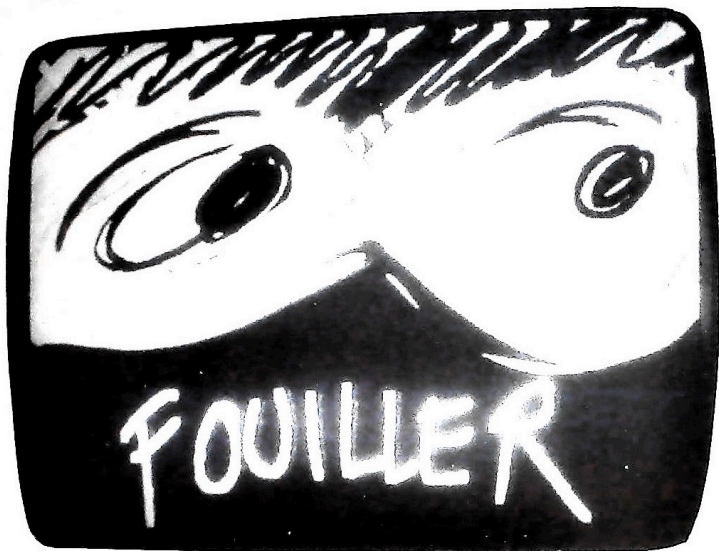




KJARTAN SLETTEMARK: VIDEOVOODOO, 1982



MERVI DEYLITZ-KYTÖSALMI 1982

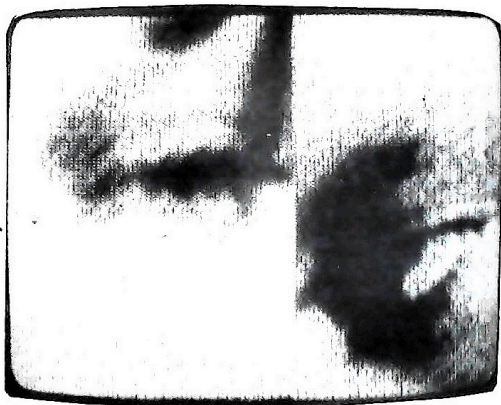


TERESA WENNBERG: UR  
NUIT BLANCHE (MED PIERRE  
LOBSTEIN), 1983 T.V.

## TERESA WENNBERG

började arbeta med video 1977 tillsammans med Suzanne Nessim och gjorde fyra filmer: *Swimmer*, *Nothing*, *Overflow Indication* och *Norma or Gene* (presenterade i Paletten nr 2/82) Fortsatte ensam eller i samarbete med andra; som i *Quelle Histoire* (1982), tillsammans med Alain Longuet, som redan vunnit flera priser. Den allra senaste produktionen har Teresa Wennberg gjort tillsammans med Pierre Lobstein: *Nuit Blanche*, som är en komposition för fyra bandspelare och 21 monitorer. Den visas nu i höst på Musée d'Art Moderne de la Ville i Paris i samband med utställningen »Elektra«. Den består av en live-sekvens, som sedan filmats om igen direkt från monitorn, en sekvens »slow-scan« (där bilden överförs per telefon och kommer fram en bit i taget), en sekvens med en elektronisk palett (där hon arbetar direkt med penna och ljusbord) och en sekvens med ett snabbt montage.

Teresa Wennberg tillhör video-gruppen *Grand Canal*, som organiserar de flesta franska videokonstnärerna samt ett fåtal utlänningar. Det är också ett fåtal förunnat att arbeta med video på Centre Georges Pompidou, men där har Teresa Wennberg just avslutat färgvideon *NO=ON*, en blandning av animerade bilder och scener med aktörer situationerna oupphörligen avlöser varandra i desillusion, kärlek, fart och hoppfullhet.



UR QUELLE HISTOIRE (MED  
ALAIN LONGUET). 1982.

BERG: UR  
E (MED PIERRE  
83 T.V.

LENE ADLER PETERSEN  
& BJØRN NØRGAARD:  
UR MARIA STUART, 1977.



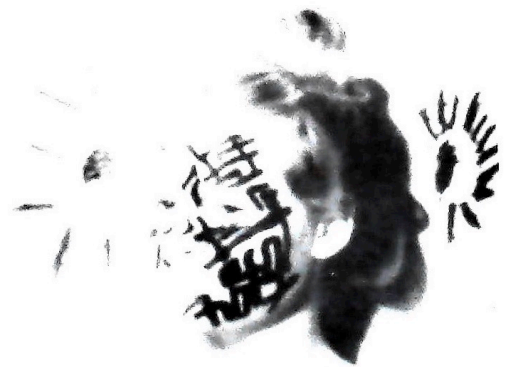
## LENE ADLER PETERSEN

*MARIA STUART*, skuespil af Friedrich Schiller (år 1800), blev opført første gang i Bjørn Nørgaards og Lene Adler Petersens version i 1977 i Huset, Magstræde, København, på udstillingen »Telex« (arr. af Kristian Riis, Tom Krøjer og Jean Sellem) og ved denne forestilling optaget på video. Scenopbygningen og forestillingen blev samme år genopført på »Xe Biennale de Paris« som en del af Bjørn Nørgaards bidrag.

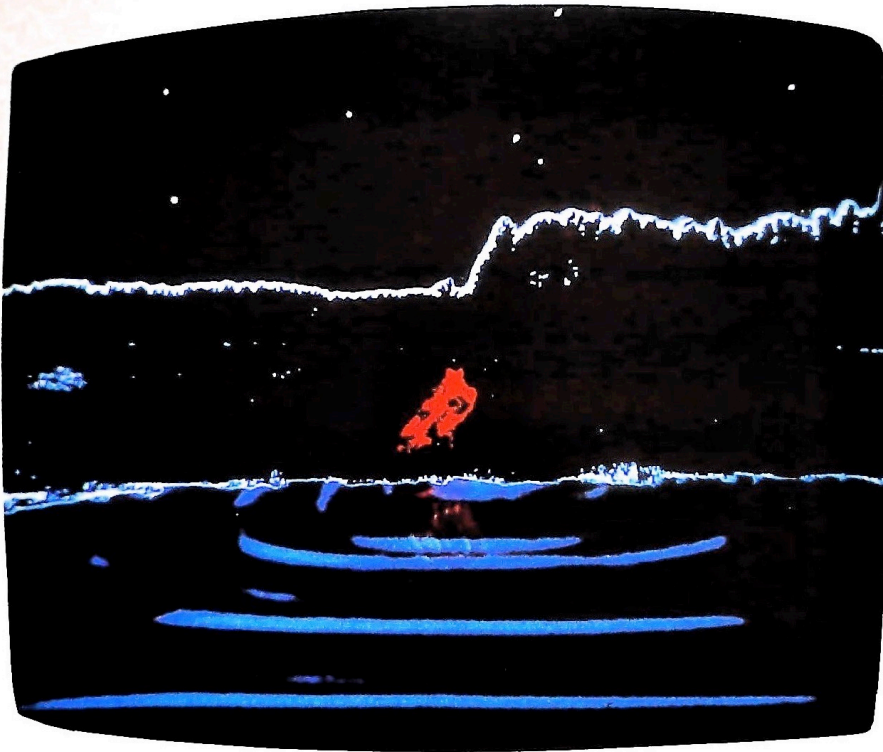
Scenegulvet er et kvadrat, opdelt diagonalt ved en laserstråle. De to rum, Maria's og Elisabeth's, er identiske, spejlvendte, belyst af hver sin spot og i hvert er der en række ting: bord, stol, bog, akvarium, neonrør, stearinlys, brød, potteplante, kop, økse, avis, hammer... og der er en række materialer: sand, sirup, æg, træstamme, glasplade, sild, rød maling, sten, salt, vand, båndoptager...

Maria's (dronning af Skotland / Lene Adler Petersen) og Elisabeth's (dronning af England / Bjørn Nørgaard) replikker er fra tredje og femte akt. Replikkerne ledsages af enkelte handlinger: Glaspladen i stykker. Sirup på glaspladen. Fodaftryk i sandet. Rød maling på halsen. Brødet på vandet. Op i vandet. Stenen i den udstrakte hånd. Silden i hånden mod hjertet. Hak med øksen i træstammen o.s.v.

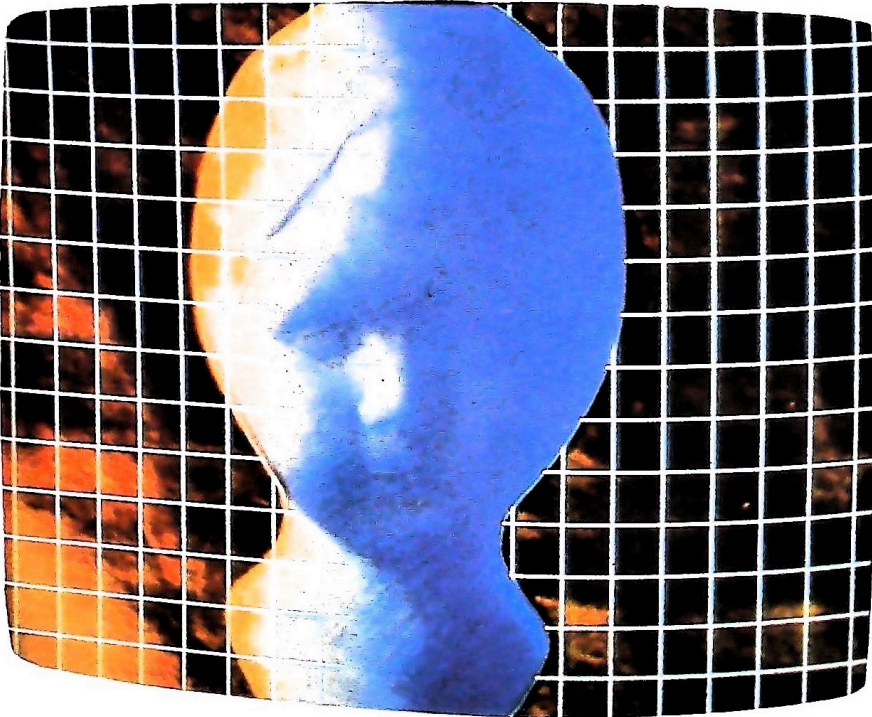
*DEN SKJULTE SKAT*. En ung pige. Hun drejer skiftevis sit hoved til den ene og til den anden side og for hver gang er der en ny tegning på hendes kind. Lyden er dagbogsoptegnelser med titler på Chirico's billeder.



LENE ADLER PETERSEN: UR *DEN SKJULTE SKAT*, 1982.



ANTTI KARI: ÅSKANS FÅGEL OCH IRRBLOSSET, 1980.



MARIANNE HESKE: ALL THE WORLD'S A STAGE, 1977.

ANTTI KARI  
ÅSKANS FÅGEL  
IRRBLOSSET

När vi gjorde filmen försökte vi hitta ett material som skulle fungera som abstrakta symboler. Vi använde oss av metamerfärger. Sveriges konstnärer (Real Film) kommentator visade sig. Vi studerade anläggningarna och försökte hitta ett tilltalande uttryck. Två olika projektorer har producerat kontrasterna på samma bildyta så att de inte stör varandra. Genom att jämföra bilden till REVAC-en, även så kallad coloration, så varierar animationen. Principen i anläggningen är att elektronströmmar med hjälp av tre generatorer. Den kameramontören är en man till exempel kan förbereda sin egen spår. Manipulation är oberoende av processen tar i anspråk en nåddel. På grund av utvärderingens oräkneliga kombinationsmöjligheter är det möjligt att på nytt byggas godkänd men annu i. Materialet togs upp och utvecklades till 16 mm till 35 mm CRI-negativ kombinerades med oöppningsbara karrifotografiska uttryck. Jussregistrerat.

Åskans fågel från sin...  
...er en låga långt ur...  
...samma blivit som h...  
...itt eget bröst, det...

Irnblosset försvann...  
...omen från himlary...  
...men en från budarr...  
...botten Tuomälven...

ANTTI KARI

## ÅSKANS FÅGEL OCH IRRBLOSSET

När vi gjorde filmen *Åskans fågel och irrblosset* försökte vi hitta ett medium med vilket man kan uttrycka abstrakta symbolbilders långsamma metamorfoser. Sveriges Televisions REVAC syntetisator (Real Fine Video Animation Conventor) visade sig vara ett sådant.

Vi studerade anläggningen under år 1980 och producerade till sist tolv minuter animation med följande metod:

Två diaprojektorer hade placerats i studion. De projicerade kontrasterande svartvita grafikbilder på samma bildyta så, att de mjukt kunde växlas mot varandra. Genom TV-kameran förflyttades bilden till REVAC:en. Där valdes först, med hjälp av en så kallad *coloraiser*, en färg på bilden varefter animationen bearbetades.

Principen i anläggningen är att man korsar elektronströmmar med olika ljusvågor som styrs av tre generatorer. Dessutom har kameramonitorn en dubbel cyklik som gör att man till exempel kan få till stånd att kameran upprepar sin egen spegelbild. Möjligheterna till manipulation är obegränsade. Den reella tid processen tar i anspråk är en fördel, om också en nackdel. På grund av de många olika justeringarnas oräkneliga kombinationsmöjligheter är det så gott som omöjligt att på nytt bygga upp en en gång godkänd men ännu inte bearbetad scen.

Materiallet togs upp på två tums bildband, telefilmades till 16 mm negativ som breddades till 35 mm CRI-negativ. Vissa avsnitt kombinerades med *optical printer* teknik med solariserande kärrfotografier eller med en datastyrd ljusregistrators stjärnmaterial.

*Åskans fågel från sin fästning  
ser en låga långt under sig,  
samma blixtn som han äger  
i sitt eget bröst, det djärva.*

----  
*Irrblosset försvann från heden,  
örnen från himlarymderna,  
men ej från gudarnas gillen  
bortom Tuoniälvens brädder.*

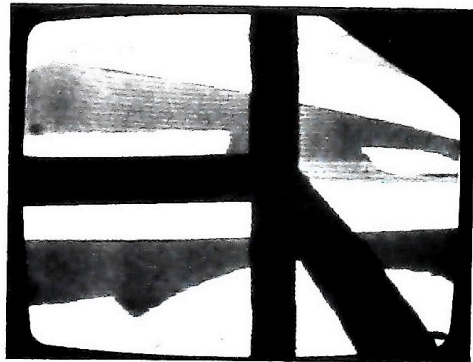
EINO LEINO

LESLIE FRIERMAN

Installationen *UTSIKT* (1982) visades i samband med Ikaros-utställningen på KulturHuset i Stockholm. Den består av fyra 20 minuters-band som visas samtidigt på fyra monitorer i rad. Varje band representerar en årstid; allt filmat från hennes balkong, vid Vätterns strand, under loppet av ett år.

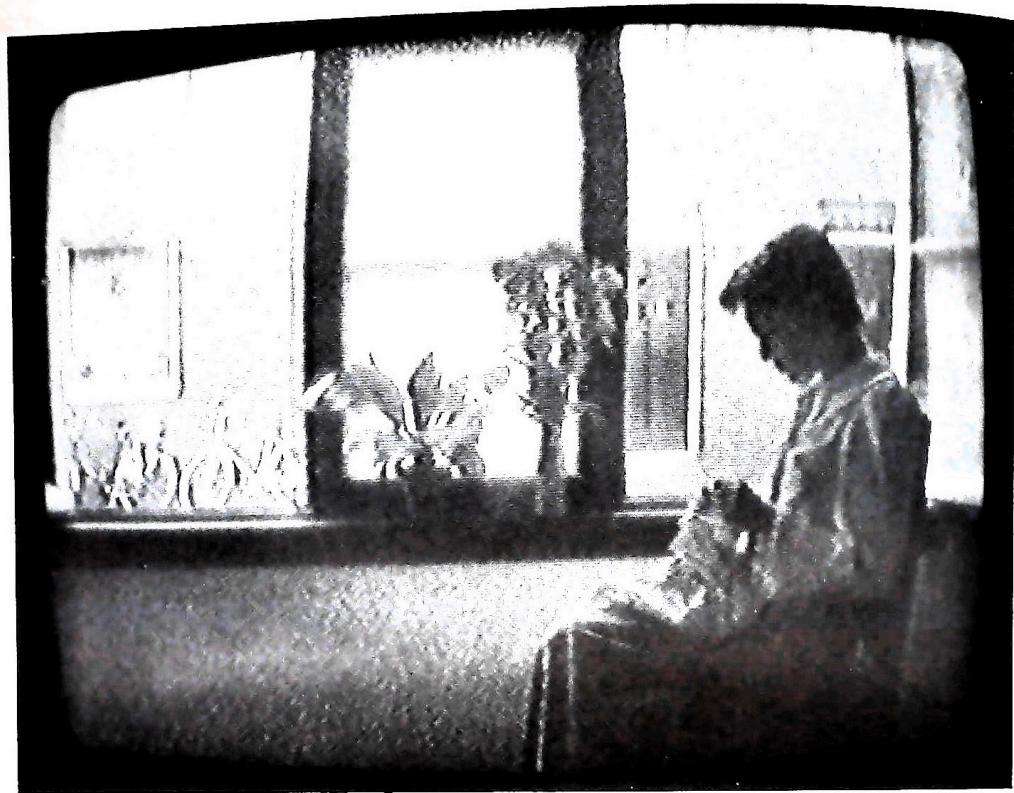


HÖST



VÅR

Marianne Heske — se sid. 42-47.



THOR ELIS PÁLSSON: UR WINDOW.

Kanske är det möjligt att beskriva tillvaron och universum med två enkla ord: liv och död. Dessa båda ord rymmer samtidigt andra ordpar som: början — slut, skapelse — förintelse. Mellan dem ligger livstiden hos allt och alla som har en existens: jorden, växterna, djuren och människan. Allt har en början och ett slut.

Om döden är en början eller ett slut är en fråga som jag inte ska diskutera. De två elementen *liv* och *död* kan inte åtskiljas. Liv leder till död och på sätt och vis leder död till liv. Dessa existensens element och deras motsatser intresserar mig särskilt som abstrakta sinnesbegrepp.

Människan föredrar, liksom de allra flesta djuren, att arbeta kollektivt för sin överlevnad, för att undvika nöd som kan leda till död. Därför kan man se samhällsbyggandet som en kamp mot döden. I kampen för vårt fortbestånd tar vi vad vi behöver av naturen utan att tänka på dess förnyelse och till sist är nöden över oss. Det är

dessa paradoxer som jag tycker är så intressanta i människans tillvaro. De uppträder inte bara i vår primära kamp för överlevnad, utan i alla former av mänskligt liv.

Under medeltiden förde vissa munkar diskussioner som inte hade någon mening förutom just konsten att diskutera. Ett ämne för dessa diskussioner engagerar mig mer än andra därför att jag finner den aktuell än idag: — *Vem drar åsnan, mannen eller rept?*

Men det är inte bara paradoxerna som intresserar mig, utan även utrymmet mellan dem. Vad är, till exempel, början eller slutet på ett arbete? Mina arbeten saknar ofta båda, som ett slags mellanläge som kan vara för evigt; eller att arbetet är »öppet i båda ändar« och innehåller en faktor i rörelse som kommer och går. Detta gör det hela mycket tillfälligt — vilket verkligen också gäller en stor del av det jag här talat om.

THOR ELIS PÁLSSON

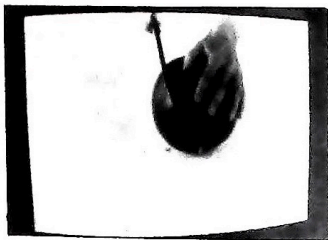
MELON

M...

Asta Olafsdóttir  
Maastricht, Ho  
Theatercafé de  
Tidigare har A  
på Island och  
konceptuell ke



MELON



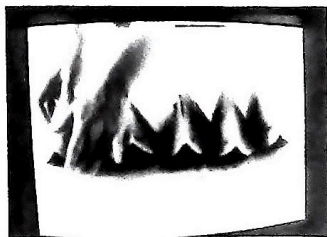
—



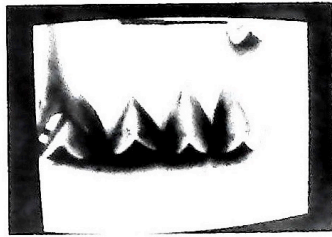
ME ... LON



—



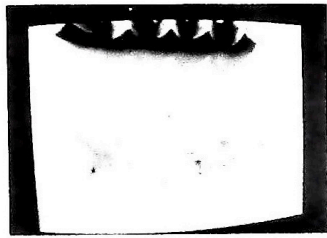
LEMON



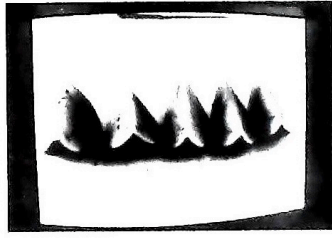
EMO



M ...



—



MELON

**Asta Olafsdóttir** studerar vid akademien i Maastricht, Holland. *MELON* premiärvisades på Theatercafé där i november 1982. Tidigare har Asta även publicerat sig som poet på Island och arbetat med Audio Art, konceptuell konst m.m.

ASTA OLAFSDÓTTIR: UR *MELON*, 1981.

1. En melon och en kniv ligger på bordet. En röst uttalar ordet *MELON*.

2. Melonen delas i lika många bitar som det finns bokstäver i ordet *MELON*, d.v.s. fem. Den första och tredje melonbiten byter plats — samtidigt uttalar rösten ordet *LEMON*.

3. Den ena biten efter den andra avlägsnas och rösten uttalar efterhand de bokstäver som återstår, representerade av sina respektive melonbitar.

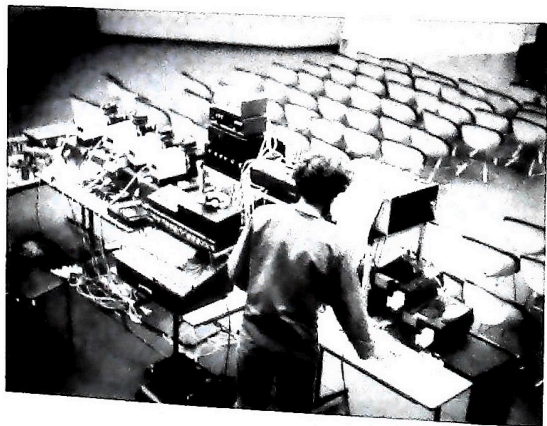
JAN GJESSING

## KINETISKE LANDSKAPER

*Kinetiske landskaper* er et forsøk på å formidle en bildeprosess som skapes ut fra musikk. Det er derfor benyttet bilde-elementer som ikke er knyttet til våre vanlige omgivelser. Ved at bilde-elementene i stor grad er frie for tilknytning til bestemte forhold, tidligere erfaringer og assosiasjoner, kan de umiddelbart knyttes direkte til musikken. Det er gjennom hørselsinntrykket bilde-elementene spontant skal knyttes sammen. I en slik bilde-prosess er i prinsippet alle visuelle fremtredelser knyttet til *forandringer*. Gjennom bevegelsen, dynamikken får en presentert felles-dimensjonen, *tiden*. Likeledes vil en kunne tenke seg bilde-prosessen i en total audiovisuell enhet, hvor utfoldelsen foregår parallellt tredimensjonalt. Dette er imidlertid ikke mulig å realisere fullt ennå.

*Kinetiske landskaper* er svært forenklet i oppbygning. Det er kun benyttet en kanal for lydbildet, delvis oppdelt i tre undergrupper for forskjellige mønster og fargeskiftninger. I tillegg er det nyttet fotografiske elementer som er opptak av optiske rastere, som også brukes direkte og styres av væskeceller. Andre bevegelige, men ikke-modulerte mønster er gravert på eksponert filmbase.

Selv om *kinetiske landskaper* er fremstilt gjennom video, er det mulig å regenerere prosesser ved bruk av mange spesialbygde lysbildefremvisere. Slike forestillinger er vist noen få steder i Akershus (1980/81).



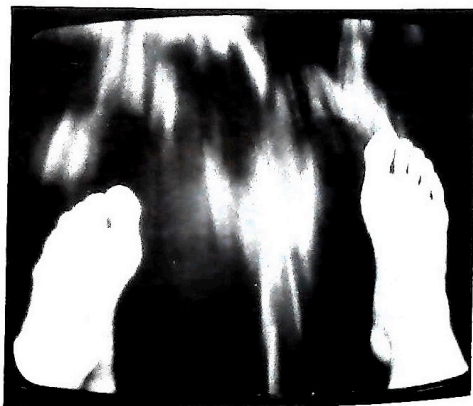
JAN GJESSING

ÅKE GRUNDITZ

I *Hällmålning* (1982) smetar Åke Grunditz in sig med lera tills han helt smälter samman med urberget bakom sig.



Bilden nedan är en ruta ur *BARFOTA* (1981) som tillkom under femte SommarAkademin i Umeå. Med kameran på magen, riktad rakt ner mot sina bara fötter gick Åke på strövtåg i den fagra Norrlands-naturen.





nditz in sig  
n med

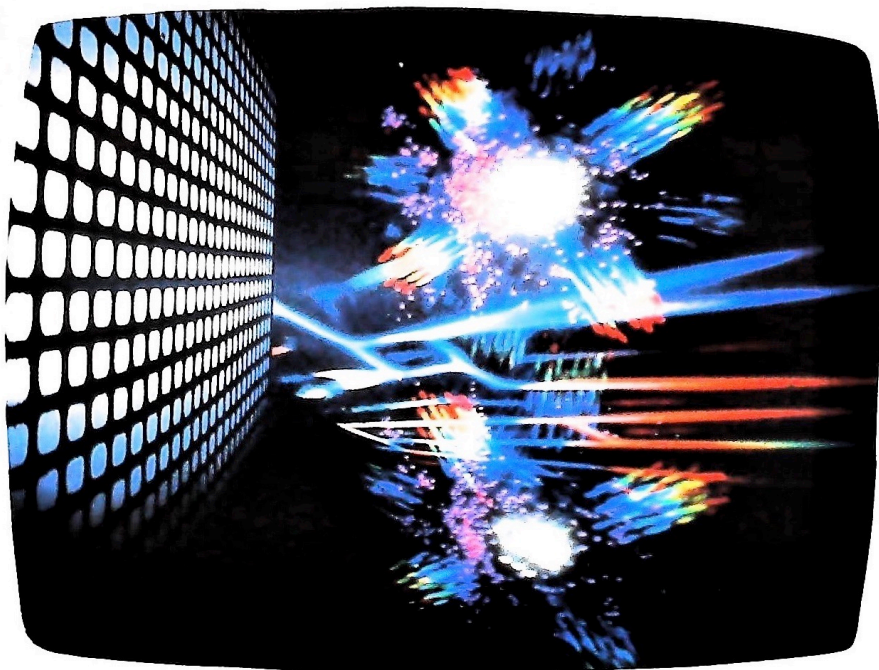


OTA

kameran på  
ara fötter gick  
ands-naturen.



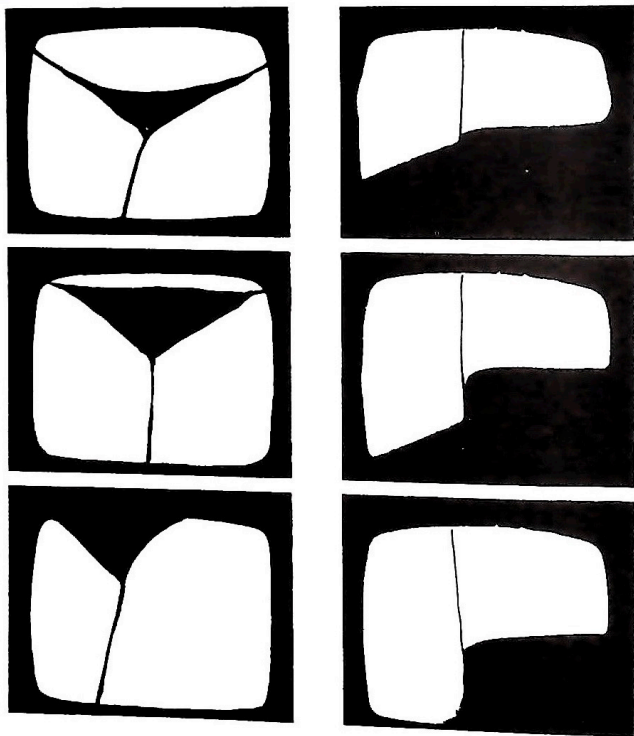
ÅKE GRUNDITZ: HÄLLMÅLNING, 1982.



JAN GJESSING, KINETISKA LANDSKAP, 1980-81



TURE SJÖLANDER: UR MONUMENT (PAUL McCARTNEY, 1967.)



FRIEDRIKE PEZOLD: UR KROPPENS NYA SYMBOLSPRÅK, 1973-76.

ASKO MÄKELÄ

## Videotaide ja minuuden hajoaminen

Suuri osa nykytaidetta — myös videota — vastaan suunnatusta arvostelusta tuntuu syntyvän kun katsoja vaistoa taideteoksessa olevan asioita, joita hän yrittää torjua itsestään. Nykytaidetta luonnehditaan vain sanalla 'omituisen'. Käsittelem tässä nykytaiteen sisältöä videota laajemminkin persoonallisuuden hajoamisen käsitteistä käsin.

Arkkitehtuurikriitikko Charles Jencks on todennut ainoan intellektuaalisen tavan hämmöttää todellisuutta nykyään olevan skitsofreeninen. Jo vuosisatamme alussa nimettiin vuosisatamme ihmisen luonnetyyppiä 20th Century Schizoid Man, 20. vuosisadan jakomielinen ihminen. Samanluonteista ehdistunutta, mieleltään hajoavaa Nimetöntä kuvaili Dostojevski jo 1864 kirjassaan "Kirjoituksia kellarista". Jakomielinen ihminen on kyvytön hämmöttämään kokonaisuuksia. Me olemme samassa tilanteessa yhteiskuntamme kehityksen kanssa.

Taiteen kehitys on seurannut teknikan kehitysvaiheita. Esiteollisen alkuvaiheen jälkeen seurasi teollisuuden räjähtävä kasvu, vuosisatamme modernistinen aika alkoi. Modernismissa iti vielä luottamus uuteen teolliseen aikaan, joka näkyy ja tuntuu funktionalismin ja konstruktivismin itseluottamusta ja tulevaisuudenuskoa uhkuvina suunnitelmina. Kolme viimeistä vuosikymmentä ovat olleet siirtymä myöhäismodernista ajasta jälkimodernismiin, tietoyhteiskunnan alkuun, jossa yhä suurempi osa työstä on tietojen käsittelyä koneiden suorittaessa mekaanisen työn.

Yhteiskunnan kehitystä ei kuitenkaan kyetty hallitsemaan, eikä edes hämmöttämään tapahtuneiden muutosten vaikutuksia. Yhteiskunta on atomisoitunut erikunnaksi, jossa yhä tiukemmassa valtarakenteen ohjauksessa minää, egoa, hallitsee yliminä, superego, joka ei varsinaisesti ole kukaan. Yhteiskunnan rakenteen voi piirtää paperille, mutta jossain matkalla käytäntöön viivat muuntuvat muuriksi kuin pohjakaava taloksi tietokoneen näyttöpäätteessä.

Meitä tarkkaillaan videolla ja meidät ohjelmoidaan tietokoneeseen kuin oisimme pakotettuja kontrollisyhteiskun-

Videokons  
och jagets

Storsta delen av den k  
man videon — verkar  
sen från försöker blun  
tröskonen med orde  
uppöslöning ska jag hä  
he"ret" där videon nat  
Arkitekturkritikern C  
rttel.ektuella sätet att  
trena. Redan i början  
Men ijugonde århund  
karakteristyp. En Namn  
färlande typ beskrev D  
föret ett källarhål. Den s  
ta ta helheter. Vi befint  
sin uh eckling.  
Konstens utveckling  
svädet kom industrins  
höga skede tog sin börj  
på den nya industriella  
mens och konstruktivis  
tremidstro. De tre sena  
från den senmodernist  
samballets början, där e  
databehandling medan  
Men lyckades inte bef  
tala förändringarnas ko  
rede samballet, i maktst  
jaget, egot, av överjage  
upp samballets struktur  
i verkligheten förvand  
en bus på datorskärmen  
Vi kontrolleras på vide  
som om vi vore tvungna  
janta sylv förrirrad fö  
i konceptkonsten kan r  
eparet, med vars hjäl  
från, som mottagaren ir  
nora — inte ens med  
Den amerikanska  
video Be...

ASKO MÄKELÄ

## Videokonsten och jagets upplösning

taan. Tilanne on edelleen liian sekava avoimelle yhteiskunnalle. Vallankaappauksen jälkeinen junta hallitsee yhä. Käsitetaiteen voi nähdä pyrkimyksenä luoda käsitteistöä, jolla pystyisi hahmottamaan muuttunutta todellisuutta sillä viestintä on kasvanut kohinaksi, jota vastaanottaja ei enää ymmärrä. Ihminen ei enää saa yhteyttä muihin — eikä edes itseensä.

Nancy Holtin kokemus Richard Seran kanssa tehdystä videosta ”Boomerang”, 1974 10 min, kuvastaa edellistä tilannetta. Siinä hän kuulee puheensa vain kuulokkeista, joihin ääni tulee nauhurin kautta kierrettyään alle sekunnin myöhässä, jolloin hänen puheensa ja se mitä hän siitä kuulee myöhästyneenä alkavat interferoida yhteen. Välillä hän alkaa vain kuunnella ja puhe vaikeutuu, sillä puhuttuaan sanan alun unohtaakin sen lopun. Syntyy tilanne, joka: ”Tekee etäisyyden sanojen ja niiden ymmärtämisen välille”, tilanne, joka on: ”...kuin heijastuma peilisä... niin, että minä ympäröin itseäni ja mieleni ympäröi minua... siitä ei ole pakoa.” (Lainaukset Holtin kommentteista Rosalind Kraussin artikkelista ”Video: The Esthetics of Narcissism”, ”October”, 1 no. 1 (Spring 1976).

”Boomerang” ei ole vain audiovisuaalinen video, vaan se kritisoi koko informaatiokyvyttömyyteen paisunutta tiedonvälitystä, nauha, joka tuhoaa sen luoman välineen, viestimen, sisältäpäin.

Bill Viola totesi saaneensa 7 kanavaisen lapsuuden. Televisiosta on tullut yksinäisen ystävä Barbara Hammanin ”Eating Jaffa TV:n” tapaan. Video käy ystävästä ja kasvattajasta paremmin kuin televisio ja lopulta videopelit todellistavat toiveminnan: sankarin, joka pystyy tuhoamaan.

Modernismi synnytti lupauksen kulttuurista massoille, mutta sai aikaan vain massakulttuuria, joka pitää yllä valheellista lupausta minän todellistamisesta. Video tuo nuo lupaukset olohuoneeseen muutamalla kymppillä. Videotaidetta ei juuri kaivata, korkeintaan kauniit elektroniset näyt tai hauskat pätkät pelkpaavat, sillä videotaitteen minän psyykinen tila vastaa liiaksi todellisuutta.

Största delen av Den kritik som riktas mot nutidskonsten — också mot videon — verkar uppstå när tittaren i konstverket anar sådant, som han försöker blunda för i sitt eget jag. Man karaktäriserar nutidskonsten med ordet »konstig». Utgående från personlighetens upplösning ska jag här behandla nutidskonstens innehåll som en helhet, där videon naturligtvis har sin plats.

Arkitekturkritikern Charles Jencks har konstaterat att det enda intellektuella sättet att gestalta verkligheten idag är det schizofrena. Redan i början av 1900-talet utsågs *20th Century Schizoid Man* (tjugonde århundradets schizofrena mänska) till vårt sekels karaktärstyp. En Namnlös av samma ångestfyllda, psykiskt sönderfallande typ beskrev Dostojevskij så tidigt som 1864 i *Anteckningar från ett källarhål*. Den schizofrena mänskan är oförmögen att gestalta helheter. Vi befinner oss på samma stadium som samhället i sin utveckling.

Konstens utveckling har följt teknikens. Efter det förindustriella skedet kom industrins explosionsartade tillväxt, vår tids modernistiska skede tog sin början. I modernismen spirade ännu en förlitan på den nya industriella epoken som tar sig uttryck i funktionalismens och konstruktivismens planer, vållande av självsäkerhet och framtidstro. De tre senaste decennierna har inneburit en övergång från den senmodernistiska tiden till postmodernismen och datasamhällets början, där en allt större del av det mänskliga arbetet är databehandling medan maskinerna sköter det mekaniska.

Man lyckades inte behärska samhällets utveckling, eller ens gestalta förändringarnas konsekvenser. I det till ensamhälle atomiserade samhället, i maktstrukturens allt strängare styrning, behärskas jaget, egot, av överjaget, superegot, som är ingen. Man kan rita upp samhällets struktur på ett papper, men någonstans på vägen till verkligheten förvandlas linjerna till murar, som grundplanen till ett hus på datorskärmen.

Vi kontrolleras på video och vi programmeras för datamaskinen som om vi vore tvungna att gå in i kontrollsamhället. Situationen är ännu alltför förvirrad för ett öppet samhälle. Maktövertagandets junta styr fortfarande.

I konceptkonsten kan man se ett försök att skapa en begreppsapparat, med vars hjälp man kunde göra sig en bild av den förändrade verkligheten. Ty kommunikationen har förvandlats till ett brus, som mottagaren inte förstår. Mänskor får inte kontakt med andra — inte ens med sig själva.

Den amerikanska konstnärinnan Nancy Holts erfarenheter av videon *Boomerang* (i samarbete med Richard Serra 1974, 10 min.) illustrerar den här situationen. Där talar hon in på band och hör samtidigt sin egen röst via hörlurar från bandet, med en knapp

sekunds försening. Det hon säger och det hon hör interfererar med vartannat. Ibland bara lyssnar hon och det blir svårare att tala, för när hon sagt ordets början, glömmet hon dess slut. En situation uppstår som »...skapar distans mellan orden och förståelsen av dem«, som är »...som reflexer i en spegel... ja, så att jag omger mig själv och mitt intellekt omger mig... det går inte att fly från det.« (Citaten — Nancy Holts egna kommentarer — ur Rosalind Krauss, »Video: The Esthetics of Narcissism« i October nr 1. 1976).

Boomerang är inte bara en audiovisuell video; den kritiserar informationsförmedlingen som svällt ut till informationsförmåga: ett band som inifrån förstör de instrument (d.v.s. medierna) som det skapat. Bill Viola konstaterar att han »... fått en barndom med sju kanaler«. Televisionen har blivit den ensammes vän, som i Barbara Hammans *Eating Jaffa TV*. Videon är en bättre vän och fostrare än televisionen och till slut förverkligar videospelen drömjaget: hjälten med makt att förstöra.

Modernismen gav löften om kultur för massorna, men åstadkom en masskultur som upprätthåller en lögnaktig försäkran om jagets förverkligande. De löfena tar videon hem till vardagsrummen för några tior. Rent allmänt sett är videokonsten föga efterlängtd — på sin höjd kan man godkänna vackra elektroniska visioner eller komiska stumpar — för det psykiska tillstånd som videokonstens jag befinner sig i motsvarar verkligheten alltför väl. Nu förenas det kollektiva medvetandet med aggression. Att slå fienden är en bild av den egna ångestens krossande. Men liksom i videospelen kommer det ständigt fram nya fiender. Det enda man kan slå är sitt eget rekord.

### Ekokatastrofens undermedvetna

Uppfattningen av verkligheten har för de flesta människor karaktären av en mardröm. Det nuvarandes allmänna kris, den Postmoderna mänskans drag, kommer tydligt fram i banal-designens produkter, i Studio Alchymias och i Memphis stolar (i nutidskonsten står stolen oftast för jaget). De består av fragment, lämningar, bitar av en spräckt världsbild. På samma sätt försöker den schizofrena mänskan samla sin upplösta bild av omgivningen genom att fästa uppmärksamheten på detaljer: dörrhantag, golvlister, hörn — men utan att av dem kunna bygga upp en helhet, ty helheten är redan förstörd. Bilder och bildsekvenser som på ett dylikt sätt koncentrerar sig på skenbart betydelselösa detaljer är vanliga hos många videokonstnärer, fotografer och filmare av färskt datum.

Rädslan för undergång har blivit en av de starkast splittrande och förlamande känslorna. Mänskan är medveten om den, men skjuter den ifrån sig för att kunna leva; rädslan göms, men verkar i det undermedvetna. Hotet om ett atomkrig och naturens slutgiltiga nedsmutsning — numera bara en tidsfråga — är faror som vi lever med sedan det senaste världskriget. Dessa faror orsakar också osäkerheten om huruvida det längre alls är möjligt att vända utvecklingen i en annan riktning. Undergången har blivit kulturens undermedvetande, rädslan för en ekokatastrof i ordets vidaste betydelse, då allt levande dör.

Dadaisterna och surrealisterna märkte det redan tidigt. Det är inte av en slump som deras konst kommit att utgöra grunden för konstens senare utveckling. Även bildkonstens postmodernistiska skede bygger på ironi och dröm. Men postmodernismens ironi är

Joukkotajuntaamme yhdistää nyt aggressio. Vihollisen lyöminen on kuva oman ahdistuksen murskaamisesta. Mutta kuten videopelissäkin, vihollisia tulee loputtomasti lisää. Pystyt löymään vain entisen ennätykseni.

## Ekokatastrofin alitajunta

Käsitys todellisuudesta on suurelle osalle ihmisiä painajaisen luonteinen. Nykyltanteen yleinen kriisi, Post Modernin ihmisen piirteet näkyvät hyvin banal-designin tuoteissa Studio Alchymian ja Mamphisin tuoleissa. (Tuolin merkittävä nykytaiteessa useimmiten minuu). Ne koostuvat fragmenteista, jäänteistä, särkyneen maailmankuvan kappaleista. Samaan tapaan yrittää skitsofreeninen ihminen koostaa hajonnutta käsitystään ympäristöstä kiinnittämällä huomionsa ympäristön yksityiskohtiin, ovenkahvoihin, lattialistoihin, nurkkaan, pystymättä kuitenkaan rakentamaan niistä kokonaisuutta, sillä kokonaisuus on jo tuhoutunut. Tämantapainen merkitykseltömiltä näyttäviin yksityiskohtiin keskittyvä kuvaus on tavallista useissa videoissa, valokuvissa ja elokuviissa viime aikoina.

Tuhoutumisen pelosta on tullut eräs voimakkaimmin mieltä hajottava, jäytävä tunne, joka tiedostetaan, mutta jota ihminen alkaa torjua pystyäkseen elämään, jolloin tuo pelko piiloutuu alitajuisesti vaikuttavaksi pohjatunteiksi.

Toisesta maailmansodasta jäljelle jäänyt atomisodan mahdollisuus ja luonnon saatuminen lopullisesti, joka on enää ajan kysymys, ovat pari keskeistä syytä epävarmuuteen pystytäänkö kehityksen suuntaa enää muuttamaan.

Tuhoutumisesta on tullut kulttuurin alitajunta, ekokatastrofin pelkoa sanan laajimmassa merkityksessä, jolloin kaikki elollinen kuolee.

Dadaistit ja surrealistit havaitsivat tämän jo varhain. Suotta ei heidän taiteestaan tullut perustaa taiteen koko myöhemmälle kehitykselle. Ironia ja uni ovat perustana myös taiteen jälkimodernistiselle vaiheelle.

Post Modernismin ironia on luovuttanut tyylin: ”Juhlikaamme viimeistä iltaa, olemme jo menettäneet pelin.” Sirkuksen ja karnevaalin henki on lähellä jälkimodernismia, riemun ja kuleleman samanaikaisena läsnäolona.

Uni on yhteydessä ihmisen alitajuntaan, alueille, jotka ihminen pyrkii vältätajunnassaan torjumaan, mutta jotka elävät hänen unissaan. Kun nykytaide kuvaa aiheensa — kuten ahdistusta ja tuhoutumista — myyntimaisesti,

unimaisesti  
tyksen tapa  
teoksessa nu  
aluet. Hän  
jäisensä.

Jälkmodern  
shyteen m  
neisyden, j  
tajuun  
DNA-keijun  
kaista tuhoan

Tämän vuo  
tunut kohtaa  
rajuunman m  
sesta pienyht  
kikulttuurin.  
mut tuhoisan r  
tynyt seuraam  
etenevä keh  
Vahintäänk  
ajankohtaisen  
lilaido on pyrki  
jestykseltä jär  
päänoon.

Eriyhtisi II  
sen taiteen taut  
lussa. Abstrak  
minimialismin  
ajattelussa kes  
ykytyseen, itse  
hahmotukseen.

Ilensä tunte  
nen ihmisyyttä  
tässä sekaortio  
ainut mahdollis  
missen jokaisest  
seph Beysin on  
muutettavissa eli

hen tarvitaan eh  
Tunnetun vide  
cal Softwaren”  
rossa 1970 kesku  
deo oli vaikuttan  
nellisiin. Yksim  
on antaneen m

tuntumaan itsensä  
tää itsensä kuvan  
seän monitorista  
Frederike Pez  
halfige Zeichensp  
symbolinen merk  
60 min. perustu  
Hän perustui  
Zaldon animoimalla  
void on huomaa  
lücke tuottaa enter

Kieli ja sen rajat  
lin viestintä, ilme  
taan ja sen hahmo  
vuosikymmenien  
sen kohteita mm.  
ruoni videotäiteeli  
tuten Peter Camp  
Friderike Pezold)

pen suide on myr  
kyltetään psykoter  
sesti miinuden ilm  
teoskin. Samalla

unimaisesti modernin runouden käsit-  
tyksen tapaan, vaistoaa vastaanottaja  
teoksessa nuo itselleen vaikeat, torjutut  
alueet. Hän löytää nykytaiteesta paina-  
jaisensa.

Jälkmodernistinen kulttuuri hakeutuu  
yhteyteen menneisyyden kanssa, men-  
neisyyden, joka elää meissä jokaisessa  
tajunnan syväkerroksessa, osana  
DNA-ketjun sitä osaa, jota ei voi kat-  
kaista tuhoamalla sisäistä ykseyttä.

Tämän vuosisadan ihminen on jout-  
unut kohtaamaan maailmanhistorian  
rajuimman muutoksen luonnomukai-  
sesta pienyhteisöstä teolliseen kaupun-  
kikulttuuriin. Tuo muutos on tapahtu-  
nut tuhoisan nopeasti. Ihminen on pys-  
tynyt seuraamaan räjähtävällä vaihdilla  
etenevää kehitystä vain pinnallisesti.

Vähintäänkin parikymmentä vuotta  
ajankohtaisena elänyt myytti ja rituaa-  
litaide on pyrkimystä sisäisestä epäjär-  
jestyksestä järjestykseen, mielen tasa-  
painoon.

Erityisesti II-maailmansodan jälkei-  
sen taiteen tausta on itämaissessa ajat-  
lussa. Abstraktin ekspresionismin ja  
minimalismin taustalla on itämaissessa  
ajattelussa keskeinen pyrkimys mielen  
ykseyteen, itsensä kokonaisvaltaiseen  
hahmotukseen.

Itsensä tunteminen ei ole vain iku-  
nen ihmisyyttä koskeva tavoite, vaan  
tässä sekasortoisessa tilanteessa se on  
ainut mahdollisuus muutoksen aloitta-  
miseen jokaisesta itsestään. Kuten Jo-  
seph Beuys on todennut, on maailma  
muutettavissa elinkelpoiseksi, mutta sii-  
hen tarvitaan ehjä, tiedostava minuus.

Tunnetun videon pienlehden "Radical  
Software" ensimmäisessä nume-  
rossa 1970 keskusteltiin siitä, miten vi-  
deo oli vaikuttanut sen kanssa työsken-  
nelleisiin. Yksimielisesti todettiin vide-  
on antaneen mahdollisuuden oppia  
tuntemaan itsensä, sillä videolla voi siir-  
tää itsensä kuvanauhalle tai seurata it-  
seään monitorista kuin ulkopuolisena.

Friederike Pezoldin "Die neue leib-  
haftige Zeichensprache", vartalon uusi  
symbolinen merkkikieli, 1973—76 n.  
60 min, perustuu itsensä tarkkailuun.  
Havainnoimalla omaa vartaloaan Pez-  
old on huomannut, että vähäisinkin  
liike tuottaa eniten muutosta.

Kieli ja sen raja-alueet, kuten varta-  
lon viestintä, ilme- ja elekieli, suhde ti-  
laan ja sen hahmottaminen olivat viime  
vuosikymmenien keskeisiä kiinnostuk-  
sen kohteita mm. psykologiassa, jota  
moni videotaitelijä opiskeli tuolloin  
(kuten Peter Campus, Rebecca Horn ja  
Friederike Pezold). Videon ja psykolo-  
gian suhde on myös siinä, että videota  
käytetään psykoterapiassa samantapai-  
sesti minuuden ilmaisemiseen kuin tai-  
teessakin. Samalla tavalla psykoterapi-

uppgiven: »Låt oss fira den sista kvällen — vi har redan förlorat spe-  
let!« Cirkusens och karnevalens anda ligger nära till hands, jublet  
och döden är parallella.

Drömmen står i kontakt med mänskans undermedvetna, med  
områden som hon i sitt dagsmedvetande försöker undvika, men  
som lever i hennes drömmar. När nutidskonsten myktaktigt, dröm-  
aktigt behandlar sina ämnen (ångest, undergång) anar mottagaren  
i konstverket de områden som för honom själv är svåra, förnekade.  
Han finner sin mardröm.

### Det förgångnas närvaro, att bli medveten om sig själv.

Den postmodernistiska kulturen söker kontakt med det förgångna  
som lever i de djupaste skikten av vars och ens medvetande, som  
en del av den DNA-kedja som inte kan brytas utan att den inre  
enheten förstörs. Detta sekels mänska har ställts ansikte mot  
ansikte med världshistoriens våldsammaste förändring, från det  
naturenliga bysamfundet till den industriella stadskulturen.  
Förändringen har skett fruktsamt snabbt. Mänskan har endast yt-  
ligt förmått följa den explosionsartat framrusande utvecklingen.  
Medvetandets och kulturens djupstrukturer är långsamt föränder-  
liga och befinner sig fortfarande på naturhushållningens nivå.  
Denna konflikt på det undermedvetna planet river sönder  
mänskans inre helhet.

Myt- och ritualkonsten som varit aktuell i åtminstone tjugo år nu,  
är en strävan från inre oordning till ordning, till sinnets jämvikt.  
Bakgrunden till mycket av den konst som uppträtt efter andra  
världskriget finns i det österländska tänkandet. Bakom den abstrak-  
ta expressionismen och minimalismen finns den österländska filo-  
sofins centrala strävan efter sinnenas enhet, den totala  
gestaltningen av jaget.

»Att känna sig själv« är inte bara en mänsklig evighetsfråga; i denna  
kaotiska situation är det den enda möjligheten till påbörjandet av  
en förändring från individen. Som Joseph Beuys har sagt: »...kan  
världen bli livsduglig igen, men till det krävs ett helt, medvetet jag«  
I den »klassiska« videotidskriften *Radical Software's* första nummer  
1970 diskuterade man hur videon hade påverkat dem som arbetat  
med den. Man konstaterade med en mun att videon hade givit  
möjlighet för dem att lära känna sig själv, eftersom man via videon  
kan förflytta sig själv till ett bildband eller likt en utomstående stu-  
dera sig själva på monitorn. Friederike Pezold's *Die neue liebhaftige  
Zeichensprache*, kroppens nya symboliska teckenspråk (1973-  
76, ca. 60 min.) bygger på studium av det egna jaget. Genom att  
iaktta sin egen kropp har Pezold märkt, att den minsta rörelsen  
åstadkommer den största förändringen.

Språket och dess grönsområden, som kroppsspråk, min- och gest-  
språk, förhållandet till rummet och dess gestaltning, stod i centrum  
för intresset inom psykologin under det senaste decenniet. Många  
videokonstnärer, bl.a. Peter Campus, Rebecca Horn och Friede-  
rike Pezold studerade också psykologi tidigare. Videons och psyko-  
logins nära förhållande märks också i det faktum att psykoterapi  
använder videon till att uttrycka jaget på ett sätt som liknar bild-  
konstens. På samma sätt är kroppskonstens (Body Art) estetik en  
följd av psykoterapi. I familjeterapi beskrivs ofta interna rela-  
tioner och avstånd genom att man till exempel undersöker place-



LAWRENCE WEINER MED EN GRUPP STUDERANDE UR ALBERT MERTZ' KURS VID KONSTAKADEMIN I KÖPENHAMN.

FOTO: SUSTE BONNEN.

ringen kring matbordet. Samma princip tillämpas inom kropps-konsten — som hos Klaus Rinke, Allan Kaprow m.fl. — man placerar sig i en speciell situation och dokumenterar den som fotografi.

I Ulay & Abramovics video AAA (1978, 15 min.) ser man konstnärerna sitta och skrika allt vad de orkar mot varandra, tills de inte förmår skrika mer. En bekant situation ur ett äktenskap där parförhållandet har tillspetsats så till den grad att grälet är den enda kvarstående kommunikationen, ett skrik på hjälp.

Nutidskonsten håller på att forma en riktigare mänskobild, san-nare i förhållande till den existerande verkligheten och riktigare med beaktande av livets fortbestånd: en mänskobild där det förgångna, det närvarande och det framtida lever.

Översättning av Pauline von Bonsdorff.



ULAY & ABRAMOVIC: UR AAA, 1978.

an johdannainen on myös Body-Artin, vartalotaiteen estetiikka. Perheterapiassa paljon käytetty perheen sisäisten suhteiden kuvaamisella, esimerkiksi ruokapöydän istumajärjestyksellä voidaan hahmottaa etäisyyksiä ja välejä perheen sisällä. Samalla tavoin Body-Artin useissa teoksissa, kuten eräissä Klaus Rinken ja Allen Kaprowin teoksissa, asetutaan tiettyyn tilanteeseen ja tallennetaan se valokuvana.

Ulay & Abramovicin videoissa "AAA", 1978 15 min, kuvataan tekijät istumassa vastakkain huutaen täysillä päin toisen naamaa, kunnes he eivät enää pysty huutamaan. Tuttu tilanne avioliitossa, jossa parisuhde on ajautunut tilanteeseen, jossa riitely on viimeinen avunhuuto.

Myös Pezoldin vartalon merkkikieli on samanluonteista kuin vartalotaide, mutta toimii videon mahdollisuuksia hyödyntäen. Merkityksettömät asiat saavat yhtäkkiä merkityksen, mikäli niitä katsotaan oikealla tavalla. Vartalokielestä tulee itsensä tiedostamisen perusta.

Nykytaide on muotouttamassa to-dempaa ihmiskuvaa, todempaa sekä vastamaan olevaa todellisuutta että to-dempaa pystyäkseen jatkamaan elämistä, ihmiskuvaa, jossa elää menneisyys, nykyisyys ja tulevaisuus.

Mediet  
Som a  
toj: Vid  
Det har  
film der  
artificie  
den, det  
derfor en  
Video  
kedsom  
egenskab  
overveje  
Disse be  
mt og m  
neren til  
de traditi  
giver mul  
Det er e  
video på  
studerend  
gsklelekt  
Et hold st  
under lec  
Lawrence  
studerend  
Det blev  
tion de sp  
vede efter  
instruktion  
Sideløber  
har jeg ar  
lgt at jeg f  
producere  
En ung kv  
senteres for  
størvelen ha  
spejlen ro  
son de tar  
shyeme  
jeg har pla  
er ikke pers  
ning

## Om nogle videoforsøg i Danmark

Mediet er ikke budskabet.

Som alle andre medier er video et stykke værktøj. Video er rent teknisk ret let at håndtere. Det har en større virkelighedsnærhed end f.eks. film der i forhold til videobilledet virker mere artificielt. Video virker som et spejl af virkeligheden, det laver ikke umiddelbart smukke billeder derfor er det vigtigt, hvad kameraet peger på.

Video produceret af billedkunstnere er ofte kedsommelige fordi de er baseret på formelle egenskaber som video ikke besidder. Video er overvejende et registreringsmedie.

Disse betingelser taget i betragtning er video et nyt og moderne værktøj, der kan tvinge kunstneren til at tænke i baner der viser udover hvad de traditionelle former som maleri og skulptur giver mulighed for.

Det er en af grundene til at man underviser i video på Kunstakademiet i København, at give studerende kendskab til et nutidigt teknologisk/elektronisk medie.

Et hold studerende har således i vinteren 1983 under ledelse af den amerikanske kunstner Lawrence Weiner produceret et videobånd. De studerende udførte i fællesskab en historie. Det blev på alle områder en kollektiv produktion, de spillede selv de forskellige roller og prøvede efter tur videoproduktionens funktioner, instruktion, kamera, lyd ...

Sideløbende med min virksomhed som maler har jeg arbejdet med film. Det var derfor naturligt at jeg følte mig tillstrukt af video og i 1976 producerede mit første videobånd: *Portræt*.

En ung kvinde sidder foran kameraet. Hun præsenteres for forskellige objekter som hun ikke i forvejen har noget kendskab til: en bibel, et spejl, en rose, en saks. Hun udtaler sig spontant om de tanker, erindringer og associationer objekterne fremkalder hos hende.

Jeg har planer om at fortsætte denne ide med andre personer og andre objekter til en portrætserie.

*Projekterede videoproduktioner:*

### 1. KONFRONTATION

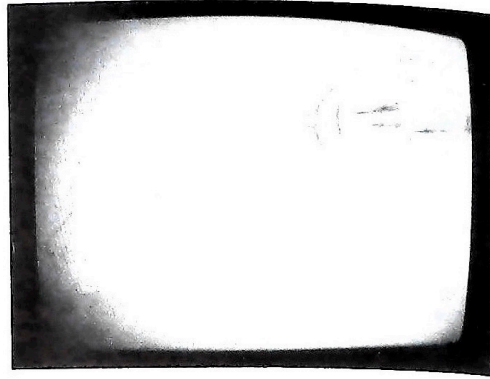
I to hinanden med ret stor afstand adskilte rum (på en udstilling e.l.) opstilles monitorer der er placeret et kamera pegende på en person foran monitoren. Denne person der måske forventer at se sig selv på monitoren ser en anden ham/hende ukendt person, nemlig den der står foran monitoren i det andet rum som så på sin side ser personen i det første rum. To mennesker der ikke kender hinanden konfronteres. Før det til en dialog eller blot til forundring?

### 2. HVOR LÆNGE?

På en plads, et torv, i byen stilles kameraet op. Man henvender sig til forbipasserende og spørger om de ikke vil være venlige at stille sig op foran kameraet så man kan tage et billede af dem. Indvilger de, stilles de foran kameraet der køre indtil de mister tålmodigheden og spørger om hvad det skal bruges til, hvor længe de skal stå, hvad meningen i det hele taget er o.s.v. Man får således en række billeder af forskellige personer deres reaktion på den noget usædvanlige situation og forskellige tidslængder af den enkelte tålmodighed.

Personligt anser jeg video for at være et meget vigtigt billedmedium. Efterhånden som kabel- og lokal TV bliver en daglig kendsgerning vil der blive et stort behov for folk der kan arbejde med dette medium. Her vil der blive mulighed for billedkunstnere for at arbejde i en social sammenhæng og med helt andre distributionsmuligheder end gennem de traditionelle, men det vil også kræve at billedkunstneren tager sin kunstneriske funktion op til kraftig revision.

Det er derfor nødvendigt på akademier og kunsthøjskoler at gøre de studerende fortrolige med dette medium og med de nye og anerkendte kunstneriske holdninger der vil kræves, således at de vil kunne få indflydelse på den mediestrøm som vil være fremtidens.



BERIT JENSEN

### SECILIEN

mellem 1975 og 1981  
30 min / farve

2 måneder i sverige helsinki leningrad novgorod  
pusjkin, Ilya  
grenen hversted thy-lejeren århus fanø  
bornholm kullen ven baskerlandet nordkysten  
af spanien bjergområdet omkring leon madrid  
bjergområdet omkring montserrat, Luis  
rom det sextinske kapel bjergområdet kring  
trento, Secilien, havets kontur, ned fra narzissis,  
til roden fra tyrkiet, det nordlige gyldne sol.  
1 månede i new york, turist i philadelphia  
mødte sorte, Jim pari cathrine barbar barbara 2  
måneder i algeriet oasen omkring el-golia niger  
benin lagos, Bruno, december nordfrankrige  
ardennerne, Michael, 82, paris



BERIT JENSEN: UR BARBAR.

### HELEN LAIT KLUGE AFSØGNINGER — UDLADNING

Videostallation 1981 opbygget af  
30 mm, sort/hvidt) som en i prinsipp  
fortsat afsøgningsproces, og af gul-  
blader i grønt, lilla, blå samt stålfar-  
ve, sten, træ, glas m.v. som emoti-  
on og for de registrerede indtryk.

#### Statement

Videomediets direthed og øjeblikkel-  
lighed gør en ganske speciel u-  
dvalgsindsats af omverdensfønom-  
giver oplevelsen af via mediet at blive  
inddraget i en art identifikation, som  
er et særligt intensitet i den  
proces, som i eks. filmmediet ikke har  
Med et bliver for mig et redskab til  
den vore verden, at synke ind i de  
lyge at skæbne, at suge, at se, at  
blæve den og udæske den et tættere  
relationssk forhold.  
Hvordan brugt videomediet til at et  
særligt oprindelig i oplevelsen ved  
mediet og via mediet berøre elementer  
i livet, beion, spor, byelementer  
og naturen for at opnå en  
særligt grundlæggende kontakt. Med  
mediet giver for at opbygge et rensat,  
særligt udgangspunkt. I realiteten kan  
særligt en bestemt fortsat undersøge  
særligt proces i et forsøg på at gå b-  
særligt billedverdens mange lag  
særligt.  
Videomediet giver ved at nå helt ned  
i den menneskelige mulighed for auten-  
ticitet.





HELEN LAIT KLUGE

### AFSØGNINGER — UDLADNINGER

Videoinstallation 1981 opbygget af optagelsen (50 min, sort/hvid) som en i princippet uendeligt fortsat afsøgningsproces, og af gul-til-loft vægbilleder i grønt, lilla, blåt samt stålfolierør, rust, reb, sten, træ, glas m.v. som emotionel udladning for de registrerede indtryk.

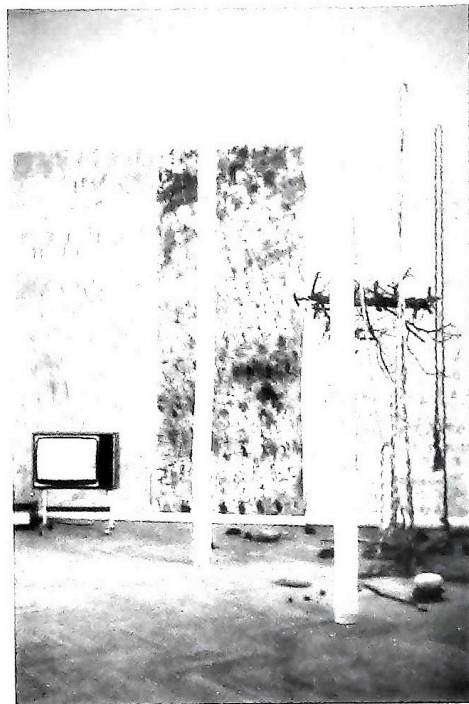
#### Statement

Videomediets direthed og øjeblikkelighed giver mulighed for en ganske speciel umiddelbar, nær sansning af omverdensfænomener, som giver oplevelsen af via mediet at blive suget ind i tingene i en art identifikation, som indebærer en påtrængende intensitet i den skabende proces, som f.eks. filmmediet ikke har.

Mediet bliver for mig et redskab til at gå ind i den ydre verden, at synke ind i den, at kærtegne, at skrabe, at suge, at se, at føle for at afdække den og udæske den et tættere sanset, autentisk forhold.

Jeg har brugt videomediet til at etablere en slags oprindelighed i oplevelsen ved at starte forfra, og via mediet berøre elementer — jord, luft, vabd, beton, spor, byelementer, landelementer, naturen for at opnå en tættere, nænsomt grundliggende kontakt. Mediet bliver en mulighed for at opbygge et rensat, personligt dannet udgangspunkt. I realiteten kan der foretages en bestandigt fortsat undersøgelses- og afdækningsproces i et forsøg på at gå bag om de etablerede billedverdeners mange lag af »oplevelsesemalje«.

Videomediet giver ved at nå helt ned til roden en kærkommen mulighed for autenticitet og nærhed.



HELEN LAIT KLUGE  
JEG SUGER STYRKE FRA NATUREN GENNEM  
IDENTIFIKATION.

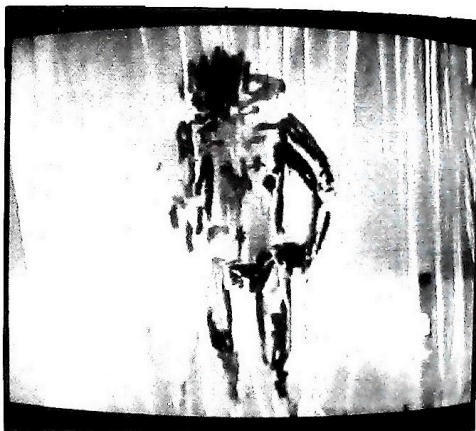
FRANS KANNIK

## DOMUS VISTA

Der er 2 rum med en gang i midten, hvor folk kommer. I det rum hvor publikum sidder er der en videoskærm, der viser hvad jeg laver i det andet rum; samtidigt står en kollega, Finn Petersen, ved siden af skærmen og laver noget der ligner det, jeg laver, men handler om noget helt andet.

Jeg har hængt noget plastik op, der har samme gennemsigtighed som mat glas. Bagved det står en fyr. En støvsuger sættes i gang og blæser plastikken ind på ham og så står jeg og maler helt vildt på det. Dette filmes med et håndkamera, så at billedet hele tiden bevæger sig. Det er meget effektivt med det plastik, der blaffrer. Jeg maler fyren gennem plastikken i tre stillinger — stående forfra og bagfra samt liggende.

Samtidigt har Finn også hængt først papir på bagvæggen og derefter klart plastik 2 - 3 meter fra væggen, så han kan male både på den og på plastikken. Han maler nogle store firkanter, så der opstår nogle rum og klipper til sidst nogle døre i plastikken ind til bagvæggen. Samtidigt spilles noget kvadronisk musik. Det hele slutter med at Finn slukker for skærmen.



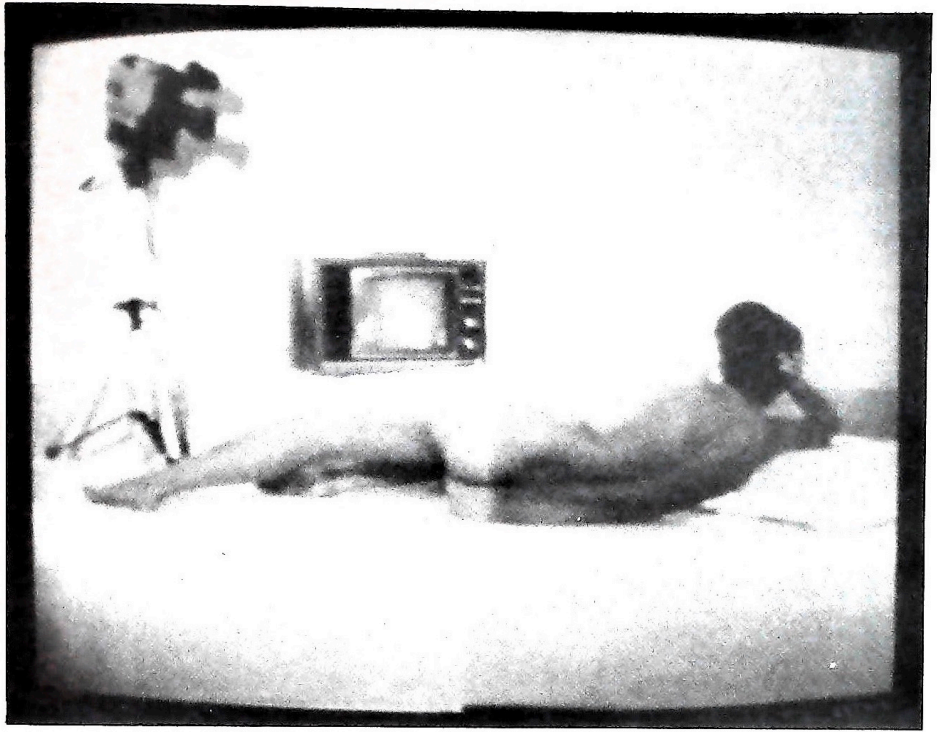
FRANS KANNIK:  
UR DOMUS VISTA,  
KÖPENHAMN 1982



FRANS KANNIK



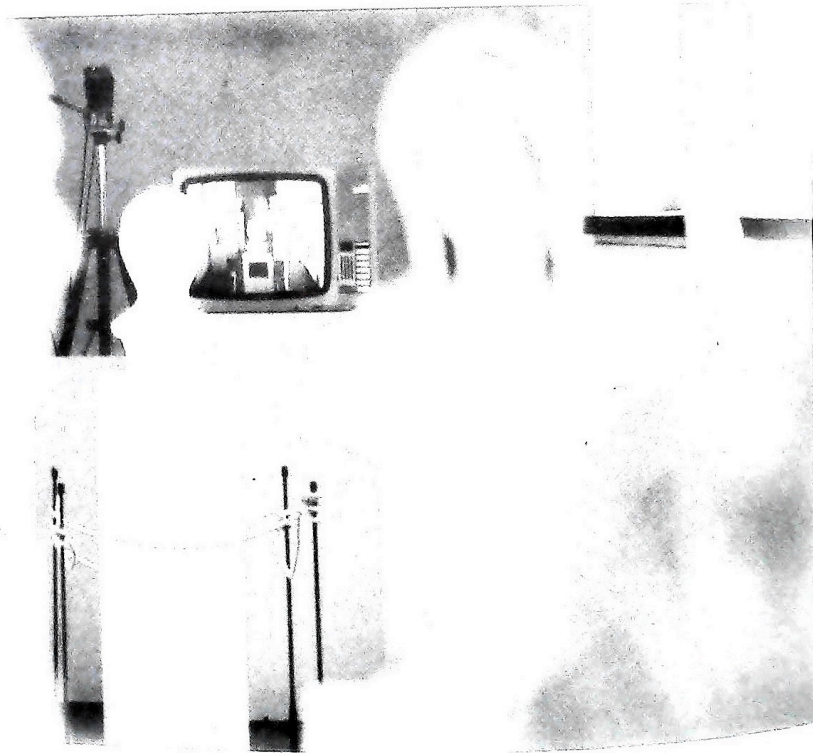
DISCO VELA ZQUEZ: VENUS



FRANS KANNIK.



DIEGO VELÁZQUEZ: VENUS.



MARIANNE HESKE: FRÅN WITH AND WITHOUT PEOPLE,  
INSTALLATION PÅ BONNEFANTEN MUSEUM, MAASTRICHT 1978.

## TEKNIKKÄ EI OLE PÄÄMÄÄRÄ, VAAN VÄLINE

Ennen videotähtikeskustelun alkua lie-  
nneistä on käsitelty taidemaalareiden roolia  
kuvataiteen alalla.

Keskustelun (m. 384 eKr.) mukaan  
kreikkalaisen koulun mukaan taide on  
keskeinen laji ja ilmaista. Taide on  
muoto joka jäljittelee todellisuutta, se  
on luonteen peili. Se ilmaisee ennen  
kaikkea esineiden taidellisuutta, se  
ei ole mielen varsinainen todellisuus pe-  
län. Hän sanoo myös, että oikea tai-  
de ei kuvata eikä järkeen että tuntei-  
sen, vaan älyllisen tyydytyksen joka  
on ihmisen muoto.

Schopenhauerin mukaan taiteen teh-  
tävä on vapauttaa meidät tahdon or-  
vasta, saada meidät unohtamaan it-  
semme ja aineelliset pyyteemme. Taide,  
joka toimii ihmisen kautta, on tiedettä  
sivertäjä, koska sen objektina on yksi-  
tyyden ylösnäkemisen universumi.

Näin filosofit. Kenelle tämä "taiteen  
universumi" on ollut olemassa? Taide  
on aina palvelut etuoikeutettuja yhteis-  
kuntajäseniä. Kun kessari, hovi, kirkko  
ja aristokratia olivat taiteen toimeksi-  
antajat ne päättivät ne raameista ja  
tämän "ymmärtämisen" ongelmaa  
tässä on ollutkaan.

Teollisen vallankumouksen mukana  
taiteen roolissa siirtyi taloudelliselle  
tarkoitukseen. Taide oli nimellisesti va-  
paa sen täytyi olla myyvä. Monu-  
mentaalitaidetta antoi sijaa kuljetettaville  
kuville — nyt taiteen valittajat astuvat  
kuvien.

Pöytäpöytä meillä on suhteellisen  
vähän taloudellista painetta; Alanko-  
maiden nimillä (danskimaailman paras  
kuvataiteilija) — ammattiyhdistyksiä,  
kuvataiteilijain näyttelymahdollisuuksia,  
kuvataiteilijain. Käytännössä hyväk-  
sytetty mahdollisuutemme luoda va-  
paa?

EI!

Oppenheim keksi kirjapainotaidon 1444  
japanilaista taiteilijaa johti vähitellen sarja-  
kuvataiteen. Taideteollisia seura-ilmioita  
ovat mail-art, Stamp-art, Audio-tapes,  
Merit ym. Perinteessä voi jokainen  
ihminen julkaisua mitä hän haluaa.  
Käytännössä ja paino-oikeuksien ongel-  
ma, ja ne koskevat kaikkea kulttuurite-  
ollisuutta. Mutta taideteollisen jäljen-  
kuvataiteilijain ei tee siitä laadullisesti hei-  
votusta.

## TEKNIikka EI OLE PÄÄMÄÄRÄ, VAAN VÄLINE

Ennen videotaidekeskustelun alkua lie-  
nee hyvä tarkastella taiteilijoiden roolia  
kautta aikojen.

Aristoteleen (n. 384 eKr.) mukaan  
taiteellinen toiminta saa alkunsa tar-  
peestamme luoda ja ilmaista. Taide on  
muoto joka jäljittelee todellisuutta, se  
on luonnon peili. Se ilmaisee ennen  
kaikkea esineiden sisäistä merkitystä, ja  
siihen niiden varsinainen todellisuus pe-  
rustuu. Hän sanoo myös, että oikea taid-  
e vaikuttaa sekä järkeen että tuntei-  
siin, antaen äyllisen tyydytyksen joka  
on ilon korkein muoto.

Schopenhauerin mukaan taiteen teh-  
tävä on vapauttaa meidät tahdon or-  
juudesta, saada meidät unohtamaan it-  
semme ja aineelliset pyyteemme. Taide,  
joka toimii intuition kautta, on tiedettä  
suurempi, koska sen objektina on yksi-  
tyinen johon mahtuu universumi.

Näin filosofit. Kenelle tämä "taiteen  
universumi" on ollut olemassa? Taide  
on aina palvellut etuoikeutettuja yhteis-  
kuntaryhmiä. Kun keisari, hovi, kirkko  
ja aristokratia olivat taiteen toimeksi-  
antajat he päättivät sen raameista ja  
taiteen "ymmärtämisen" ongelmaa  
tuskin on ollutkaan.

Teollisen vallankumouksen mukana  
heidän roolinsa siirtyi taloudelliselle  
yläluokalle. Taide oli nimellisesti va-  
paata: sen täytyi olla myyvä. Monu-  
mentaaliaide antoi sijaa kuljetettaville  
kuville — nyt taiteen välittäjät astuvat  
kuvaan.

Pohjoismaissa meillä on suhteellisen  
vähän taloudellisia paineita; Alanko-  
maiden rinnalla (länsi)maailman paras  
tukijärjestelmä — ammattiyhdistyksiä,  
ei-kaupallisia näyttelymahdollisuuksia,  
korvauksia jne. Käytämmekö hyväk-  
semme mahdollisuutemme luoda va-  
paasti?

### EI!

Gutenberg keksi kirjapainotaidon 1444  
ja painotekniikka johti vähitellen sarja-  
tuotantoon. Taiteellisia seura-ilmioitä  
ovat mail-art, Stamp-art, Audio-tapes,  
Xerox ym. Periaatteessa voi jokainen  
tänään julkaista mitä hän haluaa.  
Originaali- ja paino-oikeuksien ongel-  
mat syntyivät kaupallisilla markkinoil-  
la, ja ne koskevat kaikkea kulttuurite-  
ollisuutta. Mutta taideteoksen jäljen-  
nettävyys ei tee siitä laadullisesti hei-  
kompaa.

## Teknikken er ikke målet, men middelet.

Før vi fortsetter diskusjonen om dagens Video-kunst, kan det være  
interessant å ta et tilbakeblikk på den rolle kunst og kunstnere har  
spilt gjennom tidene. Så hvorfor ikke gå langt tilbake, til tiden før  
vår tidsregning, til Aristoteles f.eks. (f. 384 f.Kr.) og hans kunstsyn.

»Den kunstneriske virksomhet«, sier han, »får sin impuls fra vår  
trang til å forme å til å gi et beveget uttrykk. Nærmere bestemt er  
kunsten en form som etterlikner virkeligheten. Den holder et speil  
opp for naturen«. Men formålet med kunsten er allikevel ikke så  
meget å gi et bilde av tingenes ytterside, som deres indre mening  
og betydning. For det er i deres betydning og ikke i deres mer eller  
mindre tilfeldige tilsynekomst deres egentlige virkelighet består.  
Han sier videre at all virkelig kunst henvender seg både til forstand  
og til våre følelser, og den forståelse vi på denne måten når fram  
til, gir oss en intellektuell tillfresstillelse som er den høyeste form  
for glede.

Vi tar et langt steg framover i tiden, til Schopenhauer (f. 1788).  
Han sier at kunstens oppgave er frigjøring fra trelldom under vilje,  
forglemmelsen av eget selv og egne materielle interesser, sjelens  
stigning til viljeløs betraktning av sannheten. Kunsten er større enn  
vitenskapen, fordi vitenskapen arbeider ved møysommelige opp-  
hoping av materiale og forsiktig resonnement, mens kunsten går  
like på målet ved intuisjon og anskulighet. Vitenskapens objekt er  
det allmenne som inneholder mange enkelting — kunstens objekt  
er det enkelte som inneholder et univers.

Så langt filosofene.

Hvem har så dette »kunstens univers« eksistert for, og for hvem  
eksisterer det idag? La oss komme ned på jorda og se hva som har  
skjedd og skjer i verkeligheten.

Til alle tider har kunsten bare tjent større eller mindre privilegerte  
grupper innenfor samfundet. Keisere, hoffet, kirken og aristokratiet  
var kunstens oppdragsgivere. Disse hadde bestemte interesser og  
kunstnerne måtte uttrykke seg innenfor gitte rammer. Derfor kan  
man vel gå ut ifra at problemet med å »forstå« kunst ikke var særlig  
stort på denne tiden.

Med den industrielle revolusjon tok det nye borgerskapet og den  
økonomiske overklasse indirekte over som kunstens oppdragsgiv-  
vere. Kunstnerne var fri til å produsere hva hun/han ville — men  
produktene skulle også selges. Kunstverkene var ikke lenger mo-  
numentalverk for kirke og stat, men bilder som kunde tas ned av  
veggen og betraktes som transaksjonsobjekter. De ble varer som  
skulle kjøpes og selges i konkurranse med andre kunstprodukter.  
Her kommer galleriene og kunstformidlerne inn i bildet som mel-  
lommenn mellom produsent og konsument. Plutselig befinner  
kunstneren seg forsvarsløs i et utbyttersystem hvor ikke behovet,  
men genvinsten er drivkraften. Og under et slikt press kan man  
umulig fungere som en fri, skapende kunstner.

Vi i Norden er heldig vis mer eller mindre fri fra dette økonomiske presset (i motsetning til USA, Frankrike og de fleste andre vestlige land). Vi er privilegerte på dette område som på så mange andre. Kunstnerne slipper å prostituere seg eller sin kunst for å overleve. Sammen med Nederland har vi verdens (den vestlige verdens) best utbygde støtteordninger for kunstnere. Vi har våre egne fagorganisasjoner og kunstnerstyrte, ikke-kommersielle utstillingsmuligheter, utstillingsvederlag o.s.v. Teoretisk sett er vi fri til å skape hva vi vil for hvem vi vil. Vi har ressurser og muligheter til nytenkning og eksperimentering. Bruker vi så disse mulighetene? NEI!

Gutenberg oppfant boktrykkerkunsten i 1444 og trykke-teknologien ga modellene til serieproduksjonsteknikken (mekaniseringen og til slutt samlebandet). Andre kunstneriske konsekvenser av denne oppfinnelsen finner vi i Mail Art, Stamp Art, Audio-tapes, Xerox m.m. Idag kan i prinsippet alle ved hjelp av Xerox utgi hvilke trykksaker de vil. Visuell masseproduksjon ble mulig. Problematikken med reproduksjon, copyright etc. oppstod på det kommersielle marked og i forhold til åndverkslov, opphavsrett o.s.v. Det er en problematikk som gjelder all kulturindustri som litteratur, musikk, film, video, foto, grafikk og sikkert andre områder også. Men et kunstverk behøver ikke å være av dårligere kunstnerisk kvalitet om det lar seg reproducere og mangfoldiggjøre.

Kunstakademier og universiteter i de fleste vestlige land (og noen østlige) har avdelinger for media (foto, film, audiovisuelt) på like linje med avdelinger for maleri, skulptur og grafikk. Men det finnes overhodet ingen mulighet til å få utdanning innenfor denne fagkretsen i Norden. Vi vil stå nokså uforberedte og forsvarsløse når mediaflommen for alvor velter inn over oss. Resultatet må bli at teknikken vil beherske oss, og ikke omvendt. Det er vi som skal forme fremtiden, og ikke fremtiden oss.

Det er kulturarbeiderens ansvar at disse (farlige) maktapparaterne ikke bare blir brukt i kommersialismens og forflatningens tjeneste. Video- og datateknikken er forlenget adoptert av banker og industri, i spekulativa forretningsvirksomheter som pornobransjen.

Elektronikken er kommet for å bli, og utviklingen vil fortsette. Det er strutsepolitikk fra kunstneres side å stikke hodet i sanden og si at dette er kaldt og ufølsomt, og det forstår vi oss ikke på.

Typisk for den norske mediadebatten er at vi har hengt oss opp i økonomiske og tekniske detaljer om hvor mye videoutstyret koster, hvilke systemer som finnes, hvordan man kan forhindre at »Olsenbanden« blir piratkopiert, konkurransen med kinoene o.s.v. De etiske, moralske og kulturelle aspekter er nesten ikke berørt.

Med hvilke andre media kan man nå et så stort publikum? TV er et mer relevant medium for kommunikasjon enn f.eks. lerret. Video er et egalitært medium, og innebærer en unik kommunikasjonsprosess som vi foreløpig bare så vidt har begynt å snuse på. De færreste har anledning til å erverve seg maleri og skulptur, de fleste kan kjøpe bøker, musikk og videokassetter (når man har TV og avspillingsutstyr).

For bedre å forstå mediets genuint nye muligheter og estetiske

Taideakatemierna ja yliopistoissa useimmissa länsimaissa — ja joissakin itäblokin maissa — on meedioasasto, mutta nämä puuttuvat kokonaan Pohjoismaista. Seisomme puolustuskyvyttöminä meedia-aallon edessä, vaikka meidän tulisi hallita tekniikka, eikä päinvastoin. Kulttuuriryöntekijöillä on vastuu siitä, että tätä valtakoneistoa ei käytetä kaupallisuuden ja madaltamisen palvelukseen.

Elektroniikka on tullut jäädäkseen. Norjalaiselle videokeskustelulle on kuitenkin leimaa-antavaa että taloudellisia ja teknisiä yksityiskohtia otetaan esille mutta unohdetaan etiikan, moraalien ja kulttuurin kysymykset.

Television on vaikuttava viestinnän media, video on tasa-arvoisen ja täynnä mahdollisuuksia joita tuskin olemme hipaisseet. Kanadassa kulttuuriministeriö kuuluu "The Department of Communication"iin, yhdessä puhelimen, radion, television kanssa.

Jotta näkisimme uudet mahdollisuudet meidän on tehtävä vertauksia aikai-



MARIANNE HESKE:  
UR SELF PORTRAIT

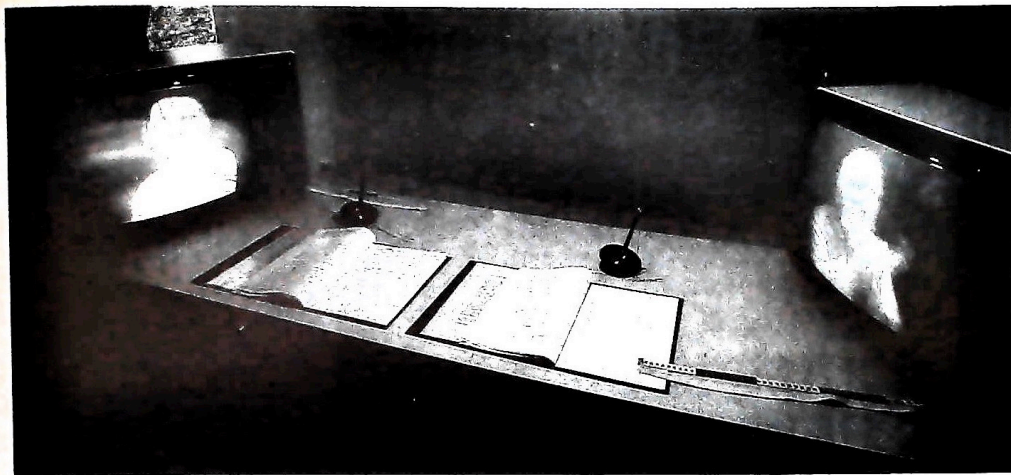


...viestintämuotoihin ja ... Ensimmäinen videolähtö ... ääni ja valo) tehtiin ... 1936. Ensimmäinen ... oli Nam Jun ... jäsen. Sekä Dada että ... epäsovinnaisesti ... käytetään. Paik ... sen perinteistä, funkti ... tiedotus ja ...

Tässä huomaamme yhtäläisyyksiä ... litografian ... aluksi ... edelläkävijöitä ... Valokuva ... (Man Ray, Ma ... löysivät sen si ...

Muta valokuva ei ole taidetta ellei se ... kriteerit, j ... meedioasasto ... 30-luvulla ... Wagnerin ...

... ja video- ... Tänä audiovisuaalisesta ... meedioasasto ... toinen yks ... tai mon ... 193 ... Kunst"i ... vastustamaan ...



MARIANNE HESKE: ER KUNSTEN ET MÅLEBÅND — ELLER EN GUMMI-STRIKK, VIDEO-DIALOG 1980.

sempiin viestintämuotoihin ja -meedioihin. Ensimmäinen videolähetyksen (samanaikainen ääni ja valo) tehtiin Berliinin olympialaisissa 1936. Ensimmäinen videotaitelija oli Nam June Paik, Fluxuksen jäsen. Sekä Dada että Fluxus ovat kuuluisia epäsovinnaisesta meedian käytöstään. Paik irroitti videotekniikan sen perinteisistä, funktionalistisista yhteyksistään: tiedotus ja toisto/jäljennös.

Tässä huomaamme yhtäläisyyksiä puu- ja kuparipiirroksen, litografiaan ja silkipainoon, jotka kaikki aluksi olivat itsenäistä taiteellista arvoa vailla.

Uudet meediat yrittävät aluksi jäljitellä samansukuisia edelläkävijöitään, osaksi taloudellisista syistä. Valokuva jäljitteli 1600-luvun muotokuvamaalauksia kunnes dadaistit (Man Ray, Max Ernst ja August Sander) löysivät sen itsenäiset ominaisuudet.

Mutta valokuva ei ole taidetta ellei se täytyä tiettyjä taiteellisia kriteereitä, ja tämä pätee kaikkeen taiteeseen, mediasta riippumatta. Chaplinin ja Eisensteinin myötä elokuvasta tuli 30-luvulla itsenäinen taidelaji; siihen asti se oli jäljitelty teatteria. Elokuva on Wagnerin "Gesamtkunstwerk"-in todellistuma, se on tämän päivän happeningin, performancejen, ympäristö- ja videotaiteiden edelläkävijä. Tästä audiovisuaalisesta perinteestä voisimme jatkaa.

Radio ja puhelin ovat muita kommunikation medioita, toinen yksisuuntainen, toinen kaksisuuntainen. Bertolt Brecht esitti jo 1932 "Schriften zur Literatur und Kunst"-issa että radiosta tehtäisiin viestintäväline joka sekä lähettää että vastaanottaa.

røtter, er det nødvendig å trekke visse paralleller til tidligere kommunikasjonsformer og -media.

Den første videosending (d.v.s. hvor lyd og bilde kom direkte og samtidig) var overføringen av de Olympiske leker i Berlin i 1936. Første kunstner som tok i bruk video som selvstendig kunstnerisk uttrykkform var koreanen Nam June Paik. Han er medlem av Fluxus-bevegelsen, som er en slags videreførelse av Dadaismen. Både DADA og FLUXUS er kjent for sin ukonvensjonelle bruk av media i sin tid, med kombinasjoner av film, foto, tekster, musikk, lyd, happenings etc. Nam June Paik tok videoteknikken ut av sin tradisjonelle og funksjonelle sammenheng, hvor teknikken bare ble brukt til å informere og reproducere.

Her øyner vi historiske paralleller med andre reproduksjonsteknikker som etter hvert har fått sin egen kunstneriske verdi og uttrykksmåte. Tresnittet f.eks. hadde i begynnelsen ingen estetiske eller kunstneriske funksjoner. Det var i informasjonens og propagandaens tjeneste. På samme måte hadde kobbersticket og litografien en funksjonell hensikt som bl.a. var å reproducere skrift, maleri og tegninger. Helt til Dürer & Co. fant ut at de kunne lage selvstendige bilder ut fra teknikkens egenart. I våre dager ble silkestrykksteknikken helt frem til 60-årene for det meste brukt till informasjon, reklame, plakattrykking o.l., inntil bl.a. Baumeister fant ut at også denne teknikken hadde sin egen kunstneriske verdi.

Slik kan man se hvordan nye medier først prøver å etterlikne sine beslektede forløpere. Dette delvis p.g.a. økonomiske interesser som ikke tåler forandringer. De første fotografier (oppfunnet 1822) imiterte 17. århundres portrettmaleri. Helt til dadaisterne like etter århundreskiftet fant fram til fotografiets iboende egenskaper og begynte å bruke det mer fritt og kreativt. Men den dag i dag er ikke foto fullt ut akseptert som kunstform i Norden.

Men foto er ikke kunst fordi det er et foto, like lite som et maleri nødvendig vis er kunst fordi det er malt. Oppfyller et verk visse kunstneriske kriterier, så la det være kunst. Uansett medium.

Som dadaistene og surrealistene ( Man Ray, Max Ernst m.fl. ) trakk fotografiet ut av den reproduserende, dokumentariske malerietterlikning, gjorde Chaplin og Eisenstein den levende filmen til en selvstendig kunstart i 30-årene. Etter at filmen etter signede var oppfunnet i 1895 hadde den til da bare fungert som en etterlikning av teater.

Filmen er en virkeliggjørelse av Wagners ideale »Gesamtkunstwerk«. Her finner vi sammenstilling av alle kunststartene: musikk, scenografi, dramaturgi, poesi, koreografi, kostymebruk, lys, lyd... Disse konkrete sammenkoplingene av ulike kunstarter i et felles uttrykk, er en direkte forløper for dagens happening, performance, environment og videokunst. Ut ifra denne audiovisuelle tradisjon skulle vi ha ballast til å gå videre.

Andre kommunikasjonsmedia er radioen, som ble oppfunnet i 1904, og telefonen (1876). Det ene er et en-veis kommunikasjonsapparat, det andre to- eller flere-veis. Bertolt Brecht foreslo allerede i 1932 i »Schriften zur Literatur und Kunst« å omforme radioen fra et distribusjonsapparat til et kommunikasjonsapparat med et enormt kanalsystem som gjorde det mulig ikke bare å sende ut, men også å sende inn. Men dette ble jo aldri realisert.

Som vi tidligere har vært inne på, kom fjernsynet i bruk i Europa i 1936. Den dag i dag har ikke fjernsynet løsrevet seg fra radioens tradisjons, enda det er et helt annet medium. Det har blitt en slags billedradio.

Bare en liten prosent av det nordiske folk går på utstilling, i teater, på konsert o.s.v. Og sosiologiske undersøkelser har vist hvilke grupper dette er. Resten sitter hjemme og ser på TV. Det er merkelig hvordan menneskeheten til alle tider har samlet seg for å stirre inn i flimrende lyskilder. Før var det ilden, og nu er det fargefjernsynet. Verden er ikke lenger rund — den er firkantet. Og den har kommet inn i stua til oss. Virkeligheten har gjennom nyhetssendingene blitt en føljetong vi kan følge med i hver dag på et bestemt tidspunkt. TV har en uhyre stor »troverdighetskoeffisient«. Folk betrakter det de ser på TV for å være »objektivt« sant. Dette viser den enorme makt dette mediet har. Hele nasjonen sitter og bli matet med de samme syns- og hørselintrykkene i ett og samme sekund. Det må lede til uniformering. Blir vi til slutt alle fjernstyrte marionetter som tenker, mener, spiser og gjør det samme?

Med oppfinnelsen av det bærbara videoutstyr og hjemmevideoen er video på veg til å bli allemannseie. Kvaliteten stiger og prisene synker. Men fremdeles er bruksområdene mest familiesammenheng, som for foto og Super 8-kameraet. Man filmer barna og katten, tapper program fra TV, kjøper ferdiginnspilte kassetter som er kommersielt markedsført o.s.v. Bare få bruker videoen på en mer »kulturell« og kreativ/idealistisk måte.

I Nederland, Belgia, Tyskland, England, selv i Polen og ikke minst i USA sendes videobånd skapt av kunstnere på TV. Selvfølgelig har kommersielle krefter for lengst innsett sine muligheter. I Belgia f.kenner jeg til en person som sender videobånd laget av billedkunstnere over sin private TV-kabel. Dette fungerer som et kommersielt galleri som kjører fram sine kunstnere. Det finnes samlere av video som det finns samlere av musikk, malerier o.s.v.



MARIANNE HESKE:  
RELATING TO ART.

Televisio ei ole irrottautunut radion perinteestä: siitä on tullut kuvaradio. Pitäessän videotekniikan Trondheimissa 1978 annoin oppilaille tehtäväksi kysyä ihmisiltä kadulla mitä video on. Hyvin harva tiesi. Vain murto-osa väestöstä käy näyttelyissä, teattereissa, konserteissa — loput katselevat televisiota. Maailma ei ole enää pyöreä, se on neliskanttinen ja se on astunut olohuoneisiimme. Todellisuus on jatkokertomus jota seuraamme tiettyinä kellonaikoina.

Televisiolla on äärimmäisen korkea ”uskottavuuskerroin” — se tuntuu ”objekttiivisen” todelta. Eikö meidän valta johda ajatus- ja käyttäytymismuotojen yhtenäistymiseen? Videosta tulee jokamiehen tavara, perheikäyttö lisääntyy mutta sama ei päde ”kulttuurillinen” ja luovaan/idealistiseen käyttöön.

Monessa länsimaassa eikä vähiten USA:ssa teiteilijöiden videonauhoja lähetetään televisiosta. Kauppalliset voitmat ovat kuitenkin oivaltaneet mahdollisuutensa. Belgiassa on henkilö, joka lähettää kuvataiteilijöiden videonauhoja yksityisellä kaapelillaan. On olemassa video- niinkuin musiikkieräilyitä, ja monet taiteilijat numeroivat ja singeeraavat kasettinsa.

Sosiaalisempia levitysmenetelmiä ovat museoiden järjestämät videonäytelyt ja -biennaalit. On videokirjastoja, jotka lainaavat nauhoja maksua vastaan. Avustettujen studioiden ja keskustusten lukumäärä kasvaa niinkuin myös yhteistyön merkitys tekniikan edetessä.

MARIANNE HESKE:  
RELATING TO THE SACRED.

Video on kerännyt eri alojen taiteilijoiden mielen kiinnostuksen. Video ei elokuvan tapaan ole pelkkä tallennusväline, vaan rekisteröiminen tapa, joka mahdollistaa elektronisesti magnettinauhalle. Tällöin signaalin manipulointi ja kuvan muuttaminen mahdollisuudet ovat äärettömät; video on väline, jota voidaan käyttää joko spontaanisti ja joko suunnitellusti. Moniulotteisten videonäytelyiden avulla voidaan käyttää kameraa, monitorilla voi olla videonäytelyiden funktiona, video voi siirtää ja tallentaa.

Kameraa pelssellinä rekisteröijä ja näyttelijä. Video on samanlainen kuin kuvan monitorilla samanaikaisesti. Sitten voidaan käyttää kameralla kuvaa ilman sitä. Näistä hankkeista voidaan muotoilla monia kokonaisuuksia, jotka voidaan muotoilla ja muotoilla, ja formaaliset ongelmat voidaan ratkaista.

”Video is a prolongation of our lives”, sanoo Nam June Paik, videotaiteilija, ja jatkaa: ”Television has taken us all our lives, now we can take it back.”

Norjassa videotaidetta on olemassa jo pitkään, ja se on kehittynyt sen ääreen. Teiteilijöiden videotaidetta nähdään usein ”modernissa” ja yhdistetään kuvataiteeseen ja musiikkiin.

MULTA! Pohjoismaissa meillä on videotaidetta, jota voidaan käyttää kaapelilla, luovalla, taiteellisella tavalla.





NE HESKE;  
G TO ART.



MARIANNE HESKE:  
RELATING TO THE SACRED.

Video on kerännyt eri alojen taiteilijoita: uusi estetiikka on kehkeytymässä. Video ei elokuvan tapaan ole kemiallinen, vaan rekisteröiminen tapahtuu elektronisesti magnetinauhalle. Elektronisen signaalin manipuloimisen tai konstruoinen mahdollisuudet ovat periaatteessa rajattomat; video on välitön ja spontaani media jossa uusia ajatuksia syntyy. Moniulotteisten kuvien saamiseksi voidaan käyttää monta kameraa, monitoreilla voi olla veistoksellinen funktio, video voi siirtää ajan ja todellisuuden.

Kamera pensselinä rekisteröi ja näyttää kuvan monitorilla samanaikaisesti. Syntetisaattoria voidaan käyttää kameran kanssa tai ilman sitä. Näistä huolimatta kokonaisuus muovataan mielen halutaan, ja formaaliset ongelmat ovat yhteisiä kaikille taidelajeille.

"Video is a prolongation of our lives", sanoo Nam June Paik, videotaitteen isä, ja jatkaa: "Television has attacked us all our lives, now we can attack it back."

Norjassa videotaide on olemassa niille jotka hakeutuvat sen ääreen. Television lähettäessä kuvataidetta näemme gallerioiden seinillä, tai yritetään olla "moderneja" ja yhdistetään kuvataidetta konsertteihin mediialle vieraalla tavalla.

MUTTA! Pohjoismaissa meillä on mahdollisuus kehittää videota eikaupallisella, luovalla, taiteellisella tavalla.

Og det er allerede vanlig at kunstnere nummererer og signerer sine videokassetter som det er vanlig å gjøre med grafikk.

Men det finnes også mere sosiale distribusjonsmetoder. Museer verden over arrangerer videoutstillinger og videobiennaler. Til disse sender man inn en videokassett som man sender inn et bilde eller grafisk blad. Videobibliotek har vokst opp, hvor man kan gå og se videobånd eller leie de med seg hjem mot et visst honorar.

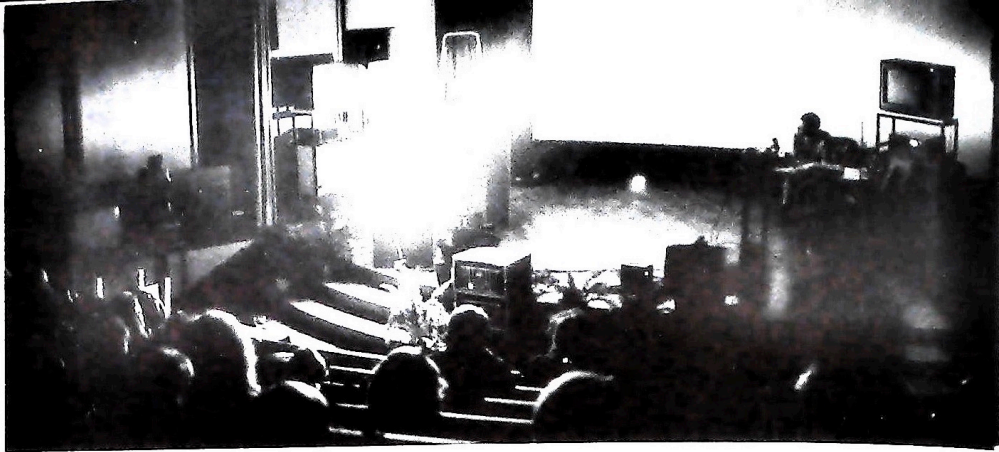
Få kunstnere har råd til å kjøpe eget utstyr. Subsidierte videostudioer og videosentra blir det stadig fler av, hvor kunstnere kan jobbe med fast ansatte teknikere. Et samarbeid som blir stadig viktigere etter hvert som teknikken skrider frem. Disse videostudioene kan man sammenlikne med våre kollektive grafikkverksteder.

Hittil har videoen samlet kunstnere fra ulike områder under samme tak: malere, grafikere, skulptører, forfattere, cineaster, musikere, dansere m.fl. En helt ny estetikk er i ferd med å formes.

I motsetning til film, som er avhengig av en møysommelig kjemisk fremkallingprosess, registrerer videooptakeren lyd og bilde elektronisk og direkte på en magnetisk tape. Dette skjer ved millioner lagrede magnetiske svingninger pr. sekund. Båndet må passere optakshodet mange ganger raskere enn det som kreves for en lydbåndoptaker (ca. 100 ggr). Som lydbåndet begynte også video som «open reel».

Mulighetene til å manipulere og konstruere et elektronisk signal er i prinsippet ubegrenset. Et signal kan til og med omsettes til lyd. Video er et direkte og spontant medium hvor nye ideer fødes umiddelbart av hverandre. Flere kameraer kan brukes for å legge bildene oppå hverandre og skape flerdimensjonale bilder.

Videoteknikken er ofte brukt i sammenheng med performance og installasjoner, hvor monitorene fungerer som et skulpturelt element. Video kan forsrykke tid og virkelighet. Vi kan manipulere tiden, av-strukturere den, rekonstruere den, ta den inn i fremtiden. Kameraet kan også fungere som en malerpensel og beskrive et landskap f.eks. Samtidig som man fører kameraet har man det hele under kontroll på monitorskjermen. Videre kan man jobbe med synthesizer med eller uten kamera. Men uansett hva man gjør, kan man redigere det hele sammen som man vil. Man har alltid de samme formale problemer som i alle andre kunstytringsformer med form, farge, idé og innhold. «Video is a prolongation of our lives», sier Nam June Paik, videokunstens far. Han fortsetter: *Television has attacked us all our lives — now we can attack it back!*



NIELS LOMHOLT: VIDEOFÖRESTÄLLNING PÅ HANAHOLMEN



SABOLCH SILÁGY PRESENTERAR SIN VIDEOKONST

Et nordiskt  
äged rum på  
för Helsingfors  
Många av de  
var liktydiga:  
räckligt att vi  
seminarium? F  
60 personer v  
övre gränd var  
Behovet av in  
visade sig vara  
män ge svar p  
tentlighet åt d  
des har d  
videonummer  
om mitt förhåll  
ettentankar från

FOTOGRAFIERNA  
PÅ TÄGNA AV ILK  
GÅLLPÅ KÄKKO

Ett nordiskt seminarium kring VIDEOKONST ägde rum på Hanaholmens kulturcentrum utanför Helsingfors under tiden 31.1. — 2.2. 1983. Många av de frågor som ställdes inför seminariet var liktydiga: vad är videokonst; finns det tillräckligt att visa och finns det intresse för ett seminarium? Från ett planerat deltagande av ca. 60 personer växte deltagarlistan till 150 och en övre gränd var nådd.

Behovet av information om nordisk videokonst visade sig vara mycket stort och för att i någon mån ge svar på de många frågorna och ge offentlighet åt det viktigaste som sades och visades har denna del av Kalejdskops videonummer tillkommit. Här några reflexioner om mitt förhållande till videokonsten och några eftertankar från seminariet i Finland.



FOTOGRAFIERNA FRÅN HANAHOLMEN  
ÄR TAGNA AV ILKKA RUOTSALAINEN  
OCH P&H KAKKORI.

Under min tid som studerande på Slade school i London i början av 70-talet kom jag i kontakt med några konstnärer som försökte att med primitiv utrustning experimentera med television. Begreppet videokonst var inte riktigt etablerat och många snackade om experiment-TV.

Genom att på olika sätt störa och förvränga den ingående signalen till monitoren fick man olika effekter och färgförskjutningar som registrerades med polaroid- och smalfilmskameror. Många tröttnade på det hela därför att kvaliteten var dålig och kostnaderna höga och fortsatte med experimentell film istället.

Nu tio år senare finns sofistikerad utrustning med enorma möjligheter — att vara videokonstnär är inte dyrare än att vara grafiker. De idéer som sysselsatte mina vänner i London då är i mångt och mycket detsamma som idag utgör stommen i många videokonstnärers språk.

»—Om man ingenting har att säga, skall man inte säga det i video«, som någon så fyndigt uttryckte det under videoseminariet. Är det så att det saknas idéer, ett bärande konstnärligt språk, och att det enbart är den tekniska utvecklingen som gått framåt medan innehållet är ett omtugg av de experimentella filmarnas innovationer från 60- och 70-talen?

Under de hektiska videodagarna på Hanaholmens kulturcentrum betittades nordiska video-program i sammanlagt över 10 timmar och som jämförelsematerial internationell videokonst i 4 timmar. Resultatet av all den information föreläsningarna gav, samtal med konstnärerna och de många visade banden, var att det finns tecken på tyänkande/idéfödande utanför det inmutade videokonstområdet samt att intresset för att göra videokonst är stort och blir bara större i hela Norden. Men också att det stod klart att många flera konstnärer måste arbeta bort rädslan för detta nya medium och fertilisera den nordiska videokonsten med fräscha idéer. Annars griper den okonstnärliga, ändlösa tråkigheten omkring sig och videokonsten blir bara ett medium för mediokra konstamatörer med intresse för elektronik.

## TAGE MARTIN HÖRLING

Nordiskt Konstcentrum, Sveaborg.

# Konstkritik och video

*Ett sammandrag av debatten som avslutade Videoseminariet på Hanaholmen i våras redigerat av Folke Edwards. I panelen satt konstnärerna Marianne Heske, Thor Elis Pålsson och K G Nilson samt kritikerna Crispin Ahlström, J O Mallander och Thomas Wulff. Efterhand kommer också andra ur publiken in i diskussion, både konstnärer och kritiker. Debattledare var Erik Kruskopf från Nordiskt Konstcentrum.*

**Marianne Heske:** Jag har ställt ut videokonst både i och utanför Norden, men ingenstans fått så okvalificerad konstkritik som här. Konstkritikerna har varit dåligt informerade om vad som har skett inom själva mediet, videon, runtomkring i världen. Jag hoppas att det här seminariet kan öka intresset för videon och sprida information om den. Det är min utgångspunkt.

**Crispin Ahlström:** Problemet är att utbudet är så litet att kritikerna inte kan lära känna videon. Då kan de inte heller bedöma kvaliteten.

En annan sak är att jag är ovan vid situationen. Som konstkritiker kan jag gå in på ett galleri och relativt snabbt bedöma om utställningen är bra, intressant; jag kan borra mig in i materialet om jag vill. När det gäller video ska jag sätta mig på en stol och stirra så länge som konstnären bestämmer, för det är ju alltid möjligt att det långt bortom tråkigheten finns något som är bra.

**J O Mallander:** Jag tar upp samma sak på ett litet annat sätt: en slags röntgenbild av situationen som jag ser den.

Jag undrar om någon annan tid än vår — den skenbara pluralismen, mångvärdigheten till trots — har varit så mycket inne i ett rör, kanske ett bildrör, som vår. De villkor som bestämmer våra uttrycksmöjligheter i konsten och utanför konsten är snävt definierade. Videons roll skall jag försöka försvara från den utgångspunkten.

För mig är det ointressant vad som är eller inte är konst: grafik, skulptur o.s.v. De här distinktionerna är på sätt och vis riktiga, men ointressanta i en sådan här situation — eller vad som görs här hemma kontra vad som görs i »stora världen« — jag tror att de snarare speglar människans inre konflikter och en osynkroniserad dialog mellan vänster och höger hjärnhalvor.

Om vi diskuterar video måste vi ställa den i relief mot TV:n, som är rörets supermedium. För mig framstår videon som vår tids överjagsdröm, som upprätthåller en illusion att människan behärskar mycket större delar av verklig-

heten än vad hon verkligen gör. De värden som jag tycker är viktiga att försvara i videon är motsatta till de här, den hårt manipulerade överjagsdrömmen. Det som jag tycker är det allra viktigaste i videon, oavsett vad vi tycker om de enskilda filmerna, är att den ger oss möjlighet att bestämma vår egen tidsanvändning, på ett mycket friare sätt än TV och andra hårt manipulerade media. I videon kan man stänga av bandet när man vill och diskutera; man kan använda sin tid mera kreativt. Det är som bildkonstens museisituation, där man som individ fritt kan gå omkring och välja de bilder man vill försjuka i. Det är en stor frihet att värna om.

På sådana här seminarier blir det ofta en fråga om distribution, om att nå ut till alla eller så många som möjligt. Det här är på sätt och vis en felaktig förankring — det finns ett indiskt ordspråk som säger: »Källan kommer inte till den törstige — den törstige går till källan«. När människor vill ha en upplevelse eller känner sig mogna för någonting söker de sig till en situation där de kan välja det de vill ha.

Att vara kritiker är att se värde i vissa processer. Jag ser videon som en process, och det som jag väljer att lyfta fram är något som tilltalar mig, som jag känner angår mig, som jag har behov av, som länge verkar inom min värdeskala. Det vill jag lyfta fram och föra processen vidare. Jag vill inte uppleva mig som ett kritiskt överjag som har till uppgift att bedöma och normera — jag är en faktor i processen, som både påverkas och påverkar.

Det viktigaste med videon så som jag ser den är att den ger tillbaka initiativet åt den private individen, åt den skapande individen, och blir ett instrument för självförverkligande. Men om vi talar om påverkan så är min erfarenhet den att den påverkan som angår oss på djupet är mycket subtil. Jag tror att den bästa videokonsten är den som odlar de här subtila värdena, vilket är någonting helt annat än att kräva uppmärksamhet med chockverkan.

Det vikt  
bortom all  
är naturligt  
en sådan ha  
K G Nilson  
med vissa  
allvarigare  
vissa möjlig  
tasta på för  
musik man  
tvt. man ku



kovskij) av fra  
digt mycket a  
säker. Om ma  
överföras till  
konst. Att vi ir  
tacksamma fö  
är lite för anvä  
ler på att bli de  
derna på amat  
på utbildning.  
raren från någ  
här, och det ä  
närst till är ma  
mot det här me  
videon står för  
andra sidan de  
isom ju ingen b  
Det saknas all  
Vad vi får se ha  
tråkiga bitar, d  
knappi ens en  
man måste etab  
och då upphör  
tjustigt. Men för  
säker och få k  
mediet. Man k

Det viktigaste i konsten förmedlan ändå bortom all diskussion, men vad vi kan diskutera är naturligtvis hur vi kan förbättra villkoren för en sådan här subtil kommunikation.

**K G Nilson:** Jag för hit som allmänt nyfiken, med vissa förutfattade meningar, men inte av allvarligare slag. Jag tycker mig kunna skönja vissa möjligheter i det här mediet: man kunde ta fasta på föränderligheten, kombinationer med musik, man kunde göra någonting nonfigurativt, man kunde göra närgångna studier (typ Tar-

skolorna fanns möjlighet att arbeta med video; förtrogenheten skulle kanske göra att vi senare fick se intressantare saker.

**Thomas Wulff:** Som ett dokumentärt arbetsredskap verkar videon ha sina kanske mest spännande möjligheter. För en författare vore det givetvis en dröm att ha ett videokassettbibliotek på människor, platser, miljöer etc. som man vid behov kan ta fram för att i lugn och ro uppfriska sitt minne.

Men samtidigt borde vi komma ihåg att en hel



kovskij) av fragment av naturen. Det finns väldigt mycket att göra, men vi har fått se rysliga saker. Om man tänker att den här nivån skulle överföras till konst, skulle det vara Hötorgs-konst. Att vi inte talar om kritik, det kan vi vara tacksamma för. Det här aktualiserar att mediet är lite för användbart och lite för tungt, eller håller på att bli det, för att mediet ska få vara i händerna på amatörer. Man borde alltså satsa mer på utbildning. Så vitt jag vet är jag den ende läraren från någon konstskola i Sverige som är här, och det är väl symptomatiskt. Från konstnärshåll är man, med goda skäl, ganska tveksam mot det här mediet. Å ena sidan har vi det som videon står för i det allmänna medvetandet, å andra sidan det som ska föreställa experiment (som ju ingen blir glad av).

Det saknas alltså ett språk, det är uppenbart. Vad vi får se här är longörer, oerhört utdragna, tråkiga bitar, där ingen inledning, avslutning, knappt ens en genomföring finns. Jag tror att man måste etablera ett språk för det här mediet, och då upphör det att vara lite underground och tjuisigt. Men först då tror jag att vi kan få se bra saker och få begåvningarna att arbeta med mediet. Man kunde önska att det på konst-

del övervakning och kontroll också sker per video. På tunnelbanestationer och i fängelsekorridorer är det videokameror som surrar. Bilder är kontrollredskap i stor utsträckning. Men vem använder bilderna, och till vad? Här nämndes tidigare författaren William Burroughs teorier om att ett klipp i bildflödet betyder klipp av kontrollinjerna (*Torben Søborg*). Detta är otvivelaktigen sant. Men de allra flesta videotapes jag har sett, både innan och nu under seminariet, har varit anmärkningsvärt opolitiska. Politisk konst är visserligen ingen dygd i sig, men jag frågar mig om vackra elektroniska mönster faktiskt är det mest eftersträvsvärda i dagens värld.

Kanske det också är därför som videon är så svår att kritisera — för att den ännu svävar i en antingen helt subjektiv eller rent estetisk sfär — ute i det blå, kort sagt.

**Erik Kruskopf:** Efter dessa olikartade och delvis provokativa synpunkter finns det kanske hugade talare?

**Mette Newth:** Det är klart att vi kommit till ett nytt medium, som samtidigt har mycket att lära andra medier. Men efter att ha sett videoband här och annanstans står det klart att videokonst-

närerna måste akta sig för att »uppfinna krutet på nytt«. De måste akta sig för att ta filmens språk utan att lära sig filmens regler. Det här gäller bl.a. tidsanvändningen: vi har sett många band som är episka berättelser och som borde ha gjorts enligt dessas regler.

Jag är också rädd för att mediet blir alltför självforskande, som inte riktar sig utåt, som inte utforskar verkligheten och använder den som referensram. Det här är ett aktuellt problem för videokonstnärer, på samma sätt som det tidigare har varit det för konstnärer som arbetat med nya tekniker.

*Thor Elis Pålsson:* Här i Norden är konstnärerna nu på samma stadium som sina kolleger i Amerika var för tio år sedan. Efter vad jag sett verkar videokonstnärerna endast stirra in i sin egen navel. Om vi vill arbeta med video måste vi lära av de misstag som andra konstnärer gjort för längesedan, och studera vad som blivit gjort. Videon är ung som konstform, så studien blir inte lång.

*J O Mallander:* Jag lystrar när folks vågor går i svall här, kring just videon. Det här speglar ju människans inre situation, det faktum att människan så sällan vågar erkänna att hennes inre mest består av konflikter och processer som ofta är ganska virriga.

Skapande handlar ju trots allt om att hantera de här konflikterna och göra någonting meningsfullt av dem, vilket TV:ns överjagsdrömmar aldrig låtsas om. Reklamen, som här representerar den rena motpolen, slätar ju över allt som är verkligt mänskligt och konfliktfyllt. När folk här blir irriterade på störningarna, misslyckandena, arbetsolyckorna i videon, så bör man minnas det faktum i den moderna konstens historia, att många viktiga upptäckter skett genom misstag. När Kandinsky t.ex. hade målat sin berömda vy med ryttaren och sedan återvände till ateljén och råkade se den upp och ner, fick han en vision som öppnade kanalen till en helt ny konstuppfattning: abstrakt konst. På samma sätt Schwitters, som tog upp collage-tekniken — det bästa i den nya videokonsten är f.ö. att den just för vidare collaget på ett för vår tid så bra sätt — han samlade sådant material som samhället annars förkastade och förvandlade det till poesi, precis som Picasso. Nam June Paik har klagat över att misslyckandet alltid är det mest intressanta i sådana här processer. Det är också det mest säkra: trots alla våra drömmar och förhoppningar är det mera säkert att det inte går än att det går som vi tänkt oss. Där, någonstans, sätter Paik in den kreativa proces-

sen. Så allt det som för tekniker och ingenjörer och TV:s överjagsgurur framstår som olyckor i arbetet och störande element är just den skapande konstnärens utgångspunkt och arbetsmaterial, intressant i sig.

*Ingela Lind:* I frågan om utbildningen och videokonstnärerna finns det krav som vi talat mindre om. En verkstad är fel om vi inte tar dit personer som länge arbetat med video och som bevisligen är skickliga, Paik t.ex. Vi behöver karismatiska personer som kan stå till tjänst med egna videoprogram, samt de erfarenheter de fått. Man måste kunna få se bra videoprogram.

Språket finns nog (där håller jag inte med K G). Det finns ett slags etablerat »anti-TV-språk«, som jag hastigt undersökte och fann röra sig med negativa definitioner. Om TV:n är kort, är videon lång, om TV:n är snabb är videon långsam, om TV:n är tekniskt skicklig är videon rå, om TV:n sänder nyheter handlar videon om processer och relationer, om TV:n är samhällsinriktad, håller videon till slutna rum, om det är många på TV:n är det en i videon, om TV:n strävar till underhållning reagerar man mot tråkigheten i videon, om TV:n strävar till objektivitet söker videon subjektivitet... Den här utgångspunkten förefaller negativ och hämmande.

Jag tror på videon som ett bland många medier, och det är outvecklat ännu. Men det finns ju mycket annat att göra kring kommunikation, medvetandegörande och poesi, i stället för terapi och att »uttrycka sig själv« på det långrandiga och något narcissistiska sätt som vi sett mycket av här.

*Antero Kare:* Här har många gånger talats om televisionen som videons far. Erkki Kurenieni försökte i sitt föredrag ( se sid. 70 ) igår något bredda frågeställningen, men det tycks inte ha lyckats.

Ett symptom på utvecklingen inom området var när den amerikanska tidskriften Time förra året valde datamaskinen till Årets person! Som symbol användes ett konstverk, George Segals skulptur där två människor, en man och en kvinna från emaljerade pinnstolar betraktar en videoskärm. Många konstkritiker skriver redan på en videoskärm och använder apparaten som ett kritikens redskap. De skriver dock med vanliga ord och utnyttjar inte de speciella möjligheter som mediet har. Konstkritikerna kan, som Olle nämnde, befrämja detankar de uppskattar. Jag har till exempel fått mina största estetiska och kognitiva upplevelser via TV och video, spe-

ciellt när mediet  
svet sätt: nymdän  
stor mängd kreat  
mation, samt de  
konstbubblan är d  
Videon är en sa  
bestäms utifrån, f  
tskland och Japa  
de tio åren är re  
Konstnärerna har  
att påverka utform  
tikerna framträde  
men förmår knapp  
hållsfaktor.:  
K G Nilsson: Nycke  
hand om mediet  
man får in video  
kommer de komm  
ännu högre grad.  
videokonstnärer ä  
exempelvis Sveabo  
tone en videokonst  
Erik Kruskopf: Till d  
jeerna på Sveabo  
videokonstnärer, o  
jeerna är öppna fö  
ciella bestämmelse  
Som utställningsar  
svar på hur video  
sentationen av de  
bättre att ordna sk  
övernaler, för det so  
Marianne Heske: Ja  
det... Det mest prak  
nande fora har små  
en eller flera monito  
en vanlig utställning  
så länge man vill, so  
Thor Elis Pålsson: Ibl  
målare. När du går  
och tar upp någontin  
så, så kan man likna  
samhet. En målare g  
den, han får inträcka  
hans idéer och känsl  
samma upplevelse s  
Han kan använda vi  
installationen är det  
som en mycket bred  
att visa sex eller sju fi  
ligt, men mycket svå  
frens möjligheterna.  
Pekka Sirén: Nu har  
blickande lägesbeskr  
vart och vilka dess pr

ciellt när mediet använts på ett verkligt progressivt sätt: rymdfärder och -satelliter förenar en stor mängd kreativt tänkande och visuellt information, samt dessutom estetiska värden. Ur konstutbudet är det svårt att finna liknande.

Video är en samhällsfaktor, ett faktum som bestäms utifrån, huvudsakligen från USA, Västtyskland och Japan. Videon roll under de följande tio åren är redan relativt exakt utformade. Konstnärerna har naturligtvis en viss möjlighet att påverka utformningen, men den är liten. Kritikerna framträder något oftare i offentligheten men förmår knappast forma videon som samhällsfaktor.:

*KG Nilson:* Nyckeln till att man ska kunna ta väl hand om mediet video är utbildningen — att man får in videon på konstskolorna. Annars kommer de kommersiella krafterna att ta över i ännu högre grad. Där tror jag mer på spridda videoverkstäder än på en koncentration till exempelvis Sveaborg. det borde finnas åtminstone en videoverkstad i varje nordiskt land.

*Erik Kruskopf:* Till det här kan jag tillägga att ateljéerna på Sveaborg redan nu är öppna för videokonstnärer, om någon bara vill söka. Ateljéerna är öppna för åtta konstnärer, utan speciella bestämmelser.

Som utställningsarrangör vore det viktigt att få svar på hur videokonstnärerna själva vill att presentationen av deras verk ska göras. Är det bättre att ordna skilda utställningar, tillfällen, biennaler, för det som är videokonst?

*Marianne Heske:* Jag kan gott försöka svara på det... Det mest praktiska är att museér och liknande fora har små rum eller avdelningar med en eller flera monitörer. Så går man där som på en vanlig utställning, stannar upp och blir kvar så länge man vill, som inför en vanlig målning.

*Thor Elis Pålsson:* Ibland känner jag mig som en målare. När du går ut med videoutrustningen och tar upp någonting på bandet, landskap eller så, så kan man likna det vid en målares verksamhet. En målare går ut i naturen och ser på den, han får intryck som han överför på en duk: hans idéer och känslor hamnar på duken. Det är samma upplevelse som en videokonstnär har. Han kan använda videon som ett öga; i videoinstallationen är det möjligt att använda den som en mycket bred utsikt. I filmen är det svårt att visa sex eller sju filmer samtidigt, det är möjligt, men mycket svårare än med video. I video finns möjligheterna.

*Pekka Sirén:* Nu har vi ju i hög grad fått tillbaka blickande lägesbeskrivningar av vad videon har varit och vilka dess problem är, och fastän vi här

— åtminstone enligt rubriken — koncentrerar oss på kritiken, borde vi inte också blicka framåt?

Vi borde ännu under det här seminariet svara på frågan om vi behöver en festival, typ Videoforum, för att tillfredsställa behovet av distributionskanaler. Där kunde man uppmuntra dem som arbetar med video. En annan, och senare, fråga är om detta forum ska vara slutet eller öppet.

Borde vi ha en organisation, ett videocentrum, för att sköta distributionen? Vilka är våra estetiska målsättningar: vill vi visa video bland hela skalan av annan bildkonst, eller vill vi betona vissa teman med och i videon? Borde videokonstnärerna organisera sig, eller fyller de allmänna konstnärorganisationerna den funktionen? Och till sist: vore vi till exempelvis Nordiska Ministerrådet göra ett förslag, i stil med ett nordiskt teaterlaboratorium, om att ett nordiskt videolaboratorium borde grundas?

*Torben Søborg:* Jag går tillbaka till frågan om hur vi vill att videoverken ska visas. För mig är videokonsten någonting intimt, något som kan visas för högst tjugo personer åt gången.

Efter att ha hört på kritikerna här i debatten känner jag mig en smula schizofren. En kritiker anmärker på att verken saknar början och slut, och annan vill inte se på dem hela vägen igenom. Jag har lust att fråga de kritiker som inte har lust att fråga videon om helhet: varför ska en konst-kritiker vara mer privilegierad än t.ex. en teaterkritiker eller en filmkritiker, en dans- eller musikkritiker? De måste ju se hela stycket från början till slut.

Att man som videokonstnär arbetar med tiden ger självklart problem. Tiden är en faktor, och det betyder att man kanske anser att det man upplevt ska överföras från en till en annan på samma sätt.

*J O Mallander:* Diskussionen har krängt hit och dit, och det gör ju vi människor ändå. Jag kommer att tänka på Cézanne som i slutet av 1800-talet klagade på att han kände sig som en klumpig naivist inför det måleri som måste komma. Nam June Paik har i en aförism sagt att »...visserligen uppfann Gutenberg boktryckarkonsten redan på 1400-talet, men det tog ytterligare två hundra år innan Shakespeare kom och visade vad den kunde användas till!

Tiden går fortare nu, utvecklingen rasar iväg. Om vi har tur kanske vi får en video-William redan om hundra år.

# TAIDEKRITIIKKI JA VIDEO

**Marianne Heske:** Minulla on ollut näyttelyitä sekä Pohjoismaissa että muualla, mutta en ole missään saanut niin kelvotonta kritiikkiä kuin täällä. Kriitikot ovat olleet huonosti informoituja siitä, mitä itse mediassa, videossa, on tapahtunut ympäri maailmaa. Toivon tämän seminaarin lisäävän kiinnostusta ja levittävän informaatiota. Se on lähtökohtani.

**Crispin Ahlström:** Ongelma on tarjonnan suppeus, kriitikot eivät opi tuntemaan videota, eivätkä näin ollen pysty arvioimaan laatua.

Toisekseen en ole tottunut tilanteeseen. Taidekriittikkona voin kävellä gallerialaan ja arvioida onko se hyvä, mielenkiintoinen; voin halutessani porautua materiaaliin. Kun kyseessä on video minun on istuttava tuolille ja tölötettävä niin kauan kuin taitelijat on päättänyt, koska aina on olemassa mahdollisuus että ikävyyden tuolla puolen on jotain hyvää.

**J.O.Mallander:** Puhun samasta asiasta hieman toisella tavalla: eräänlainen tilanteen röntgenkuva niinkuin minä sen näen.

Onkohan mikään muu aika näennäisestä moniarvoisuudesta huolimatta — ollut niin putkessa — kuvaputkessa — kuin meidän? Ne ehdot jotka määräävät ilmaismahdollisuutemme taiteessa ja sen ulkopuolella ovat varsin ahtaasti määriteltäviä. Yritän puolustaa videon roolia tästä lähtökohdasta.

Minusta kysymys siitä mitä on/ei ole taidetta (graafiikkaa, veistosta jne) tai mitä tehdään/ei tehdä "isossa maailmassa", ei ole kovin kiinnostava. Nämä erittelyt, joista usein puhutaan, ovat tavallaan oikeita, mutta mielenkiinnottomia tällaisessa tilanteessa. Luulen että ne pikemminkin kuvastavat ihmisen sisäisiä ristiriitoja, synkronisoimatonta dialogia vasemman ja oikean aivopuoliskon välillä.

Jos keskustellaan videosta meidän on verrattava sitä televisioon — putken supermediumiin. Televisio näyttättyä tämän ajan *ylinelmana*, se ylipäitää illuusion siitä että ihminen hallitsee paljon suurempaa osaa todellisuudesta kuin mitä hän itse asiassa tekee. Ne arvot joita on tärkeää puolustaa videossa ovat vastakkaisia tälle kovasti manipuloitulle TV-yliminänelmälle.

Tärkeintä videossa on, riippumatta siitä mitä ajattelemme itse esityksistä, että se antaa meille mahdollisuuden päättää omasta *ajankäytöstämme* paljon luovemmalla, vapaammalla tavalla kuin televisio ja muu kovasti manipu-

loidut meediat. Videonauhan ostaa tai vuokraa itse. Sen käynnistää itse milloin haluaa. Nauhaa voi mielensä mukaan pysäyttää, ja keskustella — sehän ei ole mahdollista elokuvataiteessa. Näin pystyy luovempaan ajankäyttöön.

Positiivista kuvataiteen museotilanteessa on, että siellä yksilö voi vapaasti liikkua ja valita sen kuvan, johon hän haluaa syventyä — siis käyttää aikaansa mielensä mukaan. Televisioon verrattuna tämä on suuri vapaus, josta on syytä pitää kiinni.

Tämäntyyppisissä seminaareissa nousee *levitys* usein keskeiseksi kysymykseksi: Miten saavutetaan kaikki, tai niin moni kuin mahdollista? Tämä on tavallaan virhekytkentä. Mieleen tulee intialainen sananlasku: "Lähde ei tule janoiselle; janoinen menee lähteelle". Kun ihmiset haluavat kokemuksen, tai tuntevat itsensä kypsiksi johonkin, he hakeutuvat tilanteeseen jossa voivat valita haluamansa.

Tärkeintä videossa on että se ottaa kotiin aloitteen yksilölle, luovalle yksilölle. Näin videosta voi tulla itsensätoettamaisen väline. — Mutta jos puhutaan vaikutteista, niin kokemukseni mukaan syvävaikutteet ovat hyvin hienosyisiä. Mielestäni paras mitä videotaidet voi tehdä on viljellä näitä hienoarvoja. — Se on aivan muuta kuin huomion vaatimien sokkivaikutuksella.

Se mikä on taiteessa tärkein välitetään kuitenkin kaiken keskustelun ulkopuolella. — Voimme tietysti keskustella tällaisen hienosyisen viestinnän ehtojen parantamisesta.

**K.G. Nilsson:** Lähdin tänne uteliaisuudesta, tietyn ennakkokäsityksen, (mutta ei vakavampaa laatua). Olen näkevinäni tiettyjä mahdollisuuksia tässä mediassa; voitaisiin lähteä muunnettavuudesta, yhdistelmät muosiikkiin, voitaisiin tehdä ei-esittävää tai luonnonfragmenttien läheisiä tutkimia. On hyvin paljon tehtävää, mutta olemme nähneet hirveitä esityksiä.

Jos viedään tämä taso taiteeseen, se vastaa torilla kaupattavia tauluja. Voimme olla kiitollisia siitä, että emme puhu kriitikoista. Tämä aktualisoi sen, että mediaa on hiukan liian käyttökelpoinen ja painava, tai on kehityksessä siihen, jotta voisimme jättää sen harastelijoiden käsiin. Pitäisi sijoittaa ruotsalaisen taidekoulun opettaja täällä, ja se on oireellista. Taitelijoiden taholla ollaan hyvillä syillä, varsin epäileviä tätä mediaa kohtaan. Toisaalta meillä on video yleisessä tietoisuudessa, toisaalta niin kutsutut kokeilut (joista kukaan ei ihahdu).

Kieli puuttuu, se on selvää. Täällä näemme pitkävetisyksiä, äärimmäisen venytettyjä, ikäviä pätkiä joista

puuttuu alku, loppu, jopa aiheen käsittely. Meedialle on perustettava kieli, ja silloin se lakkaa olemasta underground ja hurmaava. Mutta vasta silloin saamme nähdä hyviä esityksiä ja vasta silloin lahjakkuuksia työskentele median parissa. Voisi toivota että taidekoluissa olisi mahdollisuus työskennellä videolla; meedian tunteminen ehkä johtaisi mielenkiintoisempiin töihin.

**Gunnar Haugland:** Olen nähnyt hyviä, jäisen kylmiä taidelmaisuja, mutta kaipaen jotain inhimillistä — kaipaen virhettä. Se on musiikin tai hahmojen ja tilanteiden esittämisen kaltaista, se on vieraantunutta; missä on ihminen? Joten iloitsen löytäessäni virheen nauhalta; kuva yippii ja ajattelen että onhan siinä jotain inhimillistä.

Kaipaen enemmän huumoria. Vakaava työskenteleminen on hyvä, mutta asiaa voitaisiin nähdä useammasta näkökulmasta.

Tuntuu siltä että monet niistä videotaitteiden esimerkeistä joita olemme nähneet täällä ovat, useamman sattuman yhdistelmiä. Laitteen hyväksikäyttämisen vaikutusta niin kiehtovalta ja yksinkertaiselta, helpolta, että tuloksiin kompastutaan ja niitä käytetään viipymättä. Ne siirtyvät valmiiseen monitorikuvaan ja tekevät harkitsemattoman vaikutuksen.

Pituus on toinen ongelma. Monien videotaitelijoiden pitäisi tehdä enemmän yhteistyötä, saada ulkopuolisten mielipiteitä ja neuvoja, ryhdistäytyä ja leikata jotta teoksesta tulisi parempi ja kiinteämpi.

**Mette Newth:** On selvää että olemme tulleet uuteen mediaan, jolla on paljon opetettavaa muille meedioille. Mutta nähtyäni videoita täällä ja muualla olen varma siitä, että videotaitelijoiden on varrotta keksimistä ruutia uudestaan. He eivät voi lainata elokuvakieltä oppimatta elokuvan sääntöjä. Tämä koskee mm. ajankäyttöä: olemme nähneet useamman nauhan joka on eppinen kertomus ja jota olisi pitänyt tehdä näiden sääntöjen mukaan.

Olemme nähneet kahdentyyppisiä videoita täällä: eppisiä kertomuksia jotka lähenevät elokuvaa ja tutkivia, impulsiivisia, elektronimeediaan suuntautuvia tuotteita. Olisin mielelläni nähnyt enemmän viimeksimainitusta tyyppistä voidakseni vastata Thomas Wulffille; minäkin pelkään mediaa, josta on tulossa liian isetetuvaa ja joka ei suuntaudu ulospäin, joka ei tutki todellisuutta ja käytä sitä viitekehystenään. Tämä on ajankohtainen ongelma videotaitelijoille, niinkuin se aikaisemmin on ollut niille jotka työskentelevät uudella tekniikalla.

**Thor-Elis Pålsson:** Täällä Pohjoismaissa taitelijat ovat samalla asteella

kuin kollegansa Yhdysvaltojen puolelta. Videotaitelijat tuntuvat olevan napaansa. Jos haluaa keräillä videolla meidän onnistuessa viihdyttää joita on tehty joita tutkimmuissaan ei ole laa J.O.Mallander. Herkistynyt aiheen myrskyssä taällä, josta ympäri. Tämän kuvan onnistuessa tilanteella, sitä toivon näin harvoin uskallatua että hänen esimänsä suoraan kesku koostuu ristiriitoista ja ke sekoittuessa prosesseista. Luomussakaan kaikesta huonon kysymys siitä, että käsitellään kienitöitä ja rakennetaan josta käsitä niistä. Tätä television uudet eivät ole huomaavinaa onnista, joka tässä edustaa puhdasta tapoilla, tavoittaa kaiken tosi inen, siis ristiriitoinen. Ihminen tuossa videon häiriöihin, epäonnin, yhäpatarumin tulee muistotian tosiasia, että monet taiteilijammeistä harvinaisista tehtiin gassa. Kun Kandinsky esimerk maanlun kuuluisan ratsastajakävi ja palaa ateljeen ja näki sen yon, hän sai visioin joka avasi ka uuteen taidekäsitukseen: abstrakt. Samaten Schwitters, joka no le kollasiperiaatteen, hän keräsi läistä materiaalia jota yhteiskunni hyväksyi ja muutti sen runon rittämön Picasso. Parasta uudessa osatessa on muuten että se e ajalleminen niin hyvällä tavalla vie päin juuri kollasta.

Paik on valittanut että epäonninen aina on kiinnostavin näissä seassa. Se on myöskin varmin. määrittämme ja tuovomkistamme. kuta että käy kuten ajattelimehen, johonkin. Paik sijoittuu luonon ja insinööreille ja televälillä-augureille näytettyä työvärtä ja häiriötekijöinä, onkin näin taitelijain lähtökohla ja työvärtä: kiinnostava sinänsä.

**Hegla Lind:** Työpajaan tarvitaan henkilöitä jotka kauan ovat työskentelevä videolla ja jotka ovat todistaneet. Paik esimerkiksi — muitten — josta olemme nähneet harvinaisena päivinä. Tarvitsemme karismallisia video-ohjelmia, omia keinoja video-ohjelmiaan, omia keinoja hyviä video-ohjelmia. Kukaan on olemassa: sinä olen eri mieltä. K.G. On eräänlainen vakuutus anti-tv-kieli, jota nope



kuin kollegansa Yhdysvalloissa kymmenen vuotta sitten.

Videotaiteilijat tuntuvat tuijottavan omaan napaansa. Jos haluamme työskennellä videolla meidän on opittava niistä virheistä joita on tehty videntoista vuoden ajan ja tutkia sitä mitä on tehty. Video on taidemuotona nuori, joten tutkimuskaan ei ole laaja.

**J.O.Mallander:** Herkistyn ihmisten aaltojen myrskytessä täällä, juuri videon ympärillä. Tämähän kuvastaa ihmisen sisäistä tilannetta, sitä tosiasiaa että ihminen niin harvoin uskaltaa myöntää että hänen sisimpänsä suurimmaksi osaksi koostuu ristiriidoista ja usein aika sekoleivista prosesseista.

Luomisessahan kaikesta huolimatta on kysymys siitä, että käsitellään näitä konflikteja ja rakennetaan jotain mielekäästä niistä. Tätä television yliminäunelmat eivät ole huomaavinaan. Mainonta, joka tässä edustaa puhdasta vastapoolia, tasoittaa kaiken tosi inhimillisen, siis ristiriitaisen. Ihmisten hermostuessa videon häiriöihin, epäonnistumisiin, työtapaturmiin tulee muistaa se historian tosiasia, että moni taiteen tärkeimmistä havainnoista tehtiin vahingossa. Kun Kandinsky esimerkiksi oli maallannut kuuluisan ratsastajakuvansa ja palasi ateljeehen ja näki sen ylösalaisin, hän sai vision joka avasi kanavan uuteen taidekäsitteeseen: abstrakti taide. Samaten Schwitters, joka nosti esille kollaasiperiaatteen, hän keräsi sellaista materiaalia jota yhteiskunta muuten hylkäsi ja muutti sen rounodeksi, niinkuin Picasso. Parasta uudessa videotaitteessa on muuten että se omalle ajallemme niin hyvällä tavalla vie eteenpäin juuri kollaassa.

Paik on valittanut että epäonnistuminen aina on kiinnostavin näissä prosesseissa. Se on myöskin varmin. Unelmastamme ja toivomuksistaamme huolimatta on varmempaa, että ei käy niin kuin että käy kuten ajattelimme. Siihen, johonkin, Paik sijoittaa luovan prosessin. Niin että kaikki se mikä teknikoille ja insinööreille ja television yliminä-auguureille näyttäytyy työtapaturmina ja häiriötekijöinä, onkin luovan taiteilijan lähtökohhta ja työmateriaali; kiinnostava sinänsä.

**Ingela Lind:** Työpajaan tarvitaan henkilöitä jotka kauan ovat työskennelleet videolla ja jotka ovat todistetun etevä; Paik esimerkiksi — muitakin on — joista olemme nähneet harvoja näinä päivinä. Tarvitsemme karismaattisia henkilöitä, jotka voivat tarjota omia video-ohjelmiaan, omia kokemuksiaan ja virheitään. On voitava katsoa hyviä video-ohjelmia.

Kieli on olemassa: siinä olen eri mieltä kanssasi, K.G. On eräänlainen vaki-naistunut anti-tv-kieli, jota nopeasti

tutkin, ja jonka havaitsin käyttävän kieltäviä määritelmiä. Jos televisio on lyyntä niin video on pitkä; jos televisio on nopea niin video on hidas; jos televisio on teknisesti hiottu on video raaka; jos televisio lähettää uutisia on videossa kyse prosesseista ja suhteista; jos televisio on yhteiskuntaan suuntautunut video pysyttelee suljetuissa huoneissa; jos televisiossa on monta on videossa yksi; jos televisio pyrkii viihteeseen videossa reagoidaan pitkäveiteisyteen, jos televisio pyrkii objektiivisuuteen video etsii subjektiivisuutta... Tämä lähtökohhta tuntuu kielteiseltä ja estävältä.

Uskon videoon yhtenä monesta mediasta, ja se on vielä kehittämätön. Mutta viestinnän, tiedostamisen ja ruouden ympärillä voidaan tehdä paljon muuta kuin terapiaa ja sitä pitkäveiteistä ja hieman narstista "itsensä-ilmäisemistä" jota olemme nähneet varsin runsaasti täällä.

**Antero Kare:** Täällä on monta kertaa puhuttu televisiosta videon isänä. Erkki Kurenniemi yritti esitelmässään eilen hieman laajentaa kysymyksenasettelua, mutta se ei näköjään onnistunut.

Alueen kehityksen oire on että amerikkalainen aikakauslehti Time viime vuonna valitsi tietokoneen Vuoden Henkilöksi. Symbolina käytettiin taide-teosta; George Segalin veistos jossa kaksi ihmistä, mies ja nainen, emaljoituita pinnatuoleilla tarkkailee videon kuvaurtua.

Monet taidekriitikot kirjoittavat jo videolla ja käyttävät laitetta kritiikin välineenä. He kirjoittavat kuitenkin tavallisilla sanoilla eivätkä käytä hyväksien mediaille ominaisia teknisiä mahdollisuuksia. Taidekriitikot voivat, kuten Olle mainitsi, edistää niitä ajatuksia joita he arvostavat. Olen esimerkiksi saanut suurimmat esteettiset ja kognitiiviset kokemukseni television ja videon kautta, erityisesti kun mediaa on käytetty tosi edistyksestä: avaruusmatkoissa ja -satelliiteissa yhdistyvä suuri määrä luovaa ajattelua ja visuaalista informaatiota, sekä lisäksi suuri määrä esteettisiä arvoja. Taiteen tarjonnasta on vaikeata löytää mitään senkaltaista.

Suomessa ollaan tekemässä ensimmäistä videoverkostoa jossa on kahdensuuntaiset impulssit; kyseessä on tamperelainen kaapeliverkosto. Samantapaisia verkostoja on monessa kaupungissa ympäri maailmaa. Monet kaupungit käyttävät niitä (manipuloi-vaan) yhteiskunta-, joskaan ei videokriittikiin, esimerkiksi suorittamalla eräänlaisia kansanäänestyksiä joissa katsojat syöttävät vastauksensa suoraan videolle kun tieto on annettu samasta kanavasta.

Video on yhteiskunnallinen tekijä, kuten Thomas Wulff sanoi; se on tosiasia jota on määrätty ulkoapäin, pääasiassa USA:sta, Saksasta ja Japanista. Videon rooli seuraavien kymmenen vuoden aikana on jo suhteellisen täsmällisesti muotoiltu. Taiteilijoilla on luonnollisesti tietyt mahdollisuudet vaikuttaa muotoiluun, mutta ne ovat pienet. Kriitikot esiintyvät hiukan useammin julkisuudessa mutta pystyvät tuskin muotoilemaan videota yhteiskuntatekijänä.

**K.G.Nilsson:** Avain median hyvälle taiteelliselle käytölle on koulutus, videon saaminen taidekouluihin. Muuten kaupalliset voimat tulevat määräämään entistä enemmän. Tässä uskon enemmän moneen pieneen videopajaan kuin keskittämiseen esimerkiksi Suomenlinnaan. Olisi erittäin hyvää jos jokaisessa maassa olisi koulu tai videopaja; näin taiteilijat kannustettaisiin työskentelemään videolla.

**Thor Elis Pålsson:** Joskus tunnen itsemi nykyajan maalariksi. Kun menet ulos videovarusteinesi ja otat jotain nauhalle, ehkä maiseman, niin voidaan verrata sitä maalarin toimintaan. Maalari menee luontoon ja katselee sitä, hän saa vaikutteita ja siirtää ne kankaalle; hänen tunteensa ja ajatuksensa joutuvat kankaalle. Videotaiteilija kokee saman. Hän voi käyttää videota silmänä; videoinstallaatioissa on mahdollista käyttää sitä hyvin laajana näköalana. Elokuvassa on vaikeata näyttää kuutta tai seitsemää elokuvaa yhtäaika; se on mahdollista, mutta paljon vaikeampaa kuin videolla. Mahdollisuudet ovat videossa.

**Pekka Siren:** Meidän pitäisi vielä tämän seminaarin aikana vastata kysymykseen siitä, tarvitsemme pohjoismaista videofestivaalia, videofoorumin tyyppiä, tyydyttääksemme levityskanavien tarpeen. Siellä voitaisiin kannustaa niitä jotka työskentelevät videolla. Toinen ja myöhempi kysymys on tulisiko tämän foorumin olla suljettu vai avoin.

Pitäisikö meillä olla organisaatio, videokeskus, levityksen hoitamiseksi? Mitkä ovat esteettiset päämäärämme; haluammeko nähdä videon muun taiteen kirjossa vai haluammeko painottaa tiettyjä teemoja videolla ja videossa? Tulisiko videotaiteilijoiden järjestäytyä, vai täyttävätkö yleiset taiteilijaliitot sen tarkoituksen?

Ja lopuksi: tulisiko meidän esittää Pohjoismaiselle ministerineuvostolle että on perustettava pohjoismainen videolaboratorio, teatterilaboratorion kaltainen?



# Upprop

## TILL NORDISKA MINISTERRÅDET

Nordiskt seminarium för videokonst har med 151 deltagare samlats på Hanaholmen 31.1.-2.2. 1983 för att diskutera videokonstens möjligheter.

I en samhällsutveckling där de kommersiella krafterna allt effektivare utnyttjar nya teknologiska media är det nödvändigt att också skapande och kritiska konstnärer får möjlighet att arbeta med dessa media.

Seminarier uppmanar därför Nordiska ministerrådet att verka för att

1. resurser skapas för utbildning i video och nya media vid de nordiska konsthögskolorna.
2. mediaverkstäder upprättas i varje nordiskt land, öppna för konstnärer som vill arbeta med video.
3. ett Nordiskt informationscentrum för videokonst och nya bildmedia upprättas med uppgift att främja informationen om samt presentationen och distributionen av nordisk videokonst.
4. att televisionen, konstmuseer, konsthallar, kulturhus, bibliotek och skolor i Norden kontinuerligt visar videokonst.

Hanaholmen 2 februari 1983.

Folke Edwards, Sverige.  
Marianne Heske, Norge.  
Bengt Lidström, Sverige.  
Jón Reykdal, Island.  
Torben Søborg, Danmark.  
J.O. Mallander, Finland.



### Newsletter om Nordisk Videokonst

Videoværksted/Haslev har af Nordisk Råd fået en bevilling til den opgave at udsende et »newsletter« om nordisk videokonst.

Værkstedet er derfor interesseret i informationer om videokonst arrangementer/udstillinger o.l. som måtte arrangeres/finde sted indenfor det nærmeste år. Ligeledes er man interesseret i oplysninger om videokonst produktioner og artikelstof om videokonst. Oplysninger/materiale sendes — helst så hurtigt som muligt — til:

Videoværksted, Søndergade 12,  
DK-4690 HASLEV

Detta Newsletter om Videokonst kommer att distribueras under våren 1984 som bilaga till Kalejdoskop och danska Kunstavisen.

Nordens enda öppna videokonstværksted i Haslev. Här svarar ledare Hans V. Bang på spørgsmål om verksamhet.

Videoværkstedet i Haslev er et sted for mennesker der vil udtrykke sig og arbejde med video i et professionelt format. Det blev oprettet i 1977 af Det Danske Videoværksted i Haslev kommune.



—Hvorfor oprettedes værket? Fordi man, med udgangspunkt i spørgsmål under »Film og video i Haslev«, syntes at det var vigtigt at arbejde og ytre sig om video i et professionelt format. Grundlovens §77 omkredser også er ytringsgrundlaget. Desuden er det vigtigt at arbejde sig bedre via levende video eller skrive. —Hvem kan bruge værket? Det kan alle over 18 år, og det kan også nordiske kunstnere. —Hvilke krav stilles til værket?

## Det Danske Videoværksted

Nordens enda öppna videoverkstad ligger i Haderslev. Här svarar verkstadens produktionsledare Hans V. Bang på frågor kring dess fleråriga verksamhet.

Videoværkstedet i Haderslev er en statlig værksted for mennesker der gerne vil og har behov for att udtrykke sig med levende billeder. Her arbejdes det hovedsagelig med video i et halvprofessionelt format. Dette værksted er oprettet i 1977 af Det Danske Filminstitut i samarbejde med Haderlev kommune.



—Hvorfor oprettedes værkstedet?

Fordi man, med udgangspunkt i en række forespørgsler under »Film på tværs«-filmuge i Haderslev, syntes at det er væsentlig, at give skabende og ytrende mennesker mulighed for at arbejde med dette forholdsvis kostbare udstyr. Grundlovens §77 om Ytringsfrihed kræver at der også er ytringsmuligheder, og det er baggrunden. Desuden er der mennesker, der ytrer sig bedre via levende billeder fremfor f.eks. at male eller skrive.

—Hvem kan bruge videoværkstedet?

Det kan alle over 18 år, og som ønsker at producere et ikke kommercielt program — dermed også nordiske kunstnere.

—Hvilke krav stilles til dem der vil bruge Videoværkstedet?

1. at der udfyldes en ansøgning om støtte til produktion.

2. at man har tænkt sit projekt godt igennem.

3. at der er vedlagt en udførlig redegørelse for projektet (Dette hjælper Videoværkstedets medarbejdere gerne med).

—Hvilke krav stilles ikke?

Man skulle ikke kunne noget om levende billeder i forvejen.

—Hvilken form har den støtte Videoværkstedet kan give?

Udstyr til video, lys, lyd og editing.

2. Materialer i form af video- og lydbånd samt diverse drejebogsark og brugsvejledning til udstyret.

3. Kurser i brug af udstyret.

4. Konsulentstøtte, d.v.s. et antal timer ved professionelt film/video/lydbillede mennesker, f.eks. til hjælp i planlægning, optagelse eller under færdiggørelse.

5. Kopi af den færdige produktion til distribution.

5. Kurser i Basis videoproduktion og udvidede kurser.

7. Kontakt til relevante produktions- og distributionskanaler.

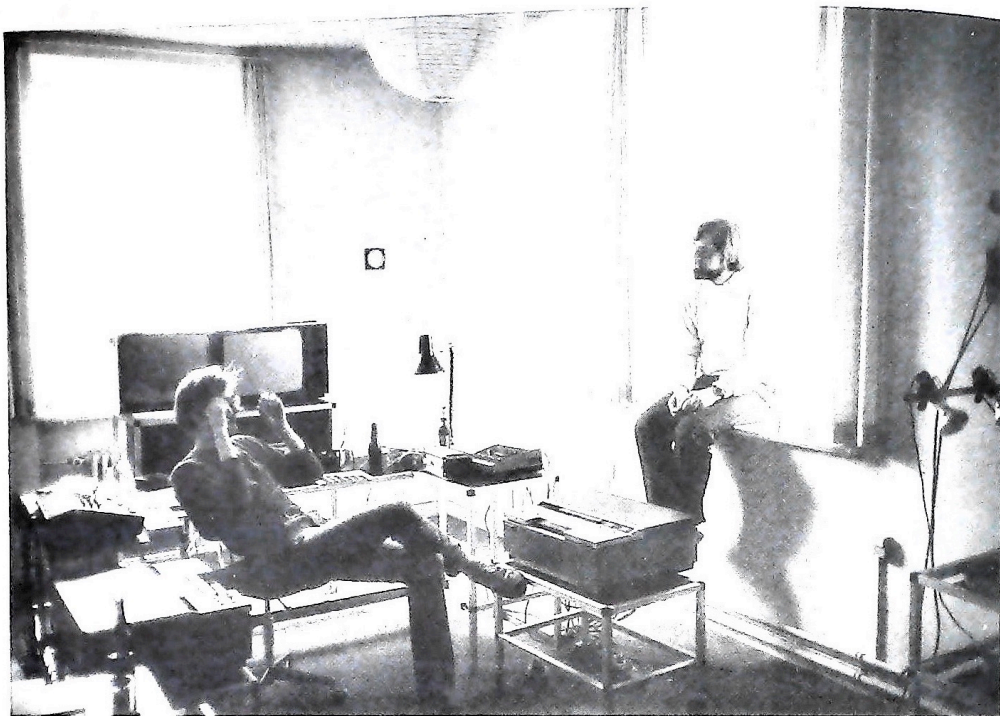
—Hvem bevilger støtten?

Støtte bevilges af en 4 »mand« stor projektredaktion, de 3 vælges hvert år af samtlige Videoværkstedets ansøgere inden for de sidste 2 år. Den daglige leder er »født« medlem — uden stemmeret.

Koster det noget at bruge videoværkstedet?

Nej - videoværkstedets ydelser er ligesom biblioteket og folkeskolen gratis ydelser for den enkel-





te — dog påløber der udgifter till transport, til og fra Haderslev.

-Hvad kan videoværkstedet hjælpe med?

1. en fuldstændig videoproduktion i sort/hvid eller farve, lyd- og lysudstyr.
2. lydmixning i professionelt studie.
3. editering (redigering) af video (U-matic) med tekstning og still/dias overførsel i 2 studier.
4. delstøtte i form af lamper, mikrofoner, research udstyr, stativer m.m til støtte for produktioner, der ad anden vej har fået det øvrige udstyr.

forevisning af produktionerne i videograf

6. håndbogsbibliotek med videolitteratur.
7. kontakt til andre videoproducenter.
8. kontakt til filmværkstedet i Köpenhamn og Det Danske Filminstitut samt Ministeriet for kulturelle anliggender.

spørgsmål vedr. video og lokal-TV.

10. teknisk assistance for egne produktioner.
11. gennemsyn af 16 mm produktioner.
12. overspilning af dias og stills til video.

—Hvem har brugt og bruger Videoværkstedet?

De 3 sæt optagere og de stationære faciliteter er siden 1977 brugt af 185 produktionshold på gennemsnitlig 3-5 mennesker. Der er igangsat 102 egentlige helstøttede produktioner og 38 delstøttede. Videoværkstedet kan årligt højst støtte 30 - 40 produktioner.

Producenterne kommer fra hele landet, herunder 1/5 fra det syd- og sønder jyske område. Aldersfordelingen går fra 18 år og op til et par og tres. Producenterne kommer fra alle samfundsklasser. Desuden kommer det årlig 3-400 gæster for at se udstyr, sted og høre om Videoværkstedets arbejde og se produktioner. Der laves kurser der er åbne for alle og der arrangeres åbne, offentlige visninger af video og dias.

En af de aktiviteter, som ansues som væsentlige er muligheden for at kunstnere kan arbejde med videoelektronikken. Flere kunstnere har allerede benyttet sig af muligheden og flere er på vej. Video som kunstnerisk ressource er ved at blive taget alvorligt.

TORBEN S

Krav til installat  
videokassettes  
hinanden langs  
Foran monitore  
afskærmes med  
side, udgang i v

Videobånd: Ét b  
af en sekvens m  
Københavns hav

Koncept: Install  
med HELGE KR  
Helge Krarups d  
delvis utydeligt l  
sprogkursus, og  
sprogkursus. De  
gengivelse af sam  
monitorerne, sor  
samme tid, dels t  
med, skaber sam  
utydelige lyside  
modsvare Helge

Produktionsår: 19

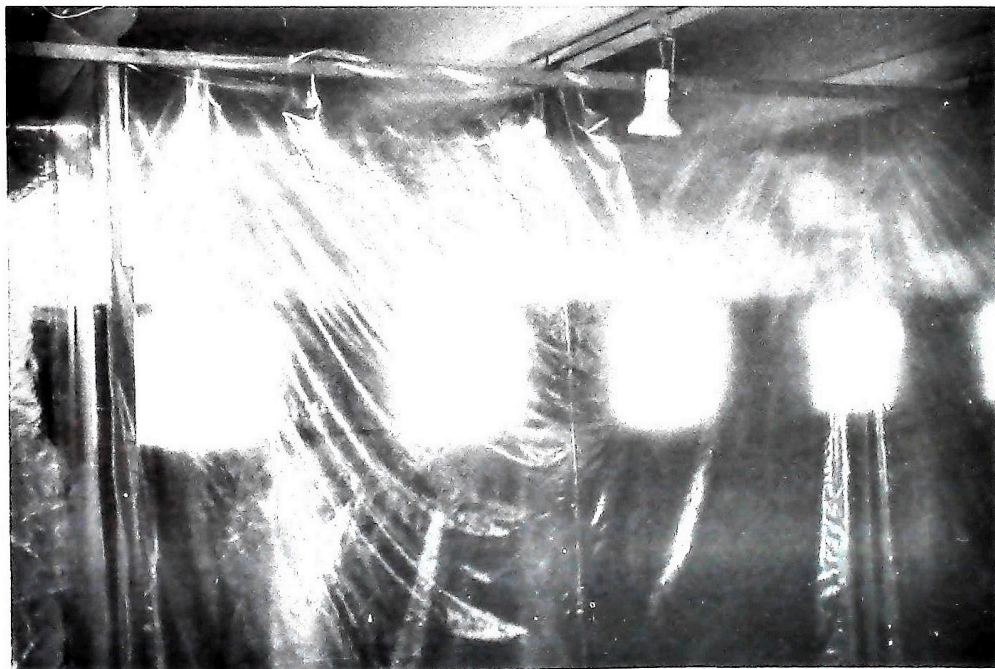


*Krav til installation:* Mindst 5 monitører og 1 videokassettespiller. Monitørerne placeres efter hinanden langs væg, drejet 45° ud fra væg. Foran monitørerne i afstand af 1,5 - 2 m afskærmes med halvklar plastik. Indgang i højre side, udgang i venstre.

*Videobånd:* Ét bånd, farve, lyd (tale), opbygget af en sekvens med en sejltur gennem Københavns havn, der gentages »uendeligt«.

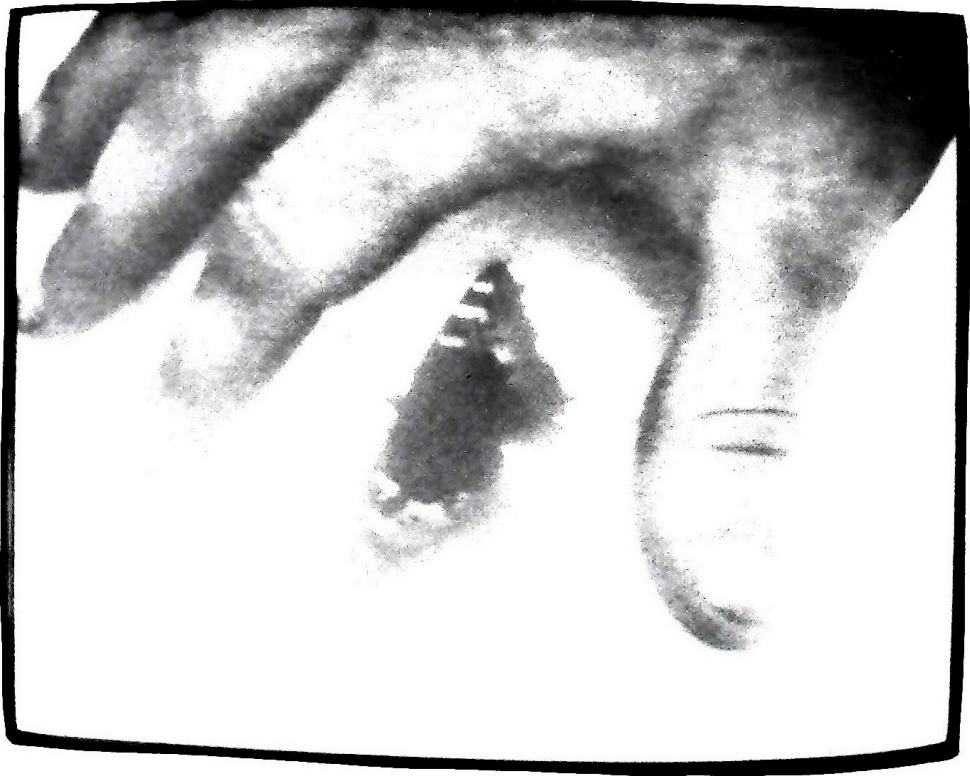
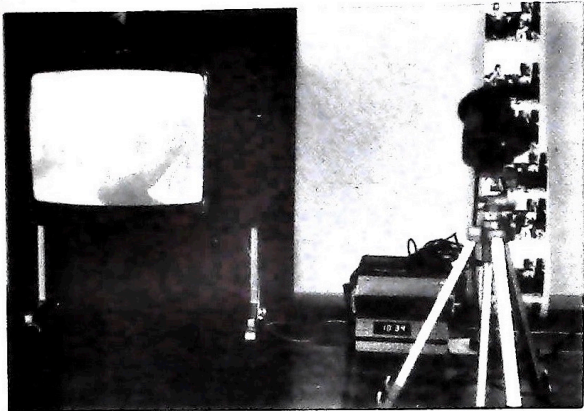
*Koncept:* Installationen er lavet i samarbejde med HELGE KRARUP. Lydsiden starter med Helge Krarups digt *Havnefront*, inspireret af et delvis utydeligt lydband med et engelsk-kinesisk sprogkursus, og fortsætter med dette sprogkursus. Den synkron, samtidige gengivelse af samme billede (sejlturen) på alle monitørerne, som tilskueren dels ser alle på samme tid, dels tvinges til at passere ned langs med, skaber sammen med den til tider utydelige lydside en surreal stemning, som modsvarer Helge Krarups digt.

*Produktionsår:* 1983.



# JØRGEN CHRISTENSEN & CARSTEN SCHMIDT-OLSEN

NORDJYLLAND—SØNDERJYLLAND, FIRE DAGERS OPTAGELSER SAMMEN MED ELEVER FRA SØNDERJYLLANDS KUNSTAKADEMI I FORBINDELSE MED VORES Udstilling HER.



NO REALLY TITLE, 1982. OPTAGET I FLERE PERIODER. LAVET TIL NORDISK VIDEOSEMINAR I HELSINKI.

V  
Fo  
M  
ek  
Ve  
ar  
da  
m  
ru  
m  
sa  
ska  
  
Vo  
yo  
HA  
for  
Sa  
dec  
hen  
tro  
teks  
af st  
skue  
I fo  
(Ch  
Her  
Biso  
gyn  
Me  
sig i  
men  
som  
fores  
opst  
svare  
  
Video  
  
Idé o  
ANE

## VÆRKSTEDET VÆRST

Forestillingen *TUREN TIL FODS GJORDE Mennesket smukt* er et resultat af vores eksperimenterende arbejde med performance. Vores sidste produkt indenfor dette arbejdsområde var forestillingen *Den gamle damens eftermiddag* eller *Polarforskerens madpakke*. I den benyttede vi os af skulpturel rumbearbejdelse (environment), bevægelse, musik og video. Gennem et helt bestemt samspil mellem disse elementer søgte vi at skabe et rum i tid og tilstande.

Vores nye forestilling er navngivet af og tilegnet vores veninde og kollega, **INGER BECH HANSEN**, der døde d. 18. januar -83, som offer for orkanulykken v. Christiansborg.

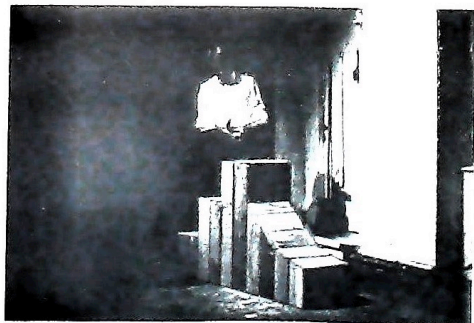
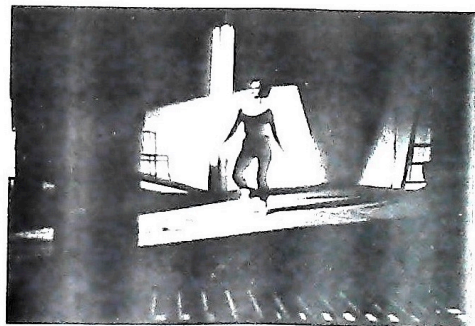
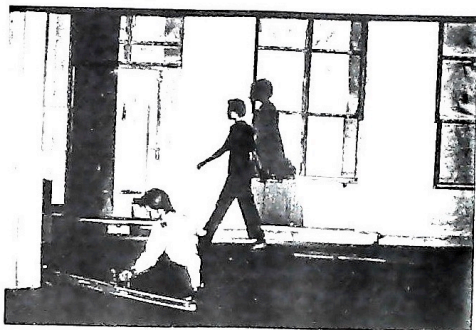
Sammen med Inger påbegyndte vi allerede i december arbejdet på denne forestilling. Efter hendes død følte vi det som en nødvendighed, trods alt at gennemføre arbejdet. Der indgår tekster og digte skrevet af Inger. De bliver i form af stemmeimprovisationer og sang fortolket af skuespilleren Marianne Jørgensen.

I forestillingen optræder iøvrigt tre dansere (Charlotte Munck, Jesper Gundersen og Lene Hermann), en fortæller, en musiker (Maquino Bisolli Siquiera, slagtøj), en flyvende hund, et gyngende fyrtårn, et videopendul m.m.

Mennesket, der bevæger sig til fods befinder sig i forestillingen — ikke som en hovedperson, men nærmest som et tema eller en figur, således som det kendes fra musikken. Ud fra forestillingens indre logik og egne elementer opstår mønstre af billeder og oplevelser, der svarer til linjerne og farverne på et landkort.

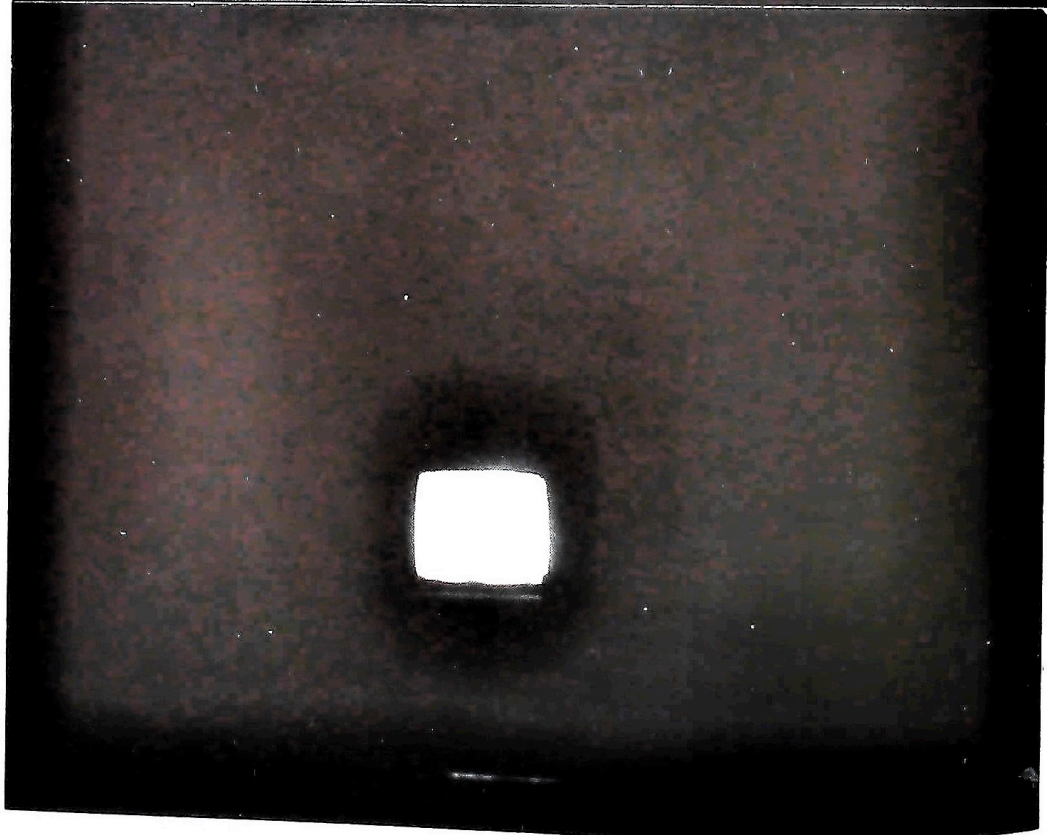
Video: Svend Thomsen.

Idé og produktion:  
**ANE METTE RUGE & JAKOB SCHOKKING**





*Hemmen får impulser*  
Film av Anders Ljungman,  
Jörgen Lund m.fl.  
Musik: Mercedes Prata.





impulser  
ers Ljungman  
m.fl.  
gedes Prata.



” en svensk  
produktion om Sverige, som  
det ser ud under overfladen.  
Møgbeskidte bananædende vil-  
de, labyrinter af pølseboder,  
markedspladser, folkeparker,  
motorveje, iskolde ansigter.  
Falske belysninger, kulørte  
mareridt direkte ud af Un-  
tergang des Abendlandes. ”  
P. LAUGESEN, INFORMATION





FOTO: SISSEL TOLAAS.

## MORTEN BØRRESEN VIDEOARBEIDER

Jeg har lært mye fra konseptualismen, men den kan etterhvert bli for intellektuell, kjedelig og »trendy«. Jeg liker mer frodighet, personlighet. Kanskje kan man lære av barna: I installasjonen *Barnevogn* (1982) vil den nysgjerrige »publikummer« finne seg selv som baby under kalesjen på en liten videoskjerm (se *sid.* 2). Denna installasjon er nylig satt opp på »Kulturen lever« i Akers mek. i Oslo, høst 1983.

Ideen til den neste installasjonen kom da professoren på Kunstakademiet etterlyste meg på croquistegningen. Det var ikke lenger noe problem, når jeg kunne opptre som elektronisk person. Analogt med en automatisk telefonsvarer opptrådte jeg i form av *Akademistudenten* med kamera, skjærm og taperecorder. Jeg oppfordret akademiet til å sette meg på kl. 10 og skruet meg av kl. 16, i tillegg kunne de spille inn croquistegningen på tape.

*Video ved Morten Børresen* er en performance jeg gjorde sammen med forfatteren John Ege på Club 7 i Oslo i september 1983. Annonseringen var: »Forfatteren John Ege leser fra sin bok *Sputnik Video ved M.B.*, d.v.s. forventede kunstprodukter, brukkunst. Vi fremstilte oss som brukkunstpar. Han leste (ved hjelp av



døvetolk) fra sider jeg tilfeldig rev ut og limte på ham. Så saget jeg videoved med motorsag og tylltet meg inn i metervis av videotape. Det vil si fra produktene (brukskunsten) til den kunstnariske prosessen, laget jeg igjen »forfatterbrukkunst« av John og »videobrukunst« av meg selv.

PETE

TRE  
1982,

Tre vic

Varje s

1. Jag s

Vi up

30 se

2. En V

10 va

3. Mot

Ljud: h

våldigt



PETER ANDERSSON

### TRE MOTORER

1982, färg, ljud, 6 min.

Tre videosekvenser.

Varje sekvens visar en »motor«.

1. Jag själv tillsammans med halvårgammal son.

Vi upprepar samma rörelse flera gånger.

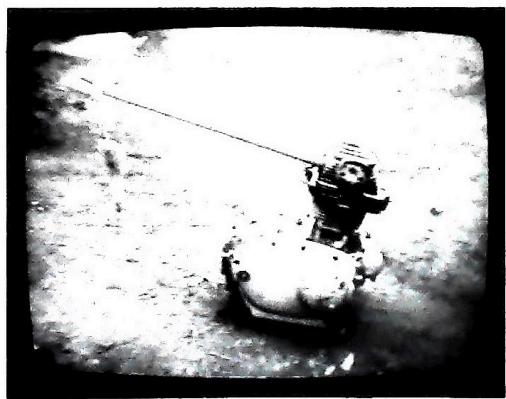
30 sekunder.

2. En Volvo kör långsamt runt en rondell.

10 varv/5 min. (= 2 varv/min.).

3. Motor och morot. 30 sekunder.

Ljud: hela tiden hörs det entoniga lätet från en väldigt uppvarvad liten motor.



ig rev ut og limte på  
med motorsag og  
videotape. Det vil si  
en) til den  
et jeg igjen «fortæller»  
Jebrukskunst» av

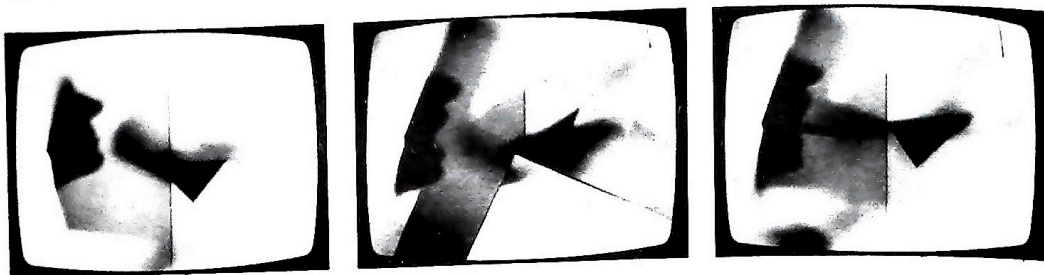


FOTO: JOOS.



CHARLOTTENBORG 1981.



Kunstnersammenslutningen NY ABSTRAKTION gennemførte i 1977 sin første manifestation på Charlottenborg i København. Da eksperimenterede jeg med projektorer som kastede bevægelige billeder i store formater op på en vægflade.

Med baggrund i dette materiale har jeg i år produceret 3 stykker for video. Jeg har brugt to projektorer som giver et fondbillede i langsom forandring. Dernæst indskyder jeg forskellige hvide plader i en kort afstand fra baggrundspanelet, dette forstærker den tredimensionelle virkning og bryder billedet på forskellige måde. Tilsidst optræder mit ansigt i profil som en skyggevirksom i det totale billede. Hele optagelsen foretages i een lang sekvens i en afstand af 4 m. Optagelsen er i sort/hvid og har spilletider på 20, 25 og 35 min. Didde tre videobilleder, kunne man kalde dem, har en stemningsfuld meditativ virkning. Sammenspillet mellem det abstrakte rumbilled, som fremkommer ved projektorerne og de indskudte plader, og ansigtets silhuet giver en særdeles udtryksfuld vision af drøm og virkelighed. Lydsiden er musik af Brian Eno, Music for airports.

Jeg arbejder med video på den måde at billedet skal være een lang optagelse således at den kan vises uden forudgående klipning eller anden redaktion. For at afprøve en meget lang optagelse fik jeg lyst til at lave et videobilled hvor man kun så mine hænder og et stykke bordflade. Ideen var at udføre een lang improvisation hvor mine hænder bearbejdede forskellige materialer i et hurtigt tempo.. Materialerne var papir, et par sko, æg, frugt, søm, glas o.s.v. Det lykkedes at holde det hele gående i 68 minutter. Dette videobilled er i farver og har som titel »Hands doing things«. Jeg havde stor fornøjelse af dette stykke og det kom faktisk til at stå som en slags »commercial« for Ny Abstraktions PROJEKT 18 på Charlottenborg i april i år.

FINN MICKELBORG

AKTION  
 tation på  
 erimente-  
 bevæge-  
 vægflade.  
 ar jeg i år  
 ar brugt to  
 i langsom  
 forskellige  
 baggrunds-  
 mensionelle  
 ellige måde.  
 ofil som en  
 llede. Hele  
 vens i en af-  
 /hvid og har  
 n. Diddé tre  
 dem, har en  
 g. Sammen-  
 mbilled, som  
 g de indskud-  
 er en særdeles  
 rkelighed. Lyd-  
 c for airports.

måde at billedet  
 edes at den kan  
 g eller anden  
 et lang optagelse  
 ed hvor man kun  
 ordflade. Ideen  
 sation hvor mine  
 ge materialer i et  
 var papir, et par  
 . Det lykkedes at  
 3 minutter. Dette  
 som titel «Hands  
 fornøjelse af dette  
 at stå som en slags  
 ctions PROJEKT 18

MICKELBORG



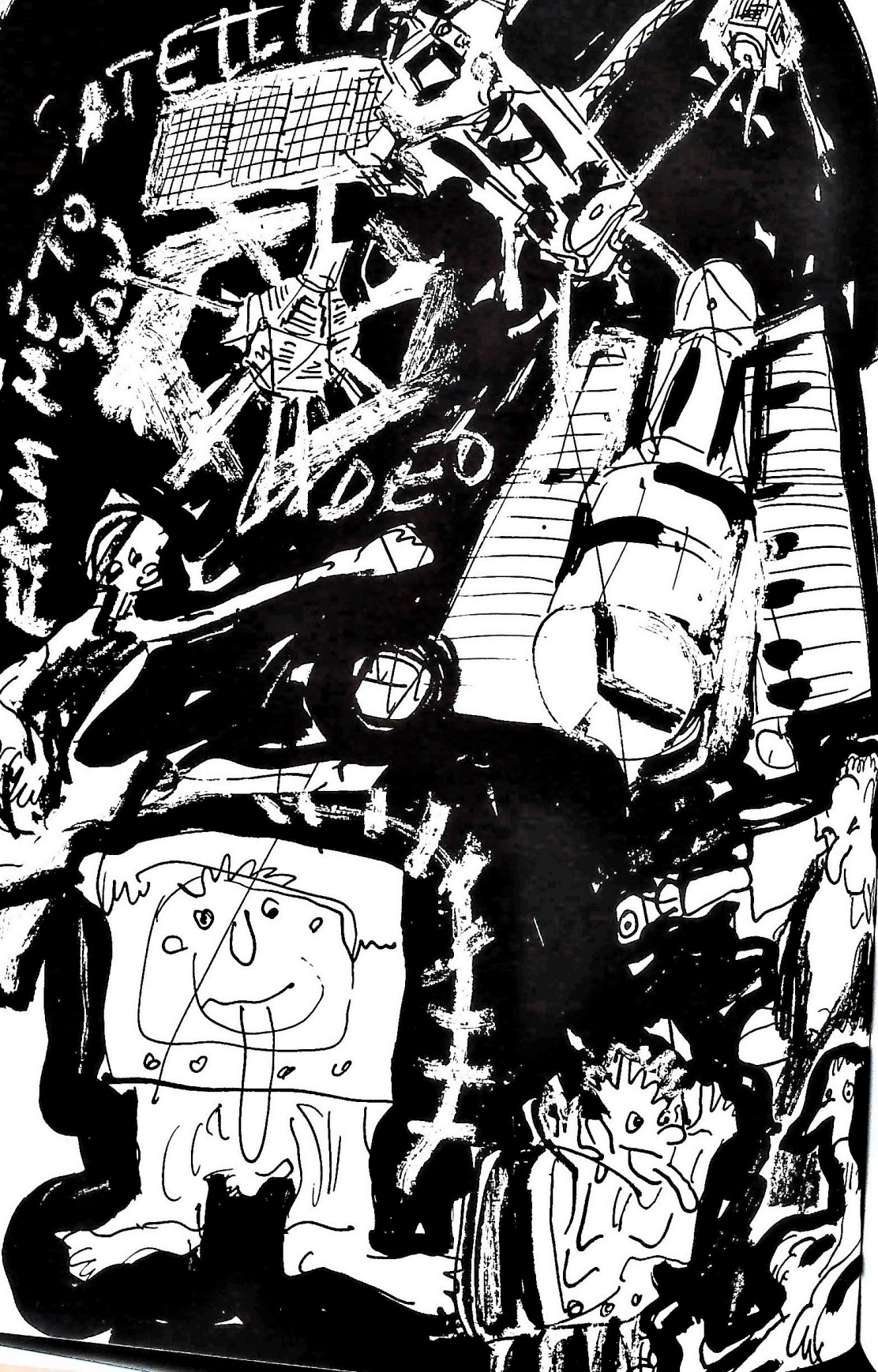
videoteksten her frises til et billede. Luppen frem fok klar  
 så kører vi. Enhver kritik skal mærkes særligt hvis den ikke  
 samtidigt er en selvkritik - vi har den om. Selvfølgelig  
 De der er mødet op med en 3 til 4 millioner flimmerende punkter  
 på en tv-skærm og har endvidere gennem en programlagt verden af  
 tilfældigt hængende billeder (samt lyd i en ensvejs kommuni-  
 cation som ingen genkender i dagligdagen, hvilket ikke er så  
 mærkeligt da denne punktverden på kun et kombinationsmuligheder  
 på seksstjerne skærm, en illusion der østet har erobret sin del  
 af dagligdagen og dermed selv gjort sig til en virkelighed. Den  
 ulordaglige mængde af information lige her og nu, alle steder  
 fra har betydet en kolossal udvidelse af vort psykiske rum og  
 næsten lært os tuden for en samtidighed - men billedet på skær-  
 men er stadig, hysmerget det end bevæger sig, frosset fast eller  
 påklistret, økonomiske kriterier så stand by - dette er figu-  
 ren og alt andet omkring denne er baggrund. (Lase op v. fra  
 ser nu) frosset 1

Videobilledet i Danmark såvel som udførelset såvel som det  
 kunstneriske udtryk derved? No. 12 sine hjul boller  
 præsenteret med en politisk form, hvilket betydede at folk  
 der arbejdede med mere radikale ting og næsten ingen bag-  
 hude måtte se de en arbejdsplads. (Hvad er den radikale  
 indikation af denne betegnelse? Ligesom den radikale  
 video produktionens vedkommende betød det med meget få und-  
 tagelser, nogle forlængede politiske møder, der på den  
 nærmeste skitagede enhver form for medbevidsthed for sel-  
 ve sig selv, til at vise for de allerede overbeviste.  
 De manglende smeltet kontover og manglen på den  
 andet. Billedet eller omvendt som man vil i 80'ernes ex-  
 pressionistiske romanisme, en isoleret kvadrangel og  
 centring af det for klar nok, måske endda forvælgende end  
 og for de politiserende i sammenhæng, der nu optagede replat  
 en helt anden punktform og egentlig var bedst frem med at  
 blive gædet ud. Fort tændt by. (Lase op v. fra) ser nu 2

Pan venstre, for helvede, og hvad gør vi så ved det enorme  
 lille spillerum, der kaldes kunst og video, jovsku, en-  
 hver som ønsker at udtrykke sig i dette medium må ud fra  
 en egen kritik af den konstant flydende skærm, hvad enten  
 det er den daglige kost eller marginale projekter frembragt  
 igennem de sidste tyve år, må, lise systemet op endnu engang.  
 Energien der bevæger kameraet er nødvendigvis en fragerende  
 aggression, der sprænger sig ud af den tiltagende isolation  
 direkte ind i mediet, i bårindingen af fantasien, af ideen, i  
 et tape registreret, opløst, editeret signal på en forkeret-  
 måde, styret af en intuition igennem språkredskob, der kan  
 bruges i vort psykiske univers til at ud og adskille de  
 konventionelle illusioner, som udfylder vor hverdag, hvor som  
 helst, ved en basal forundring over at det der sker, sker!  
 Så klar til optagelse, kør, men hvis det kører for hurtigt  
 for rigtig, så luk for lortet omgivende billed og lydfor-  
 urening er der mere end nok af, pan blot højre 3

Videogrammet kan dokumentere «virkeligheden», eller forstyrre denne  
 rent elektronisk så langt at det danner sin egen elektroniske  
 virkelighed, eller kan lade optagelsessituationerne åbne muligheder  
 der rent socialt betyngt deltagelse. Totalbilledet begynder at be-  
 væge teksten i elektroner der tiltrækkes af skærmen med en stadig  
 større acceleration styret af vore elektriske afbøjningsspoler, hvis  
 vi vil give bevægeligt udtryk for den psykiske bevægelighed som  
 punkter i samme hastighed lige ind i og ud af ethvert billede iklædt  
 lyd, der kan opfattes eller overhøvet ikkefattes i femogtyve  
 delsssekund, i et nu, i et liv, brændt fast på øjets indre skærm til  
 et samlet signal, som cirkulerer igennem samfundets og kroppens ner-  
 vesystem, opsamlende og afgivende impulser om dets øjeblikkelige til-  
 stand, forsøket af alle de medier vi sætter imellem os og «realite-  
 tens», dvs vor egen formulering af tilstanden gennem filtre af myte,  
 moral og erfaring til en informationsstørrelse indtil, katodestrø-  
 len samtidigt kan vende en hvilken som helst vej ud af den centrale  
 styring af strømmen - og enhver kan gå ind i denne og producere sig  
 selv, som f.eks. endnu et punkt der ikke burde kunne være på skær-  
 men, i det øjeblik Kameraet bevæger sig væk fra stedet og zoomer  
 ind med samme hastighed til totalbilledet 4

**WILLIAM LOUIS SØRENSEN:**  
**FEM SKÆRME I EN MONITOR,**  
**UR SIDEGADEN NR 3/1982.**



En på kass

Video den elektronis  
akonomiske — det e  
væger sig — tegninger  
tige ting til hinanden —  
er en forrøvelst mistor  
— og at grænsen melle  
og tilbage — din spole  
den — og nogen gange  
gørende — selv når for  
dobbeltnatur — en mate  
— det er sket med mod  
eksisterende — i tidlige  
med modernismen skull  
så med video at gøre — j  
solation og fremmedgør  
problemet søges løst på a  
etc. — og så er der de ele  
apperater man vælter sig i  
forskellen på værktøj og n  
sommelige billeder — reak  
— modsat se Nam June Pa  
smukt — resten er kedsom  
videnskabelige og en hel  
ret gennem elektroner radi  
ligt til kunst — for hver cen  
den mister billedet i intensi  
dette er ikke en pipe — er d  
— men billedet af en pipe —  
fraværet af en fodboldkamp  
utættelig kollektiv massepsyk  
sanser eller bevidsthed — d  
kunst — for kunst er tilstedev  
— selvfølgelig kan vi bruge v  
mulig andet — men på samm  
dårlig idé ikke bedre på video  
— tvænmød tror jeg det er et  
som overvågningsapparatet i s  
rene vores egen tilstedeværelse  
skal kigge på os — bortset fra  
jernsyn sammen med andre  
ressante som vi selv tror — at h  
sparsomme ressourcer — forud  
umulig — jeg er en stråle

# En på kassetten

Video den elektroniske blyant — billedet er samtidigt — men blyanten og papiret er stadig det mest økonomiske — det enkleste — billedet på videoskærmen forandrer sig hele tiden — vi siger det bevæger sig — tegningen er statisk — fordi menneskene fik telefonen begyndte de ikke at sige flere fornuf-tige ting til hinanden — når McLuhan siger at mediet er budskabet ophæver han form og indhold — det er en forrøvet misforståelse — formen påvirker indholdet lige så stærkt som omvendt — det er evident — og at grænsen mellem form og indhold er flydende ved vi også — den kan flyttes op og ned og frem og tilbage — din spole hænger fornedet — i 60'erne var formen den sociale struktur og vi lavede kunst i den — og nogen gange er formen indholdet — men omend skellet er en fiktion så er denne fiktion afgørende — selv når formen er indholdet — er form og indhold ikke det samme — men formen har en dobbeltnatur — en materiel og en åndelig

— det er sket med modernismen — kravet til kunstneren som håndværker forsvandt — og er idag ikke eksisterende — i tidligere tiders kunst brugte alle de samme motiver — originaliteten lå i udførelsen — med modernismen skulle motivet være originalt og formen angive en personlig stil — og hvad har det sår med video at gøre — jo den efterhånden totale fravær af form — en almen form — betyder billedets isolation og fremmedgørelse — og dette er i tidens opgør med modernismen hovedmodsatningen — problemet søges løst på alverdens måder ved at være dekorativ figurativ fortællende monumental social etc. — og så er der de elektroniske medier hvor man tror at være social og folkelig jo flere ledninger og apperater man vælter sig i og jo flere knapper man trykker på — man tror mediet er formen og glemmer forskellen på værktøj og materialer og form og motiv — så vælter det ud med rigtige meninger og kedsommelige billeder — reaktion og selvbekræftelse —

— modsat se Nam June Paiks videobånd — det er det — det var det kunst der kunne komme ud af det — smukt — resten er kedsommelige gentagelser — de flotte elektroniske billeder er de industrielle og de videnskabelige og en hel verden der samtidig ser en fodboldkamp — billedet som bliver transformeret gennem elektroner radiobølger satelliter paraboler laser glaskabler osv — meget flot — men ubrugeligt til kunst — for hver centimeter billedet flytter sig — for hver transformator ion fra en sender til en anden mister billedet i intensitet og bliver til ren mekanik — når Magritte skriver på billedet af en pibe — dette er ikke en pibe — er det ikke for at være mystisk — det betyder helt konkret at det ikke er en pibe — men billedet af en pibe — form og indhold — så det vi ser i fjernsynet er ikke en fodboldkamp men fraværet af en fodboldkamp — jo større afstand jo mindre kamp jo større fravær — men vi deltager i en ufattelig kollektiv massepsykose et ritual — der er flot og facinerende — men dedt forlænger hverken sanser eller bevidsthed — de standser nøjagtig ved skærmens overflade — og det er endnu mindre kunst — for kunst er tilstedeværelse nærhed materiale bevidsthed og menneskelighed

— selvfølgelig kan vi bruge video når vi laver kunst — som vi kan bruge blyant papir maling ler og alt mulig andet — men på samme måde som folk siger det samme gamle sludder i telefonen — bliver en dårlig idé ikke bedre på video — i kunsten er video overhovedet ikke et massekommunikations middel — tværtimod tror jeg det er et meget intimt udtryksmiddel — en slags skitseblok for indfald og idéer — som overvågningsapparatet i supermarkedet — en mulighed for at kigge os selv over skuldren og registrere vores egen tilstedeværelse — det modsatte af fodboldkampen — vi skal ikke kigge på apparatet det skal kigge på os — bortset fra de mennesker jeg lever tæt sammen med — kan jeg ikke fordrage at se fjernsyn sammen med andre — flere hundrede mennesker der ser fjernsyn sammen er en fulstændig idiotisk situation — som hvis to mennesker læste i den samme bog samtidigt — vi er ikke altid så interessante som vi selv tror — at henvende sig til andre mennesker — at tage deres tid — at forbruge vores sparsomme resourcer — forudsætter respekt og ydmyghed — også når man er allermost desperat og umulig — jeg er en stråle

BJØRN NØRGAARD

# Datamaskinen äter videon Tietokone syö videon

Videon, filmens och televisionens bastard, är konst / en politisk konstform. Datamaskinen ämnar äta filmen och televisionen; videon står som förrätt på meny.

Inom filmen tas informationen upp på en filmremsa (transporteras i tiden). Informationen kommuniceras (transporteras i rummet) med materiella kommunikationsmedel (från studion till biografen). De processer som bearbetar informationen är optiskt—kemiska (kamera, laboratorium, projektor). Dessa processer strävar till trovärdighet, realism, high fidelity: filmens teknik försöker överföra en behärskad och styrd audiovisuell upplevelse till flera åskådare. De processer som bearbetar den audiovisuella informationens innehåll är manuella (klippning, animation). Filmen är verkorienterad: den inspelade remsan, filmrullen, är verket.

Televisionens information tas upp på ett bildband (förflyttas i tiden). Informationen kommuniceras (transporteras i rummet) som elektromagnetiska vågor (från studion till hemmen). De processer som bearbetar televisionens information är elektro—optiska (kamera, mixer, bildrör). Dessa processer strävar till high-fidelity: televisionstekniken försöker förmedla en illusion om verkligheten som sådan. De processer som bearbetar materialet är manuella (studioteknik, editering). Televisionen är kommunikationsorienterad: verket är sändningen, kommunikationsprocessen, inte bildbandet.

Vid sidan av filmen och televisionen finns folkmedierna och anti-institutionerna: smalfilmen och videon. Folkmedierna användes i början av pionjärer och efter institutionerna kommer de att användas av den stora massan. Efter de senaste årens hemma-video-boom kommer kameror och mixrar för hemmabruk.

Institutionerna korsar hämningslöst de olika medierna. Filmer görs med videoteknik och televisionen utnyttjar filmen. Den optiska historien skulle upprepa sig i en elektro—optisk variant om inte en ny faktor steg in på scenen. Datamaskinens intåg har jämförts med boktryckarkonsten. Bågen är vidare: *eld - hjul - dator*.

## FIRE — WHEEL — COMPUTER

Ett nytt nervsystem växer fram på jorden: kommunikationssatelliterna, datanäten, de lokala nätverken (LAN 1. Local Area Networks). Datorerna smälter ihop olika trådförsedda och trådlösa kommunikationsmedel till ett enormt integrerat nät. Precis som järnvägs-, väg-, vatten- och lufttrafiken nufördiden har smält ihop till ett globalt materiatriafiknät.

Datamaskinens förvaringsredskap är till det yttre en aning annor-

Video, elokuvan ja television äpärä, on taide/poliittinen taidemuoto. Tietokone aikoo syödä filmin ja television, alkupalana ruokalistassa on video.

Elokuvassa informaatio talletetaan (kuljetetaan ajassa) filminauhalle. Informaatio talletetaan (kuljetetaan avaruudessa) materiaaliikennevälineillä (studion teattereihin). Elokuvan informaatiota muokkaavat prosessit ovat optis-kemiallisia (kamera, laboratorio, projektori). Nämä prosessit pyrkivät uskollisuuteen, realismiin, high fidelityyn: elokuvan tekniikka pyrkii siirtämään yhden hallitun ja ohjatun audiovisuaalisen kokemuksen sellaisenaan monelle katsojalle. Audiovisuaalisen informaation sisältöä muokkaavat prosessit ovat olleet manuaalisia (leikkaus, animaatio). Elokuva on teorioitoinut: tilanne, filmikela on teos.

Televiiossa informaatio talletetaan (siirretään ajassa) kuvanauhalle. Informaatio viestitään (kuljetetaan tilassa) sähkömagneettisina radioaaltoina (studion koteihin). Television informaatiota muokkaavat prosessit ovat elektrooptisia (kamera, mikseri, kuvaputki). Nämä prosessit pyrkivät high-fidelityyn: televiisiotekniikka pyrkii välittämään todellisen illuusion sellaisenaan 1—>n. Materiaalia muokkaavat prosessit ovat olleet manuaalisia (studiotekniikka, editointi). Televisio on viestintäorientoitunut: teos on lähetys, kommunikaatioprosessi, ei kuvanauha.

Elokuvan ja television rinnalla ovat kansanmediat ja anti-instituutiot: kaitefilmi ja video. Kansanmedioita käyttivät alussa pioneerit ja instituutioiden jälkeen niitä käyttävät suuret massat. Viime vuosien kotivideoinnin jälkeen tulevat kotivideokamerat ja kotivideomikserit.

Instituutiot käyttävät estottomasti välineitä ristiin. Elokuvia tehdään videotekniikalla ja televisio käyttää filmiä.

Optokemiallinen historia toistuisi sellaisenaan elektro-optisena kertautumana ellei uusi tekijä astuisi näyttämölle.

Tietokoneita  
taitoon. Kaari  
PYÖRÄ - TIET

Maapallolle on  
moverkko: tietokone  
verkot, paikalliset  
Area Networks).  
vat erilaiset langattomat  
viestimet yhdeksi verkko-  
tegroiduksi verkko-  
ään rautatie liikenne-  
kenne ja ilmailu-  
yhdeksi globaaliksi  
veroksi.

Tietokoneen tallennus  
maiseksi hieman eri-  
taperoita teeltaan a-  
Ääninauha, ään-  
nauha, hiilihiirto, digi-  
gisia' muistiväline-  
jatkumona. Kopio-  
kuin alkuperäinen,  
tietokoneen muisti on  
kopiointi onnistuu  
taprosettisesti, kai-  
yksi tai nolla. Kopio-  
arvoinen originaalin  
Tärkein tietokone-  
nään on 'floppeylevy'  
neetinauhan ja kaset-  
toa floppele mahtuu  
tuhansia merkkejä.  
saattaa olla uudelleer-  
nen levy jota voi käyttää  
nä että videolevynä.  
vaa tuhatkertaiseksi,  
hin miljooniin merkki-  
Sisäisesti, tietokone-  
nessä, kaikki mediat  
maation modalleitit  
sen nimeittäjensä: sama  
tikööri voidaan tulkit-  
vaksi, matematiikkaksi  
kartaksi.

—> Triviaalifunktio  
leiksi: dataverkko koo-  
television ja radion bit-  
telliittin tai valokuitu-  
tallettaa kaiken samoin  
Tietokone trivialiso-  
varastoinnin ja kuljetuk-  
kä on voidaan digitaali-  
nollina ja yksöisinä, om-  
sineina. Informaatio o-  
taan.

Keskeiseksi asiaksi  
prosessi: tietovirtojen an-  
si: informaation muuttu-  
struktuurin muuttuminen  
tekoaly.

Tietokoneitaidetta on k-  
tataide ja ohjelmatäide.  
teos on dataa: tekstiä, ku-  
kalkkia näitä tai muuta  
teossa teos on tietokone-  
nainen prosessi kuvan  
ohjelmointikielillä. Ohjel-



Tietokoneita on verrattu kirjapainotaitoon. Kaari on suurempi: TULI - PYÖRÄ - TIETOKONE.

Maapallolle on kasvamassa uusi hermoverkko: tietoliikennesatelliitit, dataverkot, paikalliset verkot (LAN, Local Area Networks). Tietokoneet sulauttavat erilaiset langalliset ja langattomat viestimet yhdeksi suunnattomaksi integroiduksi verkoksi aivan kuten nykyään rautatieliikenne, tieliikenne, vesiliikenne ja ilmailuliikenne ovat sulautuneet yhdeksi globaaliseksi materiaaliikenneverkoksi.

Tietokoneen tallennusväline on ulkoisesti hieman erilainen mutta toimintaperiaatteeltaan aivan erilainen.

Ääninauha, äänilevy, filmi, videonauha, hillipirros, kaikki ovat 'analogisia' muistivälineitä. Tieto esitetään jatkumona. Kopio on aina huonompi kuin alkuperäinen, kohina kasvaa. Tietokoneen muisti on 'digitaalinen'. Jos kopiointi onnistuu niin se onnistuu sataprosenttisesti, kaikki tai ei mitään, yksi tai nolla. Kopio on täysin samanarvoinen originaalin kanssa.

Tärkein tietokoneen muistiväline tänään on 'floppylevy', äänilevyn, magneettinauhan ja kasetin ristiisitos. Tietoa floppylevylle mahtuu nyt joitakin satoja tuhansia merkkejä. Seuraava vaihe saattaa olla uudelleenkirjoitettava optinen levy jota voi käyttää sekä tietolevynä että videolevynä. Kapasiteetti kasvaa tuhatkertaiseksi, muutamia satoihin miljooniin merkkeihin.

Sisäisesti, tietokoneen muistivälineessä, kaikki mediat ja kaikki informaation modaliteetit kohtaavat yhteisen nimittäjänsä: sama digitaalinen bittikoodi voidaan tulkita musiikiksi, kuvaksi, matematiikaksi, tekstiksi, sääkartaksi.

—» Triviaalfunktiot käyvät triviaaleiksi: dataverkko koodaa puhelun ja television ja radion biteiksi samaan satelliittiin tai valokuituun. Levymuisti tallettaa kaiken samoina bitteina.

Tietokone trivialisoi informaation varastoinnin ja kuljetuksen, kaikki mikä on voidaan digitaalikoodata, esittää nollina ja ykkösinä, omenina ja appelsiineina. Informaatio on otettu hallintaan.

Keskeiseksi asiaksi muodostuu prosessi: tietovirtojen analyysi ja syntesi: informaation muuttuminen tiedoksi, struktuurin muuttuminen hahmoksi: tekoäly.

Tietokonetaidetta on kahta lajia: datataide ja ohjelmataide. Datataiteessa teos on dataa: tekstiä, kuvaa, ääntä tai kaikkia näitä tai muuta. Ohjelmataiteessa teos on tietokoneohjelma: dynaaminen prosessi kuvattuna jollakin ohjelmointikielellä. Ohjelmataide tulee

lunda men till sin funktionsprincip helt annorlunda. Ljudbanden, -skivan, filmen, videobandet, kolteckningen — alla är de analoga minnesredskap. Informationen framställs som kontinuerlig. Kopian är alltid sämre än originalet, störningarna ökar. Datorns minne är digitalt. Om kopieringen lyckas så lyckas den till hundra procent. Allt eller intet, ett eller noll. Kopian är helt likvärdig med originalet.

Datorns viktigaste minnesredskap idag är floppyskivan, en korsning av ljudskiva, magnetband och kassett. Just nu kan man få in några hundra tusen tecken på en floppy. Nästa skede kan tänkas vara en optisk skiva som kan skrivas på nytt och användas som både informations- och videoskiva. Kapaciteten tusenfaldigas, till några hundra miljoner tecken.

Internt, i datorns minnesredskap, möter alla medier och alla informationens modaliteter sin gemensamma nämnare: samma digitala bitkod kan tolkas till musik, bild, matematik, text, väderlekskarta. Trivialfunktionerna blir triviala: datanätet kodar samtalet och televisionen och radion till bitar på samma satellit eller ljusfiber. Skrivminnet förvarar allt som likadana bitar. Datorn trivialiserar informationens lagring och transport, allt som är kan digitalkodas, framställas som nollor eller ettor, äpplen och apelsiner. Informationen är under kontroll. Processen blir central: informationsflödernas analys och syntes: informationens förvandling till kunskap, strukturens analys förvandling till gestalt: det konstgjorda intellettet.

Det finns två slags datamaskinkonst: datakonst och programkonst. I datakonsten består verket av data som text, bild, ljud, en kombination av dessa eller ytterligare någonting annat. I programkonsten är verket datamaskinprogram: en dynamisk process som beskrivs på något programmeringsspråk. Programkonsten kommer att äta datakonsten.

Orsaken till att man ännu inte förstår datamaskinens natur är att man hittills bara har använt den vänstra hjärnhalvan när man arbetat med datorer. Datorgrafiken och datormusikens, de algoritmiska och heuristiska formernas spontana lek kan skapa en ny länk mellan den högra hjärnhalvan och »maskinen«. Mänskans uppfattning av »maskinen» och av sig själv förändras, lika djupgående som i den första blicken in i vattnets spegelyta. Det konstgjorda intellettet är sinnets spegel.

## Datamaskinen och video

Migrationen från video till datorer sker i form av många parallella processer:

- videoanläggningarna (kameror, bandspelare, mixrar, monitorer) förses med mikroprocessorer.
- nya datorbaserade instrument utvecklas: textgeneratorer, bildprocessorer.
- till privatdatorerna utvecklas anslutningsmöjligheter för videokameror, videoskivor och bandspelare.
- datorgrafiken blir allmän och får en självständig ställning.
- CAD-anläggningar börjar utnyttjas för att skapa presentationsgrafik, reklamgrafik och animationer.
- datorspelen utvecklas och blir episka.
- videokonstnärerna är pionjärer som med lätthet byter redskap.

Det väsentliga i videokonsten är alternativen, det politiska, undergrunden, surrealismen. Idag saknar datorkonsten, med undantag för några pornografiska program, helt dessa element. Om några år går försäljningen av hemdatorer förbi försäljningen av hemvideor.

Nu gäller det att överflytta videokonstens anda och alternativa innehåll till datorn. De tekniska förutsättningarna är klara och datorn kostar detsamma som videon. Nu är det lätt att vara först med många saker.

Översättning av Pauline von Bonsdorff.

## WORK OF HEART



*Chantal Gelpi / 1980*  
C. Gelpi / 1980

syömään dataaiteen.

Tietokoneen luonnetta ei vielä ymmärretä koska sitä toistaiseksi käytetään vasemmalla aivopuoliskolla. Tietokonegrafiikka ja tietokonemusiikki, algoritmisten ja heurististen muotojen spontaani leikki voi muodostaa uuden yhteyden oikean aivopuoliskon ja 'koneen' välille. Ihmisen käsitys 'koneesta' ja itsestään muuttuu, yhtä syvällisesti kuin ensimmäisessä katseessa veden peilipintaan. Tekoäly on mielen peili.



Migraatio videosta tietokoneisiin tapahtuu monena rinnakkaisena prosessina.

— videolaitteet (kamerat, nauhurit, mikserit, monitorit) varustetaan mikroprosessoreilla

— kehitetään uusia tietokonepohjaisia välineitä: tekstigeneraattorit, kuva-prosessorit,...

— henkilökohtaisiin (privat dator) tietokoneisiin kehitetään liitännät videokameralle, videolevyille ja nauhurille

— tietokoneanimaatio ei ole sidottu filmiin, tuloksen voi tallentaa suoraan videolle

— tietokonegrafiikka yleistyy ja saa aseman

— CAD-laitteita aletaan soveltaa esitysgrafiikan (pieseutation graphics), mainosgrafiikan ja animaation tekoon

— tietokonepelit kehittyvät eppisiksi

— videotaitelijat ovat pioneereja jotka herkästi vaihtavat välinettä

Oleennaista videotaiteessa on vaihtoehtoisuus, poliittisuus, underground, surrealismi. Nykyisestä tietokonetaiteesta nämä elementit puuttuvat täysin lukuunottamatta muutamia pornografisia ohjelmia. Muutaman vuoden sisällä kotitietokoneiden myynti ohittaa kotivideoiden myynnin.

Videotaiteen hengen ja vaihtoehtoisen sisällön siirtäminen tietokoneelle on edessä. Tekniset edellytykset ovat valmiina ja tietokone maksaa saman kuin video. Nyt on helppoa tehdä moni asia ensimmäisenä.

Erkki Kurenniemi

ei vielä ym-  
raiseksi käy-  
nolliskolla. Te-  
konemusiikki  
isten muotojen  
uodostaa tuoden  
uoliskon ja lu-  
asitys "konessa"  
yhtä syvästi  
katseessa vedet-  
on mielen peili.

tietokoneisiin te-  
kkaisena prosessi-

kamerat, nämä  
varustetaan mi-

sia tietokonepö-  
generaattori, kuv-

aisiin (privat data)  
ehitetään. Ehdot  
ideolelylle ja rami-

amaatio ei ole sidon  
voi tallentaa suoran

afrikka yleisty ja tu-

ita aletaan soveltaa es-  
iesatation grafiikka  
ja animaation tekni-  
keitä. Kehittyvät esipä-

ellijat ovat pöytä-  
vaihdevaihtelu.

videotallenteissa on vä-  
olittisuus, underground-  
kykyisistä tietokone-  
ementti puuttavat tuor-  
tta muutamia poroge-  
Muutaman vaade-  
neiden myynti oltiin k-  
yymän.

en hengen ja vaikkoi-  
irtäminen tietokone-  
iset edellytykset ovat vä-  
okone maksaa suoran  
n helpoita tehdä muut-

Erkki Kuronen

## VIDEO ... G/— ... K/—.

Reflexioner på et hotelværelse i Frankfurt a.M.

Bevidstheden siger at Video er noget med billige film fra Video-shoppen, og så hjem foran skærmen med cola og chips.

Men det er bevidsthedens bedrag.

Der er en uskyldig udseende overflade, der sker ting i den ny teknologi: der graves digital-kabler ned, nye informations-systemer afprøves med fangearme helt ind i hjemmets kerne, i den private sfære, hjemmearbejde via terminalen, spionsatellitter, til eder fra Pluto, ensomme skibe sendes ud for at opsøge den endelige sanhed, da bevidstheden ikke kunne sætte den sammen af de spor der gives her.

Jeg er ikke teknokrat eller sandheds-søger og skal holde fingrene fra det store tekno-univers. men som alle andre må jeg holde øjnene åbne og lægge ørene til jorden. Enhver forskydning i det store perspektiv har uendeligbetydning for Video-producentens arbejdsbetingelser og distributionen.

Da Amerikanerne i Vietnam havde svært ved at se hvad der rørte sig i natten, derovre. Man udviklede derfor et billedrør med natsyn. Derfor er videokameraet nu istand til at læse detaljer i mørke (næsten). Det er ikke fordi hardware-producenterne synes det kunne være spændende for os.

Så vær på vagt.

Det følgende skulle dreje sig om et mere over-skueligt og gennemskueligt video område. Noget for os der ikke er tekno-fantaster/-fetichister eller reparatører, men står og har brug for et medie til at omsætte nogle ideer til nogle tids-varende billeder.

TV/Video monitoren er dagens største og vigtigste kulturelle faktor eller fællesnævner. Der er andre betydningsfulde fællesnævner, for-bru\_gerisme, billisme, skole, sport, men TV/Video monitoren fører i kabløbet om den kulturelle bevidsthed og fællesnævner værdighed.

Når man kommer en ny gris i den overfyldte fold, så må en af de gamle ud. Og hvad er det for nogle kulturelle fællesnævner der har måtte forlade folden? på slagtbænke, skæres op og for-



NIELS LOMHOLT: UR TEMPORARY DISTURTANCIES, 1982

deles. Familielivet, skolen, fritidsbeskæftigelser og foreningslivet... ? Det virkelige liv er selvfølgelig ikke helt som i grisefolden og jeg skal ikke påstå at TV/Video monitoren har slået familie- og foreningslivet ihjel. Men monitoren har overtaget en vigtig position som formidler af informationer og opdrager i samfundet, en rolle der tidligere blev udfyldt af 3-enigheden familie, skole og forening.

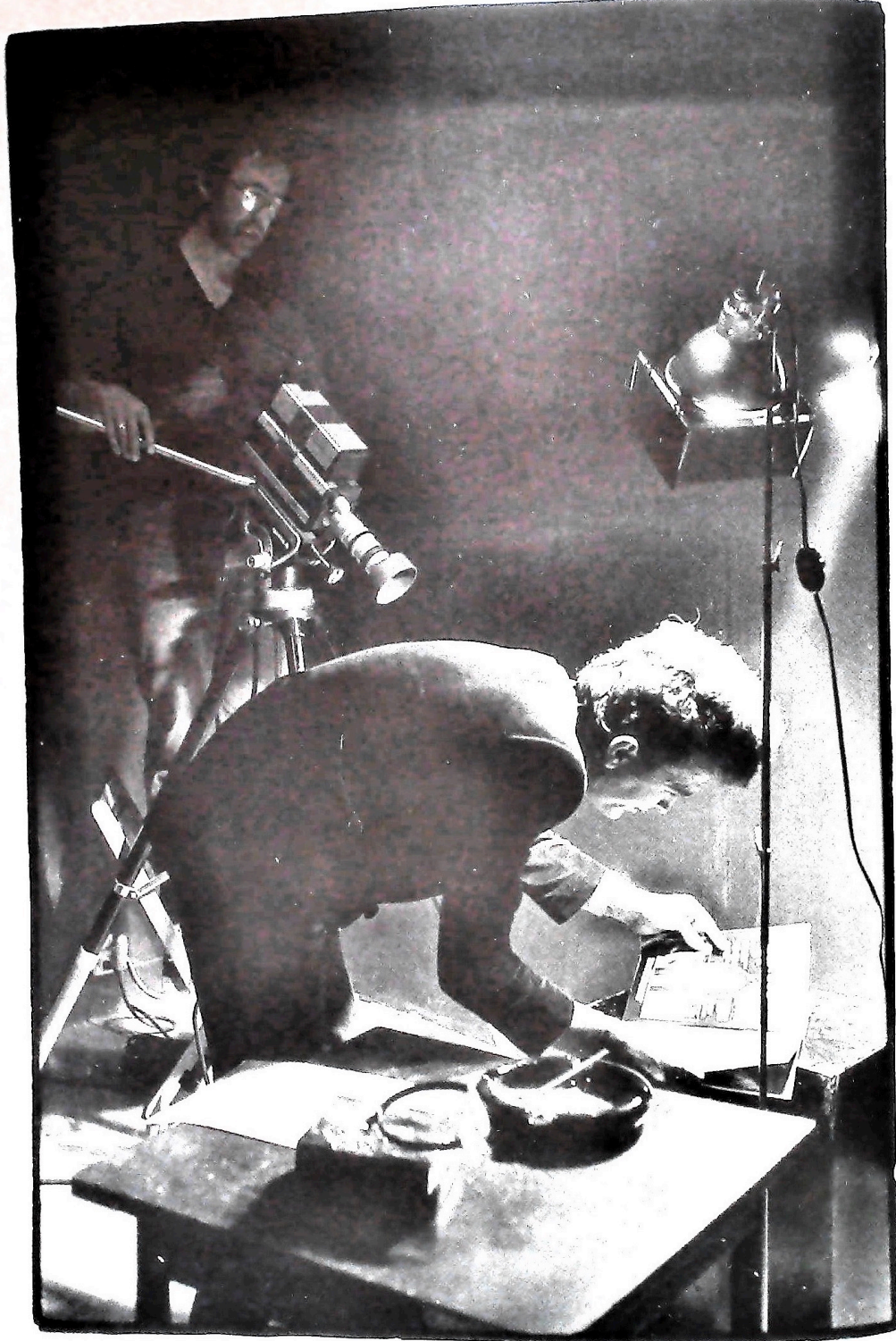
TV/Video monitoren er placeret meget tæt ved informations samfundets hjerte. Et direkte kabel mellem hersker og folket, en varieret program-flade holder tilskueren fastnaglet. Øjet peger en vej og perspektivet er begrænset.

For blot nogle år siden var monitoren et supplement til hverdagens informationer, opdragelse, børnepasning o.s.v. Personer der optrådte på monitoren var modeleret efter det virkelige liv og kunne referere til andre fællesnævner, men TV/Video monitoren tog overhånd. Den gav pote, politisk og på anden vis, til den der forstod at sælge sig selv. Den nye TV/Video monitor bevidsthed forlanger at den optrædende tager sit udgangspunkt i monitor personligheden, han optræder på monitoren betingelser. En selvindholdt cirkel. En selvbekræftigende cirkel.

Betragter positioner.

Hvor er vi placeret, eller skal vi placere os, rent fysisk i forhold til de levende billeder?

Film — den traditionelle betragter rolle: Man køber sine chokolade overtrukne flødekarameller og popcorn, hvorefter man begiver sig langsomt ned i salen midt under reklamefilmen, alle rejser sig medens man søger sig ind til sin plads midt i rækken. Filmen toner frem, man er ene i



NIELS LOMHOLT OCH MONTY CANTSON I ARBETE MED RAPE OF A CHAMBERMAID, MONTREAL 1980.

mærket me  
papiret knitre, me  
mod billedet. Bille  
fuld opmærksom  
dens evne til at k  
Neveer a dull mom  
TV/Video tror af og  
TV hjemme i stue  
Det kører dag og  
tuglekvidder. Und  
ne og glør, mor st  
tofler, far trækker  
til kigger de voks  
familiens livsnerv  
vores tur?». TV ny  
bygger Legohuse,  
til sænker hun str  
færdeligt». Betragt  
kort stund. Og så  
er det familie aft  
hyletonene signal  
familien fyraften.  
Både film og TV/  
tes fra andre syns  
position. Eller en  
klubværelse, dial  
fra den offentlige  
serne ud, han fæ  
ikke får hinanden  
tente fodbolds do

Der er skabt nogle  
af levende billede  
Levende billede  
betragter position  
den. Men det er  
blæser ingen vind  
har ingen lugt. I  
en dør eller over  
på monitoren går  
Vi blander korte  
trager positioner  
mationer og ople  
på togstationen,  
TV/Video monito  
Hvad skal man  
gøre op med sig  
man tager sit u  
arbejde med sag  
op med dem, bru  
ter positionen er  
på museet, på s  
rive monitoren  
menhæng og give  
— og selv sætte re

mørkret med det store billede, flødekaramel papiret knitre, medens alle sanser er rettede mod billedet. Billederne kommandere, kræver fuld opmærksomhed. Filmen kritiseres efter dens evne til at kræve 100% opmærksomhed. *Never a dull moment.*

TV/Video tror af og til at de laver film.

TV hjemme i stuen / Video hjemme i stuen. Det kører dag og nat. Informations samfundets fuglekvidder. Under Børnetimen sidder ungerne og glor, mor steger frikadeller og koger kartofler, far trækker rødvin op og læser avis, af og til kigger de voksne, sender stjålne blikke mod familiens livsnerve ... »—Hvornår bliver det vores tur?«. TV nyhederne, far kigger, børnene bygger Legohuse, mor stopper strømper, af og til sænker hun strømperne: »—Det var dog forfærdeligt«. Betragter verdenens flimrer for en kort stund. Og sådan går aftenen. Lørdag aften er det familie aften, alle morer sig, først ved hyletonene signal giver informations samfundet familien fyraften.

Både film og TV/Video kan selvfølgelig betragtes fra andre synsvinkler. Fra en privat betragter position. Eller en offentlig b.p. Ungkarlen på sit klubværelse, dialogen her skiller sig væsentlig fra den offentlige b.p., på værelset vælder følelserne ud, han fælder en tåre når de elskende ikke får hinanden eller råber efter den inkompetente fodbolds dommer.

Der er skabt nogle miljøer omkring vort forbrug af levende billeder.

Levende billeder har skabt en selvstændig betragter position som betragter af virkeligheden. Men det er en amputeret virkelighed. Der blæser ingen vind i monitoren, TV speakeren har ingen lugt. I det virkelige liv går man ud af en dør eller over en bakke og så er man borte, på monitoren går man ud af billedfeltet.

Vi blander kortene... dog, vi har et utal af betragter positioner, steder hvor vi indtager informationer og oplevelser, omkring pølsevognen, på togstationen, på gågaden... lad nu ikke TV/Video monitoren overtage det hele.

Hvad skal man så med det? Det er vigtigt at gøre op med sig selv hvilken betragter position man tager sit udgangspunkt i. Hvis man skal arbejde med sagen, og hvad man så skal stille op med dem, bruge de institutioner hvor betragter positionen er givet på forhånd: i biografen, på museet, på sofaen der hjemme — eller — rive monitoren ud af den cementerede sammenhæng og give den et nyt sprog — og selv sætte reglerne.

## Video statements

Video er teknologi.

Video er et udtryk for ET teknologisk samfund.

Video er teknologisk narcissisme.

Video er en ny teknisk fetich.

Video kan kun forstås af en tekniskfunderet generation.

Video er placeret i det teknologiske hierarki, der svarer nøje til samfundets hierarki.

Video kan kun betjenes af en teknisk bevidst generation.

Video akcepterer ingen modsigelser.

Video har teknikkens univers og begrænsninger

Video mystificerer det virkelige liv

Video monopoliserer sandheden.

Video fjerner ansvarlighed for livet fra det virkelige liv.

Fantasiens må underkaste sig videoteknologiens strenge krav.



NIELS LOMHOLT: UR OH, MR. KLEIN, 1981.

Tekno-samfundets normer er indbygget i video. For at nærme sig video må man kvalificere sig, høflighed, ærbødighed, ingen aggressivitet og voldsomheder.

Video, ET medie for ordenens mennesker.

Video er en teknologi til opbevaring og forarbejdning af en virkelighed.

Video er tekno-samfundets behov for at knytte kommunikations tråde mellem en isoleret befolkning, isoleret af tekniske krav.

Video udtrykker sig selv.

Video er med førte øje.

Video er ET øje.

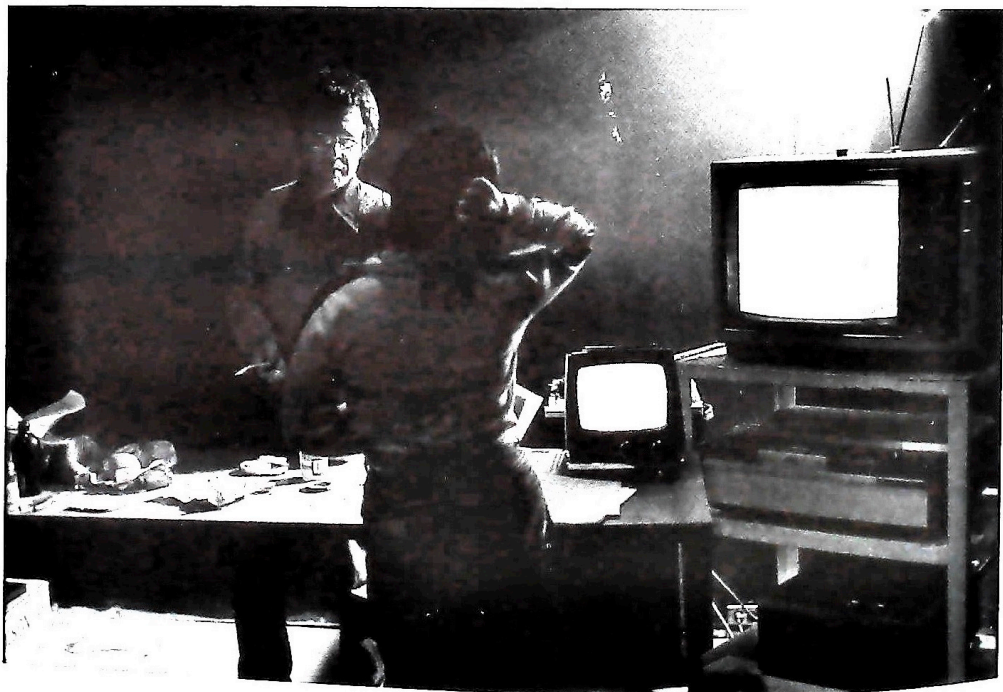
Hvem kigger på hvem?

Hvem er sat på sagen?

Hvad er prisen for at kigge, sid ikke uroligt i stolen!

Video er et vindue, når man kigger ind, kan man så ikke også kigge ud?  
Er der ligheds tegn mellem begge sider af vinduet?  
Vinduet er sagen hvorom alt drejer.  
Video vinduet er sagen, hvem er sat på sagen?  
Vinduet er klart, alt synligt står skarpt aftegnet.  
Video paranoia.  
Bag glasset er der kabler, cathoder og transistorer.  
Forvandlingen foregår omkring vinduet.  
Vinduet knuses ikke med teori.  
(Kunst er hammeren der former / Kunst er spejlet).  
Spejlreflexer i vinduet.  
Spejlreflexer i øjet.  
Extra Terrestrial reflexioner i vinduet.  
Fra hotelværelset i Frankfurt a.M. kaster spejlreflexionerne deres glans.

1. *It was only one drumbeat*
  2. *This drum could only be played by a handful of players*
  3. *The identity of the players was determined by the technology itself.*
- (Jerry Manders)

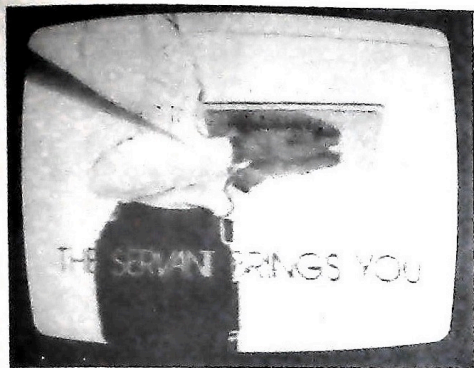


NIELS LOMHOLT: THE TRANCEDENTAL SANDWICH, MONTREAL 1980.

Bryd koden!  
Saml sporene i en formular.  
Videons skjulte reference punkter.  
Teknologien har opfostret en generation for hvem skjulte reference punkter er en naturlig og aksepteret form.  
En konstant tilstand af »ikke-forstået« men udført  
At forandre betragter positionen bryder ikke koden, det gør det kun tåleligt at leve med for en tid.  
Også jeg kan leve med mærkelige blomster.  
Tegnet  
EN er sat på sagen  
Udgangspunkt: Forstår du video? Ikke jeg, men konstanterer at jeg bruger det.



Video er en omsætning af lys og skygge (farve) til el. signaler disse signaler samles i monitoren til et billede. Som mennesket fandt på at omsætte kemiske stoffer til oliemaling og marmor til skulpturer, så er el. signalerne nu bragt ind i formidlings processen som radio og TV/Video.



NIELS LOMHOLT: UR ROTE MUND, 1982.



Video processen ligner den tekniske process G/-valgte da han skulle give mennesket øjne og øre. Man kunne være så fræk og påstå at video er et delelement til belysning af problemet: Hvem er G/-, hvad er hans metoder? Har vi endeligt fundet et sikkert spor, der er for og imod. Der er noget fundamentalt religiøst over at opfinde et redskab og tro at det er en bærer af løsningen, at man FX via teknologi har opfundet et sikkerhedsnet.

Video har sine begrænsninger og muligheder, som papiret, olien og marmoret har sine. Video er et redskab der kan nogle ting som de andre ikke kan. *Real-Time*. Video kan fange begivenhedernes gang, medens de udvikler sig, via kabel, i samme stue eller så langt kablet nu er, eller via satellit fra månen.

Forskudt tid. Så snart optagelserne er færdige kan de ses og bedømmes.

... og den fagre nye verden. Video grafik, computer video... mulighederne er uanede og spænder fra simpel grafik til komplicerede science fiction film.

Video er en baby (en forkælet baby, der har fået en forfærdelig masse opmærksomhed, og er olevet pumpet op / den har det som sex, den er overreklameret/) først fra midten av 60erne begyndte billede kunstnere at experimentere med de ny opdukne halv transportable maskiner, noget temperamentfuld teknik.

De første produkter var et hovedkuls legeri med billeder direlte fra det virkelige liv *real-time*, her-og-nu, *peep-hole* og alt hvad disse vidunder maskiner kunne.

På et tidspunkt sidst i 70erne havde der tegnet sig 4 metoder at arbejde på:

1. Editering. En form for billige film. Producenten optog en række sequencer, konstruerede eller dokumentation og forarbejdede denne virkelighed ind til en ny virkelighed, en ny tid (handlingens tidsrum forlænges eller forkortes, 1970 kobles direkte på 1990), nyt rum (i monitorens verden).
2. Dokumentation. Optagelse af andre kunstgrene som performances, musik eller miljøer omkring kunstværker.
3. Integral video. Video som kulisse brugt i installationer, monitoren som delelement i større sammenhæng.
4. Spil til kameraet. Fortællinger eller performance/optræden til et imaginært publikum.

Video er også eksperimenter og leg. Eksperimenter i større omfang kan ikke udføres på film, det er for dyrt. Til en film må det først udarbejdes planer, skrives, tegnes, fotograferes o.s.v. Hver meter film må opregnes nøjagtigt. Film bliver en velordnet enhed, og bærer præg af det mennesket er i stand til at forestille sig ved skrivebordet, det et en måde at arbejde på som har mange fordele.

Men man går ikke på opdagelse med et filmkamera, man improviserer ikke, lader tilfældighederne spille ind. Filmstrimlen er for dyr.

Fil kræver et bestemt temperament. På video kan de vilde tanker få luft.

□ □ □



Video kan følge en eller flere af virkelighedens koder. Video er schizofreni — en blanding af anarki og orden.

Det var så en oprensning af spillets regler, skåret ud i nogle genkendelige størrelser, nogle er forstørret andre er underspillet. Men her står vi ... og hvad så?

Som det skulle være klart.

Video er et belastet objekt, ikke rent og uskyldigt som det hvide papir. Papiret har levet gennem så mange omskiftelige tider, at dets ansigt er blevet så mangsidede at det næsten er neutralt. Papiret har båret alt fra dødsdomme til kærligheds digte. Papiret har nok engang stået for det samme som video gør idag, et legetøj for en vis klasse i hierarkiet.

Video er ikke nået til det »neutralt« stadie endnu, en dag når det måske samme stadie som fotografietapparatet har idag, et billigt hvermands øje som kan betjenes af alle, eller som papiret: Den totale uskyldighed, der kan bruges til kongelige forordninger eller toiletpapir.

En af vores opgaver er at nedbryde den økonomiske æstetik d.v.s. ikke kun lade video tale det sprog der tales hos den formidlende klasse.

Video svarer nogenlunde til Michelangelos opfattelse af marmoret, hvor statuen allerede befandt sig i stenen, kunstnerens opgave var/er at befri kunstværket fra materien, at projicere ideen ind i marmoren/Videoen.

Video giver lidt til kunstværket, og især i de tidlige videoværker havde man det indtryk at video havde lavet slt arbejdet, den går ikke længere, mennesket må arbejde, det er ideen og udførelsen der tæller.

De tidlige optagelser havde den styrke at de prøvede at lave video på virkelighedens betingelser. Video ville ikke æde den, det blev spyttet ud som en råden pærer. Video insisterede på at få alt forarbejde på egne præmisser

Det er en ulykkelig situation. kampen er at få puttet noget virkelighed tilbage på monitoren — ikke realisme, men en fysisk og psykisk virkelighed... og husk så:

Kunst er håbets kosmos  
— ikke teknologi.



irkelighedens  
en blanding af  
pillet regler, det  
ørreleser, nogle er  
at. Men her står vi

it, ikke rent og ulæk  
vir. Papiret har lev  
kiftelige tider, a  
gsidet at det næsten  
et alt fra dødsdomme  
ret har nok engang stå  
eo gør idag, et legem  
et.

I det neutrale stable  
måske samme stable  
har idag, et billig  
n betjenes af alle, alle  
uskyldighed, der kan  
dninger eller toletsp

ver er at nedbryde den  
v.s. ikke kun lade vide  
os den formidende læ  
og en lunde til Michèle  
moret, hvor staten alle  
nen, kunstnerens opgave  
kerket fra materien. A  
armoren i Videen.

lidt til kunstværket og  
værker havde man det  
de lavet sit arbejde og  
mennesket må arbejde  
lsen der tæller.

ige optagelser havde de  
at lave video på video  
video ville ikke gøre det  
en råben pære. I det  
arbejde på egne manus  
er en virkelig situation  
noget virkelig situation  
realisme: men en fissa og  
og husk så

Kunst er håbet  
og det er håbet



NIELS LOMHOLT OCH MONTY CANTSIN I ARBETE MED THE SPINNING EYEBALL, MONTREAL 1980. FOTO: DAVID RAHN

## *Pauline von Bonsdorff*

f. 1961. Fil. stud. i Helsingfors med estetik som huvudämne, biämnena allmän litteraturvetenskap och filosofi. Intresserad av orden och språket som punkter i verkligheten. Anser att den humanistiska vetenskapen är en myt. Läser och skriver.

## *Folke Edwards*

Välkänd skribent och debattör. Redaktör för Paletten i två omgångar, konstkritiker i Stockholms-Tidningen och Sydsvenska Dagbladet, intendent för Lunds konsthall och för Hagahuset i Göteborg. Efter några år på Kulturhusets konstavdelning i Stockholm nu tillbaka i Göteborg som chef för stadsteatern.

## *Marianne Heske*

Bildkonstnär som arbetar i flera uttrycksätt: grafik, installationer, böcker, video m.m. Bosatt i Oslo. Utkommer i vår med en dokumentation av sin Video-dialog *Er kunsten et målebånd eller en gummistrikk?*, som vandrat runt i Norden och blivit kommenterad på flera språk.

## *Tage Martin Hörling*

Tidigare ledare för experimentalskolan Brage i Umeå och utställningssekreterare på Nordiskt Konstcentrum i Helsingfors. Nu rektor för den nya nordiska konstskolan i Karleby.

## *Helge Krarup*

Cand. mag. i filmhistoria och arbetar f.n. på en bok om dansk experimentfilm. Sedan 1972 är han medlem av mixedmedia-gruppen *King Kong*, som arbetar med film, ljusshow och video. Har arbetat med antropologiskt fältarbete bland indianerna i Peru. Poesidebuterade i Lyrikvännen 1981 och utgav i år diktsamlingen *Skæv gang gennem byer* (Hekla).

## *Erkki Kurenniemi*

f. 1941. Studerat teoretisk fysik, matematik och filosofi vid Helsingfors universitet. Utvecklat elektroniska instrument och komponerat elektronmusik. Deltagit i den experimentella *Dimensio*-gruppens utställningar. Arbetar f.n. vid Oy Nokia Ab med industriautomationens produktutveckling.

## *Niels Lomholt*

f. 1943. Arbetar med videokonst sedan 1971 och har deltagit i utställningar i de flesta länder i Europa samt i USA, Australien och Japan. Arbetar dessutom med böcker som egen förläggare (Lomholt Formular Press) och har nyligen arrangerat en vandringsutställning med nordiska konstnärsböcker.

## *Albert Mertz*

f. 1920. En av grundarna av konstnärsgruppen *Linien II* 1948. Konstruktiv målare. Retrospektiv utställning på Louisiana 1966. Professor vid konstakademien i Köpenhamn.

## *Asko Mäkelä*

f. 1958. Studerar konsthistoria, socialpsykologi och estetik. Har grundat *Vanhan galleria* (Gamla Studenthusets galleri) i Helsingfors som specialiserat sig på avantgarde. Arbetar även som kritiker, medlem av SARV och AICA. Interesse just nu: konstens gränsområden.

## *Ronald Nameth*

f. 1942. Bosatt i Stockholm. Utbildad i fotografi och cinematografi vid Illinois Institute of Technology i Chicago. Har arbetat med video och andra elektroniska medier sedan 1966 bl.a. med Andy Warhol och John Cage.

## *Bjørn Nørgaard*

f. 1947. Bosatt i Köpenhamn. Har sedan mitten av 60-talet arbetat med olika typer av aktionskonst, happenings etc. Tidigt aktiv i *Ekskolens* aktiviteter. På senare tid mest uppmärksammas som nyskapande bildhuggare och som sådan har han ofta representerat Danmark, ex. vid Biennalen i Venedig och på Guggenheim-utställningen i samband med Scandinavia Today i USA.

## *Torben Søborg*

Utbildad tekningslärare med speciell inriktning på fotografi och nya media. Har arbetat med video i många år, som pionjär för lokal-TV, som instruktör vid Haslev Seminarium och som fristående konstnär. Tillsammans med Hans V Bang utgav han under fyra år Dansk VideoTidsskrift.

# VIDEOKONST I NORDEN

## POHJOISMAISTA VIDEOTAIDETTA

### Innehåll

**Folke Edwards**

Konst och teknik 5

**Helge Krarup**

Videokonstens kategorier 7

**Torben Søborg**

Video + kunst = videokunst? 11

**Ronald Nameth**

Video kom konstnärlig resurs 17

**\*kjartan Slettemark** 22

**Mervi Deylitz-Kytösalmi** 22

**Teresa Wennberg** 24

**Lene Adler-Petersen** 25

**Antti Kari** 27

**Leslie Frierman** 27

**Thor Ellis Pálsson** 28

**Asta Olafsdóttir** 29

**Jan Gjessing** 30

**Åke Grunditz** 30

**Asko Mäkelä**

Videokonsten och jagets upplösning 33

**Albert Mertz**

Om nogle videofosøg i Danmark 37

**Berit Jensen** 38

**Helen Lait Kluge** 39

**Frans Kannik** 40

**Marianne Heske**

Teknikken er ikke målet 43

**Tage Martin Hörling**

Nordiskt seminarium 49

**Erik Kruskopf m.fl. i debatt**

Konstkritik och video 50

Taidekriikka ja video 54

Upprop från konstnärerna 56

**Hans V. Bang**

Det Danske Videoværksted 57

**Torben Søborg** 59

**Jørgen Christensen &**

**Carsten Schmidt-Olsen** 60

**Værkstedet Værst** 61

**Anders Ljungman** 62

**Morten Børresen** 64

**Peter Andersson** 65

**Finn Mickelborg** 66

**William Louis Sørensen** 67

**Bjørn Nørgaard**

En på kassetten 69

**Erkki Kurenniemi**

Datamaskinen äter videon 70

**Niels Lomholt**

Video ... G/- ... K/- 73

Medarbetarna 80



# kalejdoskop

# **VIDEOKONST I NORDEN**

*POHJOISMAISTA VIDEOTAIDETTA*

**kalejdoskop**



# VIDEOKONST I NORDEN

Videokonsten är en mycket ung konstform. Tekniskt sett löper den allt snabbare, men uttrycksmässigt har den ännu inte kravlat sig ur barnvagnen.

Det är i år precis 20 år sedan begreppet *videokonst* fick sin innebörd. I mars 1963 visade koreanen Nam June Paik sina »preparerade TV-apparater» på Galerie Parnass i den sydtyska industristaden Wuppertal. Lite senare samma vår gjorde Wolf Vostell, också han bland Fluxuspionjärerna, en video-installation i New York. Paik har varit trogen mediet och aktualiserades nyligen med sitt arrangemang *TV-Buddha* (1974) på ARS '83 i Helsingfors (presenterades

Till Norden kom videokonsten, liksom ny konst gjort i alla tider, genom enskilda konstnärers internationella kontakter. På några få platser visades då videokonst, som Amos Andersons Konstmuseum (1976) och Fylkingen (1977), men ingen av de stora institutionerna har ännu samlat sig till en rejäl mönstring. De nordiska konstkritikerna har likaså hittills hållit sig kallsinniga till videokonsten.

Men finns det då någon *nordisk videokonst* att visa, att kritisera? Finns det några originella resultat att visa upp efter ett decenniums experiment? Detta kalejdoskopet har tillkommit som ett svar på de här frågorna. Skribenterna är

framför allt konstnärer i sällskap med några pedagoger och forskare. Alla känner videokonstens villkor och pekar alla på samma problem: bristen på arbetsmöjligheter, utbildning och distribution. Produktionen av videokonst i Norden är lite; produktionsmedlen dyra. Det finns en enda öppen verkstad, i danska Haderslev. Det finns ännu inga konstskolor som har video på schemat. Det finns inga kanaler för spridning (visning, utlåning, försäljning) av konstnärernas videoband, inte en glipa i den heltäckande mattan av inspelade filmer på video. Den enda icke-kommersiella tidskrifte, *Dansk VideoTidsskrift*, fick nyligen läggas ner efter fyra års motståndskamp. Men det finns nya förebilder, ex. alternativa nätverk i Canada, att ta efter.

Detta kalejdoskopet är en generös sammanställning av de nordisk videoprojekt och den dokumentation som blivit tillgänglig. Inte en bedömning i första hand, men resultatet av en ambition att vara så heltäckande som möjligt — utan vidare pretentioner. Det finns en *videokonst i Norden*, det är en slutsats. Några tveksamma röster blandar sig i kören, men det hela avslutas med en verklig entusiast...Lomholt.

SUNE NORDGREN

På omslaget återges fragment ur Sabolch Silágys *Inslides* och ur Jan Gjessings *Kinetiske landskaper*.  
Bilderna här till vänster visar Morten Børresen med sin *Barnevogn* (se sid. 64).

## VIDEOKONST I NORDEN

Redaktör: Sune Nordgren.

Sättning, layout & montage: Kalejdoskop.

Färgreproduktioner: Laholms Lito.

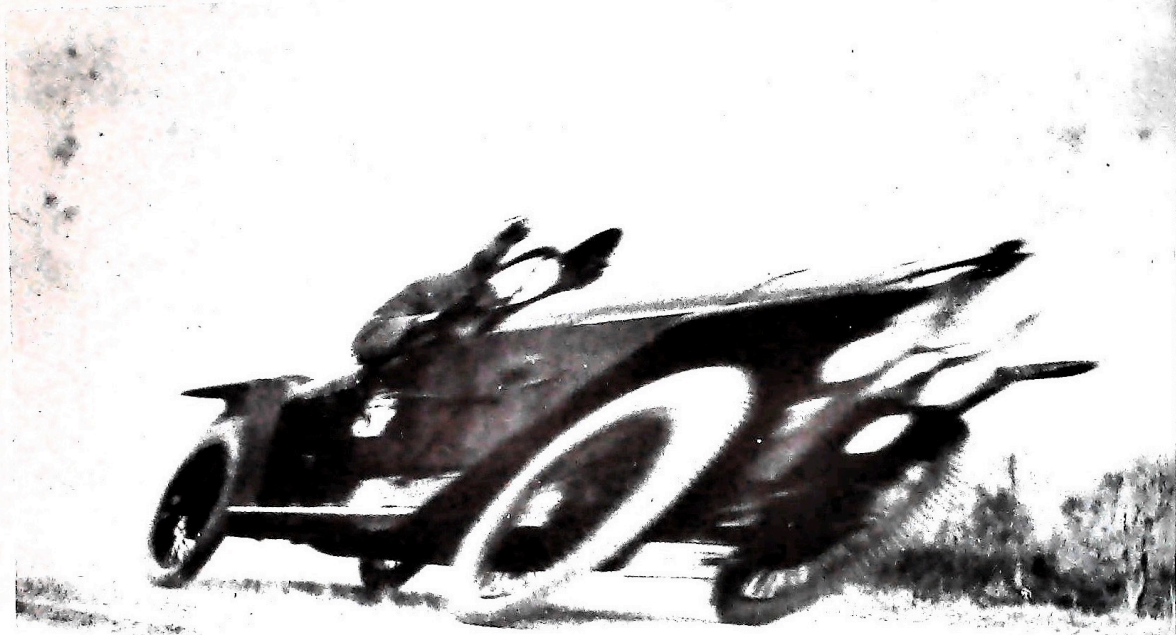
Tryck: Nya Civiltryckeriet, Kristianstad 1983.

ISSN 0345-0031

KALEJDOSKOP, Box 125, S-29600 Åhus.

TACK till Folke Edwards, som tidigt engagerade sig i redigeringsarbetet, men som plötsligt fick avbryta då han kallades till Göteborgs Stadsteater. TACK också till Pauline von Bonsdorff som fungerat som finsk redaktör och svarat för samtliga översättningar till och från finskan. TACK slutligen till Anja Syrjä på Hanaholmens KulturCentrum och till tidskriften *Suomi* som gjort de finska sättningarna.

Red



*Francis Picabia on guard vehicle. New York, 1924.*

MAN RAY: TILL FRANCIS PICABIA I ALL HAST, FOTOGRAFI 1924.

## Taide ja tekniikka

Antiikin ja renessanssinkin aikana taide ja tekniikka olivat hyvin läheisiä käsitteitä. Vasta 1800-luvulla syntyi kuilu niiden välille, tieteellis-tekninen kulttuuri kasvoi humanistis-taiteellisen poliikassa paikoillaan. Teollisuus ja tekninen expansio nähtiin humanististen ja taiteellisten arvojen uhkana. Englannissa John Ruskin ja William Morris puhuivat keskiaikaisten käsityöperinteiden puolesta ja Pariisissa Eiffeltornia pidettiin kulttuurikaupungin häväistyksenä.

Italialaiset futuristit olivat 1909 ensimmäiset jotka pettivät humanistisen kulttuurin. Marinetti mukaan kiitävä automobiili on Samotraken Nikeä kauniimpi ja taiteilijan tulee teknikon ja tiedemiehen tapaan suunnata katse eteenpäin.

Tekniikka mahdollisti tajunnan laajentamisen ja taiteilijan tehtävä oli tutkia tuntematonta. Tieteen ja tekniikan tuli vapauttaa ihminen raskaasta työnteosta ja kehittää hänen luovat voimansa. Venäläisten futuristien ajatus tekniikan ja vallankumouksen yhteenkytkeemisestä on samansuuntainen.

Vasta 60-luvulla tuli seuraava teknologisen optimismin ja taiteellisten meediakokeilujen aalto. *Liike taiteessa* Amsterdamissa ja Tukholmassa, *Experiments in Art & Technology* New Yorkissa, Marshall McLuhanin julistus että "The Medium is the Message" ja toukokuun mellakat Pariisissa.

Tänään, 80-luvulla, elämme elektronista kulttuurivallankumousta, tietovallankumousta, joka "keinotekoisien älyn" ja biochipsien avulla ratkaisevasti voi muuttaa elämämme. Yhdysvalloissa on kaksi kertaa enemmän työntekijöitä tiedotuksen kuin tavaratuotannon alalla (vuonna 2000 suhde on 5:1) ja 80 % tietokoneiden käyttäjistä on alle 15-vuotiaita.

Kehitysnäkymät ovat pelottavat ja kiehtovat, mutta optimisimi on kuihtunut, kuilu on taas kasvamassa. Kulttuurityöntekijöihin iskee pessimisimi mutta ennakkoluulottomat kaupalliset voimat kehittävät ja käyttävät tekniikkaa hyväkseen.

Yksi syy tekniikan vastustamiseen on perinteinen meediakonservatismi. Uudet mediat eivät ole vakavasti otettavia; uusi tekniikka uhkaa olemassa olevaa, uhkaa vakiintuneita intressejä ja

## Konst och teknik

I antiken var konst och teknik samma begrepp, och ännu under renässansen stod de varandra mycket nära. Först på 1800-talet uppstod klyftan mellan å ena sidan vetenskap och teknik, å andra sidan konst. Den vetenskapligt tekniska kulturen expanderade snabbt medan den humanistiskt konstnärliga stagnerade.

Detta ledde till att industrialismen och den tekniska expansionen kom att ses som ett hot mot de humanistiska och konstnärliga värdena. Så förespråkade John Ruskin och William Morris i England en återgång till medeltida hantverkstraditioner och i Paris ansåg man Eiffeltornet var en skändning av världens kulturella huvudstad. Kulturen var fin och tekniken ful.

De italienska futuristerna var 1909 den första konstnärsgruppen som svek den humanistiska kulturen. En framrusande automobil var enligt Marinetti vackrare än Nike från Samotrake. Konstnären måste liksom teknikern och vetenskapsmannen blicka framåt.

Tekniken kunde mångdubbla människans kapacitet och konstnärens uppgift blev att forska i det okända. Vetenskap och teknik skulle befria mänskan från grovarbete och utveckla hennes skapande resurser. Parallella tankegångar finner man hos de ryska revolutionära futuristerna.

Nästa våg av teknologisk optimism och konstnärliga mediaexperiment kom först på 60-talet. Då visades *Rörelse i konsten* i Amsterdam och Stockholm, då uppstod *Experiments in Art & Technology* i New York, då förklarade mediaprofeten Marshall McLuhan att "The Medium is the Message" och då utbröt majrevolten i Paris.

Idag, på 1980-talet, är vi inne i en elektronisk kulturrevolution, en informationsrevolution som med hjälp av »artificiell intelligens« och biochips radikalt kan förändra vår livsstil. I USA arbetar dubbelt så många med information som med varuproduktion (år 2000 är förhållandet 5:1) och 80% av de som använder något slag av datorer är under 15 år. Biodatorerna kan mångdubbla människans kapacitet.

Utvecklingsperspektiven är både skrämmande och fascinerande, men optimismen har minskat och klyftan mellan de två kulturerna tenderar att växa. Samtidigt som kulturarbetarna drabbas av mediapessimism och stoppar huvudet i busken, utvecklas och utnyttjas tekniken av de fördomsfria kommersiella krafterna.

Ett skäl till teknikfientligheten är den traditionella mediakonservatismen. Nya media uppfattas inte som seriösa kulturmedia. Ny teknik innebär ett hot mot den redan existerande, mot etablerade intressen och prestige. Dessutom finns det de som menar att det genuint mänskliga försvinner när relationen öga—hand ersätts av relationen hjärna—apparat.



Den etiska mediakonservatismen är kanske viktigare. Ur den traditionella konstnärens synvinkel innebär de nya teknikerna nivelevring och manipulation. Videon har ökat konsumtionen av våld och porr, datorn har ökat kontrollen och dehumaniserat arbetet, samtidigt som den nya tekniken fört fram en teknokratisk mänskösyn.

I motsats till tekniken hittills, som främjat kollektivism, ser mediafilosofen som Alvin Toffler i datorrevolutionen en ny chans för individualismen. Optimisterna anser att det storskaliga systemet kan ersättas med ett småskaligt och mera demokratiskt. Optimisterna ser oanade möjligheter, där pessimisterna närmast ser en katastrof.

I tekniken finns både konstruktiva och destruktiva möjligheter. Men i och med kulturinstitutionernas ointresse har de konstnärer som velat pröva den nya tekniken varit tvungna att göra det på kommersiella villkor. Men även konstnärernas intresse har varit skäligt njuget: datorer och video har ännu ingen kulturell prestige. Men 60-talets mediala öppenhet kanske vaknar upp på 80-talet? Videon och datorn är idag fakta, som inte ens de mest konservativa kan förneka. Ju förr vi öppnar våra institutioner för den nya tekniken, desto tidigare kan vi använda den i ett konstnärligt, kreativt och kritiskt syfte.

*Konstnärens uppgift är att förmänskliga tekniken (Nam June Paik).*

arvovaltaa. Lisäksi joidenkin mielestä tosi inhimillinen katoaa kun käden ja silmän välinen suhde korvataan aivojen ja laitteiden välisellä.

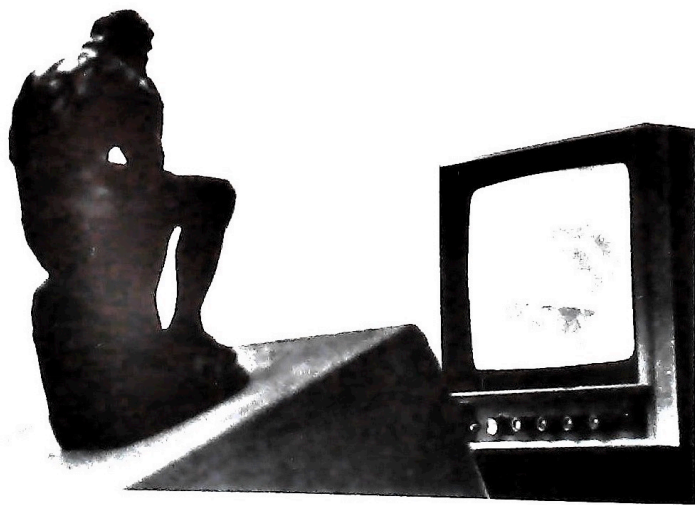
Eettinen meediakonservatismi on toinen, ja tärkeämpi syy. Perinteisen taiteilijan näkökulmasta uudet teknikat tuovat mukanaan tasoittumista ja manipulaatiota. Video on lisännyt väkivallan ja pornon kulutusta, tietokone on lisännyt valvontaa ja dehumanisoinut työn, samalla kuin tekniikka on tuonut esille teknokraattisen ihmiskäsityksen.

Tähän asti tekniikka on suosinut kollektivismissä. Tietokonevallankumouksessa kuitenkin Alvin Tofflerin kaltaiset mediafilosofit näkevät uuden mahdollisuuden individualismille. Optimistien mukaan suuret mittakaavat voidaan korvata pienemmillä ja demokratiaa lisätä.

Tekniikassa on rakentavia ja tuhoisia mahdollisuuksia. Mutta kulttuuri-instituutioiden puutteellisen mielenkiinnon takia taiteilijat ovat joutuneet tekemään kokeilunsa kaupallisilla ehdoilla.

60-luvun mediaalinen avoimuus ehkä herää 80-luvulla. Video ja tietokone ovat tosiasioita, joita vanhoillisimmakaan eivät pysty kieltämään. Mitä nopeammin avoimme instituutiomme uudelle tekniikalle, sitä varhaisemmin voimme käyttää sitä taiteellisella, kriittisellä ja ajatuksia herättävällä tavalla.

*—Taiteilijan tehtävä on inhimillistää tekniikka. (Nam June Paik)*



NAM JUNE PAIK. TÄNKAREN, VIDEOINSTALLATION. PRESENTERADES AV J O MALLANDER I KALEJDOSKOP NR 3&4, 1977.



## Videokunstens kategorier

Siden begyndelsen og 1960'erne er der arbejdet med video af uafhængige kunstnere. Jeg vil her opstille en skematisk af de forskellige former for videokunst, man støder på, eller i hvert fald, som jeg er stødt på. Den er baseret på de værker jeg har set, og skal altså ikke ses som en historisk oversigt.

De kategorier det drejer sig om, er:

1. Video som dokumentation af kunstneriske handlinger;
2. elektronisk billedskaben;
3. installationer.

Jeg vil indskyde, at min brug af ordet *kunst* er helt dagligdags og uproblematisk. Det er vigtigt at nævne, fordi for mange — især for de, der anvender installationer — er selve kategorien kunst og især forestillingen om værket meget problematisk.

1. Dokumentation af kunstnerisk arbejde ved hjælp af video. Heri ligger en parallel til filmisk eller fotografisk dokumentation, selvom der naturligvis er enorme forskelle mellem video, film og foto. Mange kunstnere har arbejdet med aktioner, begivenheder, situationer o.s.v., der er »forsvundet«, idet de er blevet udført. De har da haft et ønske om at for-evige det passerede. Til dette formål er video billigere end film og mere dækkende end foto.

Set fra et videokunstnerisk synspunkt adskiller denne brug af video sig i princippet ikke fra andre former for dokumentarisk brug af videoudstyret: der er ikke tale om kunstnerisk arbejde med video, men om dokumenterende eller reporterende anvendelse af video.

2. Elektronisk billedskaben kan sidestilles med elektronisk musik: det endelige udtryk er resultat af en bearbejdning af og processer i det elektroniske apparatur muligheder. Groft sagt er der to områder for elektronisk billedskabelse: udstyrets transformationer af det, det optager eller udstyrets muligheder »i sig selv«, »rent«

a) Transformationerne er de forandringer, som videoudstyret specifikt kan foretage af et materiale, der optages af videokameraer. Det kan være live-optagelser, eller foto/film samt selvfølgelig input fra videobånd. Endelig kan der være tale om tilkobling af datamaskine.



NAM JUNE PAIK. FOTO: CARL SAMROCK.

Der er utallige værker der blander input fra foto, film, live-optagelser og videobånd og bearbejder disse input farvemæssigt, grafisk, kører flere input sammen samtidigt o.s.v. o.s.v. De arbejder med andre ord med de særlige billedmæssige muligheder, som videoudstyret rummer. — Ethvert medie er jo »anderledes«, har sine specielle muligheder, der adskiller det fra andre medier; sine særlige udtryk og bearbejdningsmuligheder.

b) »Ren« elektronisk billedskaben vil jeg eksemplificere med et arbejde jeg deltog i sammen med Steen Krarup og Tom Dewitt under Ron Nameths instruktion. Det foregik i foråret 1973 i et farve-TV-studie i Danmarks Radio, København. Vi havde adgang til TV-kameraer, mixerpult med mode-selektorer, farvekontrolpult, grafikmaskine og lyd-synthesizer. Kameraerne var rettet mod deres egne monitorer i en feedback-opstilling: det enkelte kamera optog sit eget videosignal. (I princippet sker der det samme i en feedback-opstilling, som når man stiller to spejle op overfor hinanden: spejl A spejles i spejl B, der spejles i spejl A, der spejles i spejl B, der spejles i spejl A og så videre » i en uendelighed« .

Ved at manipulere med kamera og monitor med hensyn til billedskarphed, lysniveau, vertikal og horisontal justering, afstand mellem kamera og monitor samt drejning omkring horisontal akse — kunne vi påvirke den uendelige, elektroniske spejling, så der opstod fantastiske billeder: lysslanger, rosetteformer, spiraler, zebrastriber formerede sig ud af hinanden i en stadigt pågående process. Denne opstilling blev så gjort mere kompliceret ved at lade et kamera lave feedback på et andet kameras monitor.

Yderligere indførte vi modes: d.v.s. de præprogrammerede skabeloner, der ofte bruges som billedovergange f.eks. i sportudsendelser. Derved blev feedbackfigurernes former ændrede. For at dreje det endnu en tand brugte vi en lydssynthesizer, hvis lydssignaler påvirkede de grafiske niveau i billederne, hvilket har med fintejningen at gøre. Synthesizerens lydsvingninger blev overført på en oscillatorskærm, der blev brugt som billedelement i feedback-opstillingen. På denne måde blev billedet på forskellige måde påvirket af lyden; men det centrale var, at hele den billedverden, som vi anvendte, var elektronisk skabt.

Billeder, der skabes på denne måde, også ved mindre komplicerede opstillinger, kan ikke findes eller laves andre steder end i det elektroniske videoudstyr. Grundlaget for billederne ligger i udstyret selv; de muliggøres ved at tænde for den elektroniske strøm, og ved at påvirke denne strøm på dens vandring gennem det anvendte udstyr.

**3. Installationer er værker, hvor det centrale er en opstilling af videoudstyr i en lokation. Enten er udstyret opstillet alene, eller blandet med andre medier, og det kan i begge tilfælde være et værk i sig selv, eller i en mere åben situation, hvor agerende eller publikum kan indgå aktivt i forhold til apparaturet.**

A.) Som eksempel på en blanding af værk-installation, andre medier og interaktion vil jeg nævne *Live Video* af video-veteranen Nam June Paik, som jeg så i sommeren 1971 på en videofestival i Mercer Arts Centre, New York.

Nam June Paik anslag tangenterne på et klaver med et tændt stearinlys. Dette blev optaget og vist på fire monitors, der to og to var stillet ovenpå hinanden. Lysheden på apparaturet var skruet helt ned, så Paik med stearinlysens flamme kunne tegne figurer på skærmene, mens han spillede på klaveret. Billederne og det han spillede var således gensidigt afhængige.

Et andet sted i lokalet lå Charlotte Moorman,



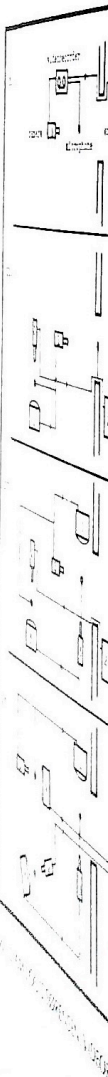
som Paik ofte har arbejdet sammen med, på gulvet og spillede på en cello, der lå ovenpå hende med klart seksuelle konnotationer. Dette blev optaget og vist på nogle meget små monitorer, på størrelse med videokameraets søgemonitor. To af disse monitorer var spændt på hendes bryster og een for enden af celloen. Igen en live situation, der blev til billede, som publikum måtte meget tæt på for at se. Grænsen mellem publikum og udøver blev således overskredet.

Ved siden af Charlotte Moorman lå seks TV-apparater på en gammeldags kaneseng; de var indstillet på hver sin TV-station. Et billede på kommercielt TV som sovepude? Endelig stod en næsten nøgen mand poserende a la Michelangelo David-statue. I hans skridt var fastspændt en lille monitor som en art TV-penis, der viste en optagelse af David-statuen. Den poserende mand og statuen på billedet kommenterede hinanden og igen blev publikum presset ud over nogle grænser, hvis de ville se TV-billedet.

Denne live-situation var typisk for Paiks allegoriske fantasi — også i den mangetydige blanding af forholdet mellem situation og billede og mellem værk og publikum.

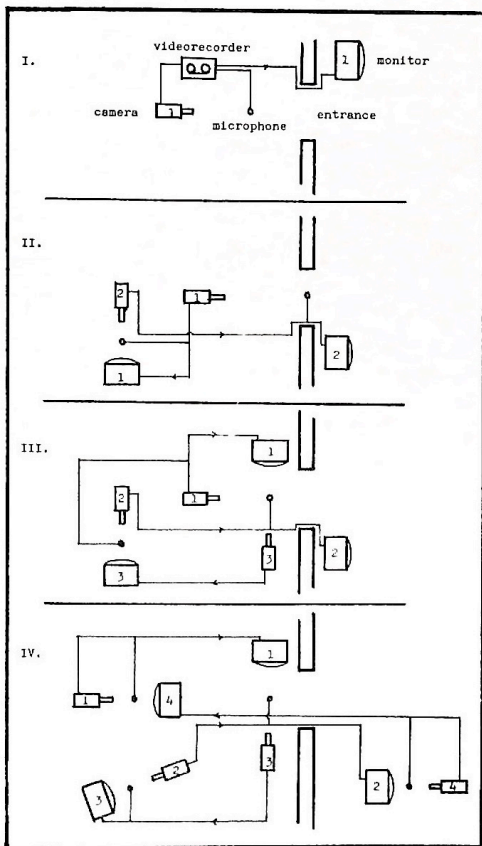
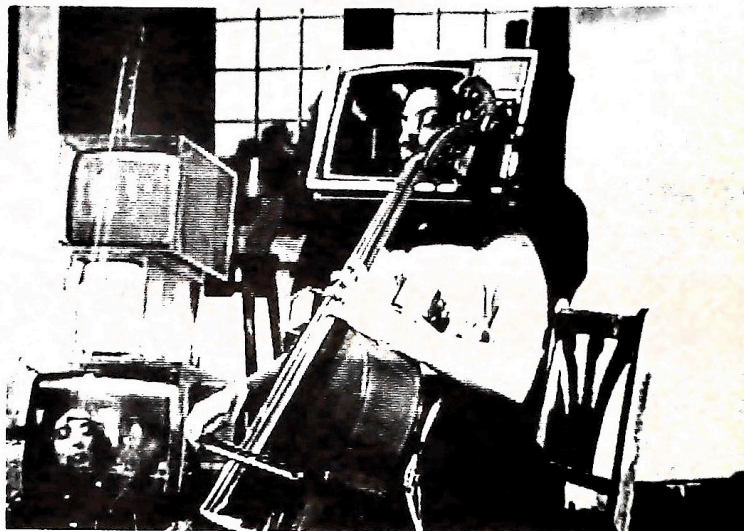


CHARLOTTE MOORMAN SPE  
LIVELY VIDEO CELLO FOTO  
CELLO MOORMAN - TH,  
PETER MOORMAN





CHARLOTTE MOORMAN SPE-  
LAR PÅ PAIKS TV-CELLO. FOTO:  
CARL SAMROCK (T.V. + T.H.),  
PETER MOORE (OVAN).



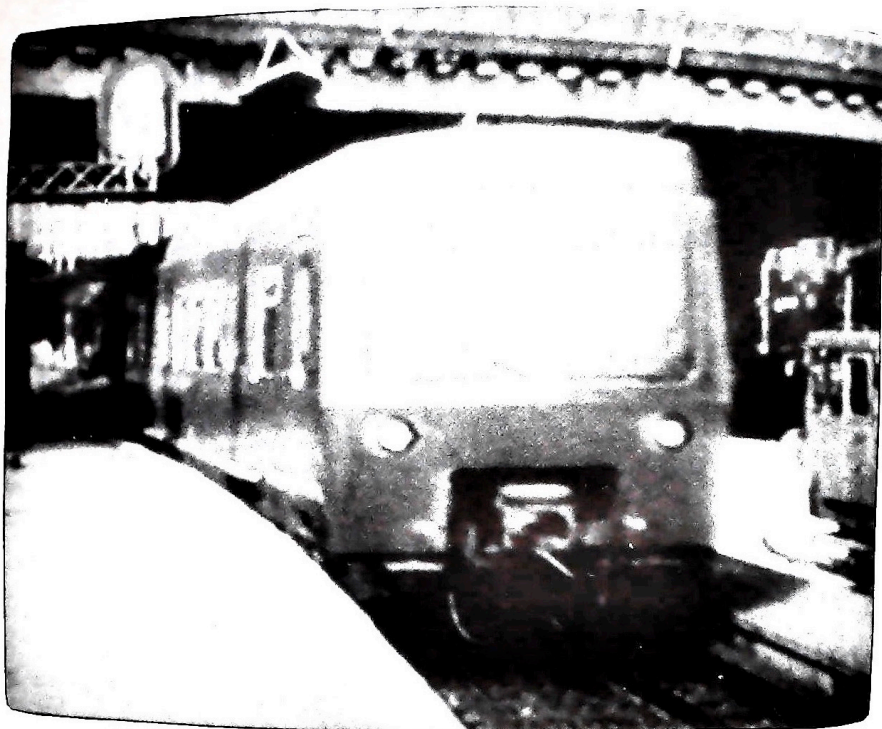
WILLIAM LOUIS SØRENSEN: VIDEORUM, 1976.

B.) En installation, der bygger på en mere åben situation, kan eksemplificeres med William Louis Sørensens skitse til en række videoinstallationer fra foråret 1976, hvor publikum interagerer med apparaturet og dermed er med til at forme den proces, der er i gang.

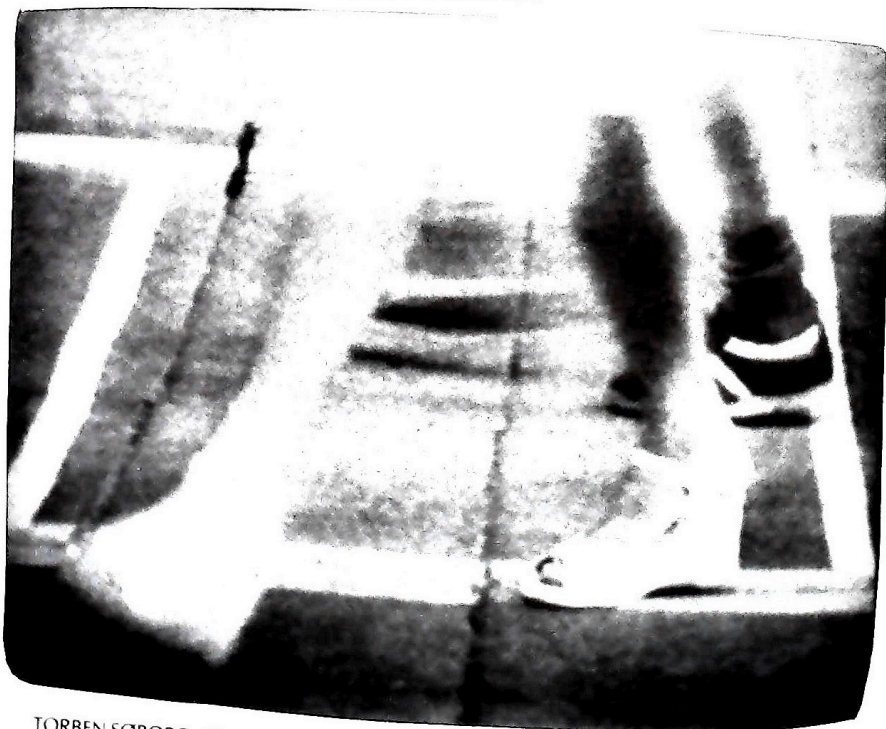
Der er fire modeller, den ene mere kompliceret end den anden: I to rum er opstillet et antal enheder bestående af kamera, mikrofon og monitor. Det, der sker et sted, transmitteres et andet sted. Jo fler enheder der indgår, jo mere kompliceret bliver helheden. Det, der sker, er op til de tilstedeværende. På den måde arbejder Sørensens med tid-rum-forholdet mellem begivenheder og optagelsen af disse, samt på forholdet mellem medie og publikum, mellem aktiv og passiv — en art social feedback.

Denne installation tager udgangspunkt i, hvad medieret kommunikation er: det er på een gang en filosoferen, en afmystificering og en anskueliggørelse. Gennem tid-rum-forvirringen bliver det samtidig en sanselig manipulation med tilskuerne.

Netop arbejdet med tid - rum — eventuelt med tidsforskydningen mellem liveoptagelse og afspilning — og med distributionen i rummet er videoudstyret unikt. For mig personligt ligger de mest perspektivrige arbejdsfelter i dette sidste tid-rum-arbejde samt i den »rene« elektroniske billedskaben.



TORBEN SØBORG: UR BUT THE SUBWAY IS MOVING...



TORBEN SØBORG: UR FELT CA. 2 m<sup>2</sup>, 1982.

## VIDEO + TAIDE VIDEOTAIDE

Videotaide?... mitä on  
Amerikkalainen videot  
Wegand sanoo että kysyt  
verbaalia vastauksia, kysyt  
Visuaalistan kokemus  
määritteleminen on sil  
tä leikkiä Videota ja  
arvoistaan kokea, ja  
vain vakava videokäsit  
Määritelmät eivät my  
tuttamaan taiteiljaa.  
voi "määritellä" videot  
sen muista medioista  
(videotuotanto) — ja se  
kuin kaikki taidekokeet  
niin kamera- ja nauhoi  
keen."

Saksalaisen videotaiteiden  
teollissa sanotaan: "Onneksi  
lydytty määritelmää"; v  
käyttää yksinkertaisesti tie  
tä. Toiset haluavat vastata  
seen tutkimalla taiteilijoi  
käyttää videota.

Amerikkalaisessa antolo  
Geo Art" vuodelta 1976 ne  
me tapaa käyttää videota:  
1) aiheena taiteilija tai joukko  
ja  
2) aiheena ympäristö  
3) aiheena abstrakti kuva  
Näitä vondaan yhdistää,  
erityisesti en tavoilla:  
a) mono- tai multikanavac  
tai useampi monitori)  
b) performance tai installaatio  
c) "todellinen aika" tai aja  
d) erittäin nauhoitettu, edito  
tion

Saksalaisen luettelo mair  
nauhoitus "videotaiteeseen ka  
1. videonauha  
2. videotallennus  
3. video-objekti  
4. videoperformance  
5. erittäin vaihtelevat eivätkä  
yhteisiä. Yhteisiä niille o  
käläytyä vuodan taide  
6. erittäin videolle on kai  
7. videonauha tavennu ajalle.

Mikä määritelmät eivät k  
1970-1980-luvun loppu Weig  
KÄYTTÄÄ VIDEOTAITEITA LAITTY  
KÄYTTÄÄ

VIDEO + TAIDE =  
VIDEOTAIDE?

Videotaide!?... mitä on videotaide?

Amerikkalainen videotaitelija Ingrid Weigand sanoo että kysymykseen ei ole verbaalia vastausta, koska:

Visuaalistan kokemusten sanallinen määrittelyminen on silkkää esteettistä leikkiä. Videota sinällään voidaan ainoastaan kokea, ja sen voi tehdä vain vakava videokatsoja.

Määritelmät eivät myöskään pysty auttamaan taitelijaa. Ainoa, joka voi "määritellä" videon ja erottaa sen muista meedioista, on teos (videotuotanto) — ja se syntyy niinkuin kaikki taideteokset monen tunnin kamera- ja nauhoitustyön jälkeen."

Saksalaisen videotaidenäyttelyn luettelossa sanotaan: "Onneksi ei ole vielä löydetty määritelmää"; videotaitelija käyttää yksinkertaisesti tiettyä välinettä. Toiset haluavat vastata kysymykseen tutkimalla taitelijoiden tapaa käyttää videota.

Amerikkalaisessa antologiassa "Video Art" vuodelta 1976 nähdään kolme tapaa käyttää videota:

- 1) aiheena taitelija tai joitakin esiintyjä
  - 2) aiheena ympäristö
  - 3) aiheena abstrakti kuva
- Näitä voidaan yhdistää, ja lisäksi esittää eri tavoilla:

- a. mono- tai multikanavaesitys (yksi tai useampi monitori)
- b. performance tai installaatio
- c. "todellinen aika" tai ajan siirto
- d. ennalta nauhoitettu, editoitu tai editoimaton

Saksalainen luettelo mainitsee seuraavat "videotaideteosten kategoriat:

1. videonauha
2. videoinstallaatio
3. video-objekti
4. videoperformance

Erittelyt vaihtelevat eivätkä aina ole yksiselitteisiä. Yhteistä niille on, että **aikaulottuvuus** tuodaan taideteokseen... ja ominaista videolle on kai että se on mediaa joka rakentuu ajalle.

Mutta määritelmät eivät kerro paljon: täytyy yhtyä Ingrid Weigandiin: **VIDEOTAIDETTA TÄYTYY KOKEA!**

## Video + kunst = videokunst?

Videokunst!?...hvad er videokunst?

Stillet over for dette spørgsmål, kan man svare som den amerikanske videokunstner Ingrid Weigand, at det ikke lader sig gøre meningsfuldt at definere videokunst, fordi, som hun siger:

—Verbale definitioner på visuelle oplevelser er en ren og skær æstetisk leg. Video som sådan kan kun opleves, og det kan kun opleves af den seriøse video-seer.

Definitioner kan heller ikke hjælpe kunstneren. Det eneste, der kan »definere« video og adskille det fra andre medier, er værkerne (videoproduktionerne) — og de bliver som alle kunstværker til efter timers arbejde bag kameraer og ved båndoptagere.<sup>1</sup>

I det meget omfattende katalog til den udstilling af tysk videokunst som for nylig turnerede i Tyskland, siger man da også: »Heldigvis har man emdnu ingen definition fundet«<sup>2</sup>, og man nøjes derfor med att pege på, at videokunstneren er en kunstner, som i stedet for f.eks. pensel, lærred og maling benytter et videokamera og en monitor til at udtrykke sine idéer.

Andre har forsøgt at nærme sig et svar på spørgsmålet: »Hvad er videokunst?« gennem at se på, hvordan videokunstnere *anvender* video.

I introduktionen til den første amerikanske antologi over videokunst, *Video Art* fra 1976<sup>3</sup>, peger man på, at efterhånden som dette medium har udviklet sig, kan man skelne mellem tre basale tilgange:

1. den, hvor kunstneren eller nogle optrædende er genstand / motiv / emne,
2. den, hvor omgivelserne er genstand / motiv / emne,
3. den hvor det abstrakte, bearbejdede (oftest med synthesizer) billede er genstand / motiv / emne.

Disse tre tilgange kan imidlertid, påpeger man, være kombinerede i det enkelte videokunstværk. Og hertil kommer, at den måde, på hvilken disse tilgange manifesteres på, præsenteres for andre, kan variere meget:

- a. det kan være enten en mono- eller en multikanal præsentation, d.v.s. vises ved hjælp af én monitor eller flere
- b. det kan være som en performance eller installation,
- c. og det kan være en »real« præsentation eller som en »tidsforsinket / tidsforskuet«,
- d. og endelig kan produktet være båndet forud, d.v.s. optaget på videobåndoptager, og så enten editeret eller ikke editeret.



Siksi kokeilen henkilökohtaista lähestymistä: "Mitä **minusta** on videotaide?"

Näyttelyn "Videokunst in Deutschland 1963—1982" luettelossa kysyy saksalainen videotaitelija Ulrike Rosenbach:

Warum haben Künstler angefangen mit Video zu arbeiten? Was hat uns daran so fasziniert?"

ja vastaus:

"... video... es war die totale Autonomie für mich"

vastaa omaa tunnettani: prosessin jokainen osa on kontrolloitavissa. Vihdoinkin pystyimme hallitsemaan massaviestinnän meediaa, luomaan vaihtoehto viestinnän ja kulttuurin laistoteuille muodoille. Vaikutteet olivat selvät:

Walter Benjaminin usko siihen, että massatuotantoteknologiaa voidaan käyttää edistyksellisiin tarkoituksiin, että voidaan särkeä taiteen perinteinen sädekehä ja tuoda taide kaikkien ulottuville; että teknologia tarjoaisi mahdollisuudet tehdä yksityisestä prosessista kollektiivinen. Hans Magnus Enzensberger "meediateorian rakennuspalikat" -kirjoituksessaan elektronisten meedioiden mobilisoivasta voimasta ...tässä valossa näemme videon: käytäntönä, toimintana, osanottona. Jos joku sattui epäilemään, vastasimme sitaattilla Bertolt Brechtin "Radioteoria"sta:

"Jos pidätte tätä utopistisena, niin pyydän Teitä miettimään miksi se on utopistista."

Mutta ajatus uustuotannon kääntämisestä tuotantoon jäi utopian asteelle. Kuten Ulrike Rosenbach oikein huomauttaa aliarvioitiin porvarillisen yhteiskuntaideologian valta-asemaa. Videotaitelijat ja meediatyöntekijät pysyivät "undergroundina", "avant-gardeomien-luulojensa-mukaan". Omat kokemukseni "community videon" parisä Tanskassa 70-luvulla alleviivaavat tätä: perinteisen television konventiot ovat liian vahvoja.



Voiko videotaide onnistua? Ulrike Rosenbach kutsuu videota "kirjoittamattomaksi" meediaksi, perinteet eivät kuormita sitä; se on avoin, tilava kokeluentä. Elsa Gress näkee kaksi mahdollisuutta, hänen artikkelinsa otsikon mukaan "Televisio mediumina ja MEEDIANA". Televisio meediumina odottaa kehitystään, mutta media on sekä tuottajien että kuluttajien ennakokohäystysten ylikuormittama. Poikkeuksia ei hyväksytä — voitaisiin puhua meediasyntaksista tai -koodista.

foldiggørelse af kunstværker: Massekommunikationens teknologi ville ikke blot give mulighed for, at kunst ikke længere var forbeholdt nogle få, pengestærke borgere eller samlinger og museer, men gennem mangfoldiggørelse ville blive »kunst for alle« — den samme teknologi gav også nye muligheder for kulturel aktivitet og oplevelse. Forholdet mellem »masserne« og kunsten kune ændre, så den kunstneriske skaben kunne blive en kollektiv proces mere end en individuel proces.<sup>8</sup>

Talte Hans Magnus Enzenberger ikke i »Byggesæt til en medieteorii«<sup>9</sup> netop om de elektroniske mediens »mobiliserende kraft« til at gøre mennesker mere mobile, frie?

... i det lys så vi video, dette nye teknologiske medium: video som praksis, pågående aktivitet, involvering, et totalt fænomen — dynamit for alle og ikke kun dynamik for nogle få! Og rystede nogle på hovedet, så svarede vi med et citat fra Brechts »Radioteorii«:

Skulle De anse dette for utopisk, så beder jeg Dem tænke over, hvorfor det er utopisk.<sup>10</sup>

Alle disse tanker hos folk, der arbejdede med video som alternativt kommunikationsmiddel eller som kunstnerisk udtryksmiddel, om en progressiv frigørende kraft i masseteknologien — ønsket om at vende reproduktion til produktion: ændre den passive tilskuerrolle til aktiv deltagelse — alt dette forblev desværre netop *utopi*, drømme, teori. Som Ulrike Rosenbach meget rigtigt påpeger, så overså man (eller undervurderede) den borgerlige samfundsideologiske magtstilling. Videokunstnere og -mediearbejdere forblev i randen af samfundet, »underground«, i modposition. De blev til »insider«-grupper, en lille »avant-garde-i-egen-indbildning«, uden for den brede offentligheds kendskab

Dette kan jeg underbygge med mine egne erfaringer fra arbejdet med »community video« og de første lokal-TV forsøg i Danmark i midten af 70'erne.<sup>11</sup> Det lykkedes ikke for os at blive andet end en lille »insider«-gruppe, bl.a. også fordi det traditionelle fjernsyns konventioner tilsyneladende er for stærke.

Men kan det lykkes for videokunst? Ulrike Rosenbach hævder i hvert fald, at video — sammenlignet med traditionelle kunstformer som maleri, skulptur o.s.v. — ikke har en århundredelang, forudbelastet kulturhistorie. Hun kalder video et »blankt« medium: ubelastet og relativt frit for forudprægede opfattelser — et åbent, rummeligt eksperimentalfelt.

Det er nok på den ene side rigtigt, men på den anden side forkert. Den danske forfatter Elsa Gress skrev i november en spændende debatartikel.<sup>12</sup> »TV som medium og som MEDIET« kaldte hun den. Bruger vi denne skelnen, har Ulrike Rosenbach nok ret for TV/video som *medium*, men ikke som *medie*.

Som *medium* er det, siger Elsa Gress, »...noget herligt og mulighedsrigt, der ... venter på, ja, skrider efter de rette personer og den rette brug«. Men desværre er TV/video okkuperet, siger Elsa Gress, og af »besættelsestropperne« gjort til et *medie* — et *medie* for påvirkninger.

... og som *medie* er det, sin korte alder til trods, belastet med »forudprægede« opfattelser, ikke kun hos teknikkerne og producenterne (besættelsemagten, okkupationstropperne) men i dag også hos tilskuerne/seerne — og det er et tegn på i hvor høj grad, det er



lykkedes at »erobre« TV/video-medium'et, at gøre det til medie. Folk har, bevidst eller ubevidst bestemte opfattelser af, hvordan et TV/video-program skal se ud — og følger produceren ikke disse, kommer han ikke »igennem«. Folk accepterer det ikke.

Vi kan tale om *mediets* »fikse idéer / klichéer / regelsæt« om, hvad der er tilladt og ikke tilladt — en *mediesyntaks*, *mediekode*.

Et eksempel: forskellen på TV-tid og »mennesketid«, d.v.s. fjernsynets tidsbegreb over for vort normale tidsbegreb. Vi er, siger den amerikanske videokunstner Douglas Davis<sup>13</sup>, oplasket med det hurtigt skiftende TV-billede, hvor tidsbegrebet komprimeres, og hvor f.eks. de 7 minutter, én af mine egne produktioner varer, vil opfattes som meget længe, ja, frustrerende længe for en enkelt sekvens uden særlige overgange / skift. Og dog kan vi jo, siger Davis, i virkeligheden, i den reale »mennesketid«, knap nok føre en telefonsamtale, tilberede et måltid eller elske på de 7 minutter.

Det uhyggelige er, siger Davis, at *mediet* TV/video i den grad har øvet indflydelse på os, at TV-tid, *mediets* tidsbegreb, allerede nu påvirker det daglige liv og opfattelsen af forløbet af den virkelige, reale tid.

Denne forventning om det hurtigt skiftende TV-billede, forventningen til TV-tiden, til *mediets* tidsbegreb — og til mange andre af *mediets* klichéer, for tidsbegrebet er kun ét af dem — gøres der bevidst op med i meget videokunst. Bevidst op med i videokunstnerens forsøg på — for nu at bruge Elsa Gress' sprogbrug — at tilbageerobre TV/video som *medium*, at befri det indespærrede *medium*.

Og her er videokunstneren ikke særlig exceptionel, for kunst har vel altid været — hvis jeg må citere Ron Nameth (fra et interview i sommers) —: ...a way of going out further, extending the boundaries of our understanding and our seeing ... art wants to stretch out the boundaries, high and low, left and right, so that you begin to see more of the world ... expanding the boundaries of our consciousness, not just giving us what we already know but going a little bit further ...<sup>14</sup>

Ulrike Rosenbach kommer da også frem til, at nok er video som *medium* ikke kunsthistorisk belastet (som maleri, skulptur etc), men det er som *medie* belastet gennem klichéerne / mediekoden. »Arbejdet med vor tids klichéer ligger med video meget nær, så at sige i det som *medium*«, siger Ulrike Rosenbach og fortsætter: »Vil jeg arbejde med video, kommer jeg ikke uden om at betragte *dét* som indhold — det er dette *mediums* forudprægethed. Bevidst at omgå dette (Elsa Gress ville nok sige: at befri det indespærrede *medium* fra *mediet*) vil sige at arbejde autonomt, at bevæge sig kritisk væk herfra, at frigøre / emanicepere sig. Det betyder, igen, at gå sine egne veje ...«<sup>15</sup>

Naturligvis er videokunstnere lige så forskellige som andre kunstnere — med lige så forskellige opfattelser af kunst og dermed forskellige måder at arbejde med video på. Når jeg har refereret Ulrike Rosenbach, skyldes det selvfølgelig dels, at jeg har oplevet noget af det samme, hun beskriver, og dels at jeg med en del af mit videoarbejde føler, at jeg ligesom hun bevidst søger at bevæge mig ud over de etablerede konventioner / formsprog.

Om det så er lykkedes, må andre bedømme, men til dette opgør, denne »befrielseaktion«, som Elsa Gress ville kalde det, eller som



DOUGLAS DAVIS: UR THE AUSTRALIAN TAPES, 1974.

Amerikkalainen videotaiteilija Douglas Davis maimitsee eron »tv-ajan» ja »ihmisajan» väliä. Seitsemän minuutin televisiosekvenssi tuntuu pitkältä, mutta todellisuudessa (ihmisaika) se tuskin riittää puheluun. Ja pahin on, Davisin mukaan, että televisioaika jo vaikuttaa käsityksemme todellisen ajan kulusta.

Videotaide yrittää tietoisesti rikkoa median klišheitä. Tässä suhteessa videotaiteilija ei ole poikkeuksellinen; Ron Namethia siteeratakseeni: ...»...art is discovery, art is always going out and discovering more...»

Myös Ulrike Rosenbach pitää videota taidehistoriallisesti vapaana mutta mediakoodiin sidottuna.

Työ ajamme klišheiden parissa on... itse mediassa... Tämän tietoinen väistäminen tietää autonomista työtä... vapautumista / emansipoitumista.»

Elsa Gressin sanoin: videomeediumin vapauttaminen mediasta.)



ULRIKE ROSENBACH 1975.

Videotaiteilijat työskentelevät eri tavoilla, itse olen tuntenut samaa tarvetta vapautua normaalista muutokielestä kuin Ulrike Rosenbach. Olen löytänyt inspiraatiota ja tukea André Bretonin surrealismista, hänen puhuessaan tendenssistä tai kuten Marcuse ilmaisi sen (surrealistisessa aikauslehdessä »L'Archibras»): »puhumalla mielikuvituksen vastakieltä, joka tänään on ainoa inhimillinen kieli ja runouden aito

kieli". Ingrid Weigandin "the surreality of videotape": räjäyttämällä hyväksytyn muutokielen kuvan liukuu ulos tavanomaisesta todellisuuskäsitteestä ja muuttuu surreaaliksi.

20-luvun kirjallisessa surrealismissa pantiin kuvat vastakkain. Videossa, joka lakkaamatta rikkoo median syntaksia, surrealismi on kuvan ominaisuus; Ingrid Weigand: "a formal element in the creation of videotapes".

Muuttamisyritysten kohtaama vastustus on osoitus siitä vallasta, joka on kertynyt tv/video-meedialle. William S. Burroughs, joka surrealistisella leikkaus/yhdistelmä-tekniikallaan on halunnut provosoida esiin uusien suhteiden kokemuksia ja tunnustamisia, korostaa että sanat ja kuvat ovat kontrollivälitteitä. Meidän on tehtävä vastahyökkäys: leikata, vaihtaa, murtaa kontrollijärjestelmä.

Voidaan olla eri mieltä tietoisuuden muuttamisen tarpeesta, mutta myöskin välisestä: miksi juuri video?

Omasta puolestani haluan rehelligisesti sanoa: koska se sattui olemaan se mediuuni jonka kanssa minä "happened to be working with"... tai kuten Burroughs kirjassaan "Nova Express":

"Hyökätäkää todellisuuden tutkimiseen ja jälleenvallottakaa universumi".



TORBEN SØBORG: NATURE MORTE, MULTIKUNST '83, MUSIKHUSET, ÅRHUS.

Ron Nameth udtrykker det: dette forsøg på at udvide grænserne, har jeg personligt hentet inspiration og støtte i surrealismen, som den kommer til udtryk hos André Breton, der taler om »kampen for at befri den moderne bevidsthed fra den gængse tendens til traditionsdannelse«. <sup>16</sup>

Der ligger jo netop i surrealismen et forøg på at fremprovokere oplevelsen og erkendelsen af nye relationer gennem en frigørelse af fantasien, drømmene, utopien,

... eller som Marcuse udtrykte det ( i det surrealistiske tidsskrift *L'Archibras*): gennem at »... tale fantasiens kontrasprog, som i dag er det eneste menneskelige sprog og det sande poetiske sprog«. <sup>17</sup>

Ingrid Weigand, som jeg citerede i starten, taler om »the surreality of videotape«. I det øjeblik billedet eller billedbevægelsen bevæger sig ud over det etablerede, grundfæstede formsprog, finder vi det ikke længere let at fatte, hvad det er, vi ser på. I det øjeblik glider billedet ud af vort greb og bliver surrealt: det undrager sig vor konforme, tilpassede opfattelse af virkeligheden. <sup>18</sup>

Hvor André Breton og andre i 20'erne især udtrykte det surreale i literære vendinger gennem bevidst modstilling af billedelementer, så er det sådan med video, siger Ingrid Weigand, at videobilledet bliver surrealt hver gang, det overskrider den populære kulturs umiddelbare formsprog og sprænger rammerne for de traditionelle TV/video-konventioner — *mediets* syntaks.

Den surrealisme, som kommer til udtryk i video, er, siger Weigand videre, et latent potentiel ved billedet per se — og denne egenskab, denne beskaffenhed ved videobilledet forklarer en hel del om den uforståenighed og endog fjendtlighed, hvormed videokunst betragtes, fordi den ofte presser os til at ændre vor forudopfattelse af TV/video som det, Elsa Gress betegner *mediet*. Ingrid Weigand taler om det surreale som »... a formal element in the creation of videotapes«. <sup>19</sup>

Modstanden mod at ville ændre vor forudopfattelse viser noget om den magt, TV/video som *medie* har fået. Den amerikanske forfatter William S. Burroughs, der gennem sin surrealistiske klippe/folde-teknik har søgt at fremprovokere oplevelser og erkendelse af nye relationer, fremhæver, at »ord og billeder er effektive kontrolredskaber« og opfordrer os derfor til: »klip kontrollinierne, gå til modstand«. <sup>20</sup> Vi er, siger han, »omgivet af et billedføngsel«, »en ustandselig spærreild af billeder«, et »totalt bombardement af billeder«. Men, siger han, hvis man begynder at klippe ord og billeder op og bytte om på dem, så nedbryder man kontrolsystemet, og nye, fantasiskabende og grænseudvidende relationer fremprovokeres.

»Ligesom annoncefolkene er jeg«, siger Burroughs, »interesseret i den præcise manipulation af ord og billeder, den der skaber handling — ikke for at sende folk ud og købe en Coca-cola, men for at fremkalde en ændring i læsernes bevidsthed«. <sup>21</sup>

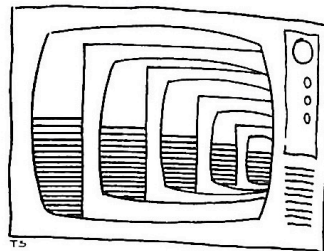
At fremkalde bevidsthedsændring, fremprovokere oplevelse og erkendelse af nye relationer, grænseoverskridelse ... man kan være uenig om dette — og man kan også sige: javel, men hvorfor netop video?

Hvad skal vi svare? Fordi det er nyt? ... er »in«? ... i pagt med vor teknologiske tidsalder?

Personligt vil jeg nok ganske ærligt sige: Fordi det nu —tilfældigvis

— var det medium, jeg »happened to be working with«... og så, som efterrationalisering henviser til den »spærreild af billeder«, og det »billedfængsel« vi omgives af —? ikke mindst via TV/video — og til Burroughs og de andres opfordring til at klippe kontrollinierne, til at skabe billeder, der nedbryder kontrolsystemet og fremprovokerer nye, fantasiskabende relationer, der kan inspirere til bevidsthedsændring, grænseudvidelse... eller som Burroughs udtrykker det i bogen *Nova Express*:

»Storm virkelighedstudiet og genindtag universet«<sup>22</sup>



TORBEN SØBORG: WAVE MOTION, TULLKAMMAREN UMEÅ, 1982.

#### NOTER

- 1 Ingrid Weigand: »The Surreality of Videotape« i Ira Schneider & Beryl Korot (ed.) *Video Art. An Anthology*. Harcourt Brace Jovanovich, N.Y. 1978, p. 280.
- 2 Wulf Herzogenrath: »Videokunst. Ein neues Medium — aber kein neuer Stil« i Wulf Herzogenrath (red.) *Videokunst in Deutschland 1963-1982*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1982, p. 10.
- 3 Beryl Korot and Ira Schneider: »Introduction« i Schneider & Korot, op.cit., p. 3.
- 4 Herzogenrath, op.cit., p. 141.
- 5 *London Video Arts 1978 Catalogue*, London 1978.
- 6 Ulrike Rosenbach: »Video als Medium der Emanzipation« i Herzogenrath, op.cit., p. 99.
- 7 *Ibid*, p. 99.
- 8 Walter Benjamin: »Kunstværket i den tekniske reproduktions tidsalder«, 1936, optrykt i Walter Benjamin *Kulturindustri. Udvalgte skrifter*, Rhodos, København 1973, p. 58 ff.
- 9 Hans Magnus Enzenberger: »Baukasten zu einer Theorie der Medien«, Kursbuch 20, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1970 — her efter Erik Thygesen (red.) *Folkets røst. Offentlig adgang til massemedierne*, Tiderne skrifter, København 1974, p. 42 ff.
- 10 Bertolt Brecht: »Radiotheorie 1927 bis 1932« — her efter Thygesen, op.cit. p. 31 ff.
- 11 Torben Søborg: »Lokal-TV: Ghetto eller Tøbrud?« i *Video Monitor*, vol. 1 nr 1, Haslev 1979, p. 9 ff.
- 12 Elsa Gress: »TV som medium og som MEDIE« i *Dagbladet Politiken*, 21. nov. 1982, 3. sektion, p. 11.
- 13 Douglas Davis: »Time! Time! Time! The Context of Immediacy« i Douglas Davis & Allison Simmons (ed.) *The New Television: A Public/Private Art*, MIT Press, Cambridge Mass., 1977, p. 72 ff.
- 14 Torben Søborg: interview med Ron Nameth, lyd-bånd, Umeå 1982, ikke publ.
- 15 Rosenbach, op.cit., p. 102.
- 16 André Breton *Det surrealistiske Manifest*, Gyldendal.
- 17 Interview med Herbert Marcuse i det surrealistiske tidsskrift *L'Archibas*, 1967 — her efter indledningen i Breton, op.cit.
- 18 Weigand, op.cit.
- 19 *Ibid*, p. 282.
- 20 William S Burroughs — her efter Dan Turéll *Ezra Pound / William S Burroughs / Lou Reed. 3 mediemontager*, Swing, København 1975, p. 22 ff.
- 21 Turéll, op.cit., p. 39.
- 22 William S Burroughs *Nova ekspres*, Stig Vendelkjær, København 1967, p. 61-62.

## Videotaide — taiteilijat ja median käyttö

Niiden neljäkymmenen vuoden aikana, jotka olemme eläneet television kanssa, on tehty joitakin kulttuuriohjelmia taiteilijoista. Harvemmin ovat taiteilijat luoneet taideteoksia itse meedialla.

Televisio on kehittynyt meediaperinteestä joka perustuu kertovalle, kirjalliseen rakenteelle. Televisio on kuvamedia, jota kuitenkin "tele" eli siirtoaspektien painottamisen takia on käytetty pääasiassa jokapäiväiseen kommunikaatioon. "Visioon", median kuvakieleen, on kiinnitetty vähemmän huomiota.

Television tämänpäiväinen kuvaestetiikka on lähinnä verrattavissa 1500-luvun estetiikkaan. Kubismin estetiikka on esimerkiksi mahdollisuus televisiolle. Mutta muutos on tulossa. Kun halvat videolaitteet yleistyvät syntyy taiteilijoille mahdollisuus kokeiluihin ja omien erikoistietämystensä soveltukseen. Jo nyt ovat kuvataiteilijat, säveltäjät, muusikot, tanssijat, koreografit ja monet muut kehittäneet televisiota tiedostavampaan ja luovempaan suuntaan.

Nämä uudet ohjelmat eivät puhu taiteesta, ne ovat taide-elämyksiä sinälään. Ne lähtevät muista perinteistä kuin kirjoitetun sanan, eivätkä mahdu normaalin tv-ohjelman konventioihin. Ne ovat tutkimusta, joka porautuu syvälle todellisuuden kokemuksiimme.

Nam June Paik, arvostettu korealainen videotaiteilija, on sanonut:

"Televisio on hyökännyt meitä vastaan koko elämämme — nyt voimme tehdä vastahyökkäyksen."

Videotaide yleensä jaetaan kolmeen toimintamuotoon:

1) dokumentaatio 2) käsitteellinen 3) synteesi

1) Materiaalina on todellinen objekti todellisissa tilanteissa. Kun kyseessä on elämäntilanne, henkilökohtainen tai sosiaalinen, jota ei näytetä normaaleissa televisio-ohjelmissa, puhutaan *vaihteoisesta videosta*.

2) Pyritään siirtämään tiettyä ajatusta, ideaa, ymmärtämystä, suoraan taiteilija-esiintyjästä katsojaan median kautta. Kuvakieli on redusoitu olennaisimpiin piirteisiin

3) Käytetään energiaan perustuvaa kuvakieltä, jossa kasvamisen, rakenteen, muutoksen prosessit visualisoidaan. Aikatekijä yhdistetään kuvain, siksi musiikin traditiot ovat tärkeitä.

## Video som konstnärlig resurs

Televisionen har varit en realitet för oss nu i snart fyrtio år, och under denna tid har det gjorts en hel del kulturprogram om konstnärer. Men mycket sällan har konstnärer gjort arbeten direkt för detta medium.

Televisionen har utvecklats ur mediatraditionen med radio, teater och film. Samtliga dessa media grundar sig på det skrivna ordet och använder en berättande, litterär struktur. Fastän television i sig självt är ett bildmedium, har det framför allt använts för att vidarebefordra ord. Detta beror på att betoningen lagts på »tele« eller de transporterande aspekterna på mediet. TV används som en bärare av vardaglig kommunikation. Mycket liten uppmärksamhet har riktats mot begreppsdelen »vision«, de bildspråkliga aspekterna.

Om man ser tillbaka på konsthistorien och jämför med den bildestetik som används inom mediet television idag, slås man av hur merparten av all TV-produktion idag använder sig av en bildestetik som hör hemma i 1500-talet!

Ta, till exempel, kubisomens estetik: den var en visualisering av flera olika synpunkter, samtidigt uttryckta och sammanfallande med den samtida fysikens upptäckter av att Tid och Rum var relativa strukturer, ej absolut fixerade. Detta inträffade för mer än 50 år sedan och ändå vore det nästan otänkbart att i ett TV-program idag använda sig av en kubistisk bildestetik.

Dessa förhållandena är emellertid just nu i hastig omvandling. Med tillgång till billig video-utrustning är det idag möjligt för konstnärer och andra kreativt arbetande att förverkliga sina idéer om ett verkligt bildorienterat språk.

Konstnärer med många olika uttryckssätt har börjat arbeta med video utifrån sina speciella förkunskaper. Målare, musiker, kompositörer, dansare, koreografer och många andra har närmat sig mediet med sina särskilda talanger och kreativa utgångspunkter, och alla har bidragit till att göra television till ett mera medvetet och skapande bildspråk.

Video-konsten kan generellt indelas i tre aktivitetsområden: *dokumentation, koncept och syntes*.

1. Den dokumentära videokonsten inkluderar alla arbeten med realistiska förhållanden i verkliga situationer. Ibland kallas denna »gräsrots-video« för *alternativ video* eftersom den ger inblickar i sociala sammanhang och personliga förhållanden som annars inte presenteras av reguljära TV-program.

2. Konceptuell video är resultat av erfarenheter och tankar, idéer och insikter som överförs direkt från artisten/framföraren till åskådaren, via mediet. Det skiljer sig från det dokumentära på så sätt att det inte bara är en upptagning av en aktion, utan framför allt ett sätt att bruka bildspråkets elementära grunder.

3. Som syntes är video-konsten ett sätt att utveckla ett bildspråk som baseras på energi. Eftersom modern elektronik kan omvandla ljudvibrationer till bildstrukturer, och bildelement till ljudmönster,



Monitoria käytetään myös fyysisenä veistoksena. Taiteilijat luovat "ympäristöjä", joiden osina ovat yksi tai useampi (usein "live") monitori, ja "katsojasta" tulee veistoksen elävä osa. Myöskin ennalta nauhoitettuja ohjelmia käytetään. Näin näköhavaintoa ja sen psykologiaa tutkitaan elävässä tilanteessa.

## Laajennettu televisio

Laajennettu televisio ylittää tavanomaisen television rajat. Kehityskulku on yhdensuuntainen valokuvauksen kanssa. Taiteilijat seurasivat objektiivisen todellisuuden tallentajia, ja näkivät medialle ominaiset piirteet: muodot, jotka perustuvat valon fyysiseen ja kemialliseen vuorovaikutukseen.

Kun valokuvalle siirtyi todellisuuden objektiivinen kuvaaminen, maalaustaidede vapautui ja pystyi keskittymään toisiin asioihin. Subjektiivinen kokemus, muut aistit kuin näkö ja objektiin merkitys nousivat esille.

Televisiomedian ainutlaatuisia ominaisuuksia on nyt ruvettu tutkimaan. Ne ovat fyysisen maailman rajamailla, missä aine ja energia kohtaavat: Prosessin maailmassa, fyysisten objektiin verhon takaa nousevat energiavoimat.

Tämä maailma nousee esiin kun keskitytään median peruskomponentteihin: puhtaaseen energiaan.

SÄHKÖ JA ENERGIA VALONA  
VAPAASTI LUODEN  
OMAN AINEENSA OBJEKTEISTA,  
MUODOISTA, JA KUOSEISTA.  
VOIT GENEROIDA TODELLISIA  
MUOTOJA.  
LUODA TODELLISTA LIKETTÄ  
(EI VAIN SEN KUVITUS)  
RAKENTAA TODELLISTA VÄRI-  
AVARUUTTA (EI VAIN SEN PIIR-  
TÄMINEN)  
JA OSALLISTUA TODELLISEEN  
AIKAAN (VÄLITÖN LÄSNÄOLO)  
TÄMÄN ENERGIAVIRRRAN LÄPI.

Verratkaamme televisiota ihmisen silmään ja aivoihin.

Sekä silmässä että kamerassa on linsse... Silmässä on myöskin sauvoja ja tappeja, jotka reagoivat väriin ja valoon. Ne muuttavat valon sisältämän informaation sähköimpulsiksi, joka optisen hermon kautta kulkee aivoihin, joissa se prosessoidaan.

Myöskin televisiokamerassa valo muuttuu sähköimpulsiksi joka miksaataan keskuspanelissa. Lopullinen miksaus lähetetään vastaanottimelle, tai nauhoitetaan videolle.

Aisteillamme (kuulo, näkö) pystymme havaitsemaan vain pienen osan maailmasta.

så kan ursprungliga processer som växande och förändring visualiseras. Eftersom tid och bild traditionellt har ett samband, är också musiken nära förenad med detta bildspråk.

Förutom att använda sig av video för att realisera en serie bilder i ett tidsförlopp, utnyttjar konstnärer även television som fysiska, skulpturala objekt. På utställningar skapar man »environments» genom att placera en eller flera video monitorer i specifika relationer. Ofta används videokameror samtidigt så att »betraktaren» också blir en levande deltagare i »video-skulpturen». Dessutom kan redan inspelade videoband användas. På så sätt utforskas uppfattningar om det sedda och seendets psykologi i ett levande sammanhang med åskådarna.

## Expanded television

Normalt används television idag för att realistiskt spela in och sända scener från den påtagliga verkligheten. Det kan vara en nyhetsrapport, ett sportevenemang, en teaterpjäs etc. *Expanded television* (utvidgad television) är en beteckning på syn på mediet som går utanför de begränsningar som etablerats av traditionen med journalism, radio, teater och film.

Denna nya undersökande television utgör fotografiets historia. Fotografiet, som först också utslutande ägnades åt att avbilda den »objektiva» verkligheten. Senare insåg kreativt arbetande fotografer mediets unika och utforskade områden: de specifika möjligheter mediet bar inom sig baserade på dess fysiska och kemiska samverkan med ljuset.

Man bör hålla i minnet att när fotografien tog på sig uppgiften att objektivt registrera världen, behövdes inte måleriet längre för detta arbete och kunde därför vända sin uppmärksamhet mot andra uppgifter. Måleriet kunde börja utforska subjektiva erfarenheter, mångdimensionellt och även andra områden utanför det medvetna sinnet. Det intresserade sig nu inte bara för hur saker och ting såg ut för ögat, utan mera hur det kändes för andra sinnen och vad meningen var med det hela.


Samma utveckling återkommer nu inom televisionen. Efter att inledningsvis ha använts för dokumentation är man nu på väg att utvinna mediets specifika områden. Dessa nya landvinningar tangerar gränserna för vår fysiska tillvaro. Detta är trakter där innehåll och energi sammanfaller. Det är Förloppens värld, en värld av energier och krafter som verkar under de fysiska föremålens yta.

Det är just denna Förloppens (processernas) värld som frammanas av den kreativa användningen av televisionen. Det är en insikt bakom bilderna om mediets mest elementära ingredienser — som är ren energi. Den tillåter denna Energi att bli betraktad och upplevd i sin naturligaste form.

*Elektricitet och energi som ljus  
kan skapa sina egna innehåll, former, monster.*

*Man kan framkalla faktiska former  
skapa verklig rörelse (hellre än att illustrera den)  
bygga verkliga färgrymder (hellre än att avbilda dem)  
och uppleva verklig tid (genom omedelbar närvaro)  
genom detta energiflöde.*





Uskoimme että Luonto on luonnollinen ympäristömme — nyt näemme sen paljon suuremmassa mittakaavassa.

"ENSIMMÄINEN SATEELLIITTI LOPETTI MAAILMAN TAVAN-OMAISESSA MERKITYKSESSÄ".

*Marshal McLuhan*

Tänään luonto on ympäröimämme val-tavan elektro-magneettisen aaltospekt-rin todellistuma... Elektroniiikka on fyysinen apuväline jonka kautta pysytymme tiedostamaan suuremman osan spektristä.

"ELEKTRONIIKKA NÄYTTÄÄ TIETÄ TIEDOSTAMISPROESSIN LAAJENTAMISEEN? MAAILMAN MITTAKAAVASSA? JA ILMAN MINKÄÄNLAISTA VERBALISOINTIA, SILLOIN ELEKTRONINEN TELEVISIONMEEDIA TOIMII IH-MISKUNNAN HERMOJÄRJES-TELMÄNÄ."

*Marshal McLuhan*

Laajennetussa televisiossa on kyse näi-den prosessien tiedostamisesta. Se on *synteettinen* taidemuoto, jossa yhdisty-vät eri tietämistavat: havainnoitsija + havainnointiprosessi + havainnoitu objekti. Tällainen on television luovan käytön luonne; se tekee elektro-magneettisen spektrin monet ulottu-vuudet näkyviksi, se tekee meidät tie-toisiksi perustavanlaatuisista todelli-suuksista, Voimista ja Energioista.

Här kan det vara intressant att peka på likheten mellan tele-visionssystemet och det mänskliga synsinnnet.

Såväl människans öga som TV-kameran har en lins. Denna lins fokuserar det ljus föremålen reflekterar och beskär samtidigt bild-ytan så att den kan registreras i ögats respektive kamerans inre. Längst bak i ögat sitter stavar och tappar. Dessa är mikroskopiska mottagningsanordningar som reagerar på färg och ljusvalörer. När en stav eller tapp fångar in en ljustråle som fokuserats av linsen, omvandlar de denna information till en elektrisk impuls som sedan sänds via optiska nerver till hjärnan för vidare behandling.

På samma sätt fokuseras ljus genom kamerans lins och faller på en ljuskänslig, elektriskt aktiverad, film. Denna yta avläses därefter elektroniskt och transformeras till elektriska impulser, som sänds vidare till den centrala manöverpanelen för omkoppling. Denna slutliga signal vidarebefordras till TV-mottagaren, eller spelas in på videoband för att kunna sändas senare.

Vi upplever vår värld genom våra sinnen, främst våra ögon och öron. Ändå kan våra sinnen tillsammans inte fatta mer än ett svagt återsken av det stora universum som omger oss. Men där vi en gång upplevde Naturen som den synliga, omedelbara omgiv-ningen runt oss, kan vi idag uppleva Naturen som något oänd-ligt mycket större.

— *Den första satelliten avskaffade naturen i vanlig bemärkelse.*  
(Marshal McLuhan)

Naturen idag är synliggörandet av det enorma elektro-magnetiska vågspektrum som omger oss som vårt Universum. Det är med elektronikens hjälp som vi idag kan bli medvetna om en allt större del av detta spektrum. Jämförelsen mellan vad människan kan uppfatta med sina sinnen utan hjälpmedel och vad som verkligen existerar är hisnande.

*Expanded television* sysslar med att realisera dess processer. Den har kallats en Mångestetisk konstform som behandlar flera olika typer av kunskap, som medvetandegör Beträktaren och Beträktan-dets förlopp lika väl som Objektet, det betraktade.

Detta är innebörden av en kreativ användning av televisionen som medium. Det är en erövring av mediet för att synliggöra de många dimensionerna i det elektro-magnetiska spektrum som normalt ligger utom räckhåll för våra ögon och öron. Den fungerar som ett sätt att göra oss medvetna om de fundamentala verklig-heterna som verkar bakom ytan för vår vanliga perception, de osynliga Krafterna och Energierna.

*Översättning av Sune Nordgren.*



## KJARTAN SLETTEMARK

»Rollen som både subjekt och objekt...är här ännu mer framträdande. Kjartan är den som ser och hör, samtidigt som han är det sedda och det hörda. Steget är inte långt till att han också blir en personifikation av själva seendet och hörandet — sinneas väsen.

I ett band från början av 1982, *Videovoodoo*, har han vidarefört det magiska och besvärjande i autovideon. Ljudet från en Voice-Tape, där han i överlagring på överlagring monotont mässar fram titelordet, är dubbat in över bilderna som uppenbarar Kjartan skyld bakom allt förändrande attribut, agerande med sina fetischer mitt i den stora ridån av en sopdjungel. För den oinvigde kan han tyckas förtappad som en Livingstone i den syntetiska plastskogen, men för Kjartan är denna konstmiljö ett signifikativt livsuttryck, och inte bara en symbol på hans schamantillvaro.«

Ur *KJARTAN Slettemark. Konstens Kosmo-Politiske Identitets-NoMad. En Retrospektiv Peep Show* av Jan Åke Pettersson, Trondhjems Kunstforening och Kunstnernes hus, Oslo 1982.

## MERVI DEYLITZ-KYTÖSALMI

agerar också gärna själv. Hennes videoverk uttrycker mycket personliga sinnesrörelser och upplevelser från sorg till åtrå i rent fysisk interaktion med kameran.

Mervi är finska som studerat vid konstakademin i Düsseldorf och är f.n. bosatt i Köln. Hon har arbetat med video sedan 1978 och deltagit i en rad utställningar i Tyskland, Belgien och USA.

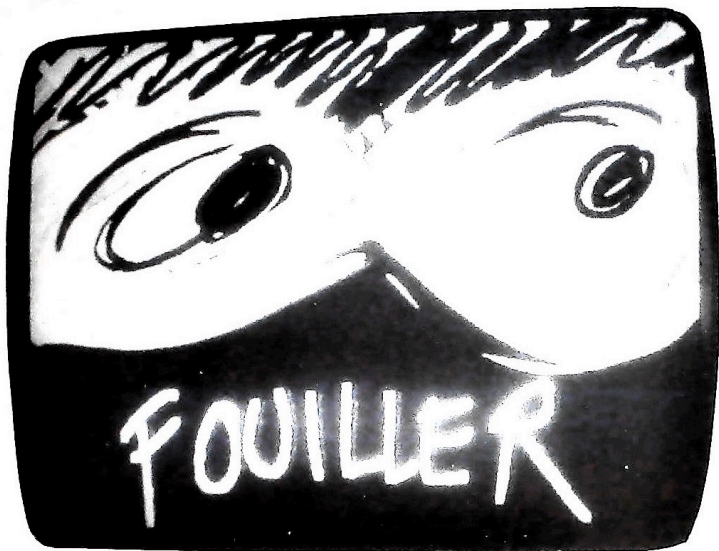




KJARTAN SLETTEMARK: VIDEOVOODOO, 1982



MERVI DEYLITZ-KYTÖSALMI 1982

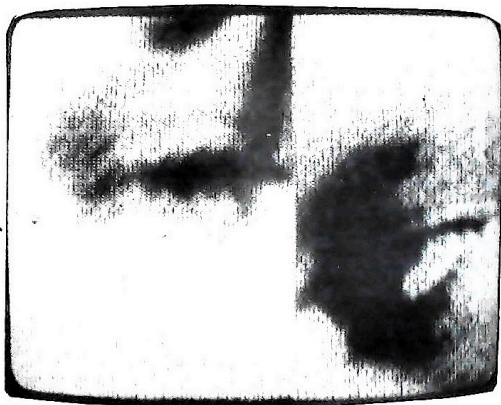


TERESA WENNBORG: UR  
NUIT BLANCHE (MED PIERRE  
LOBSTEIN), 1983 T.V.

## TERESA WENNBORG

började arbeta med video 1977 tillsammans med Suzanne Nessim och gjorde fyra filmer: *Swimmer*, *Nothing*, *Overflow Indication* och *Norma or Gene* (presenterade i Paletten nr 2/82) Fortsatte ensam eller i samarbete med andra; som i *Quelle Histoire* (1982), tillsammans med Alain Longuet, som redan vunnit flera priser. Den allra senaste produktionen har Teresa Wennberg gjort tillsammans med Pierre Lobstein: *Nuit Blanche*, som är en komposition för fyra bandspelare och 21 monitorer. Den visas nu i höst på Musée d'Art Moderne de la Ville i Paris i samband med utställningen »Elektra«. Den består av en live-sekvens, som sedan filmats om igen direkt från monitorn, en sekvens »slow-scan« (där bilden överförs per telefon och kommer fram en bit i taget), en sekvens med en elektronisk palett (där hon arbetar direkt med penna och ljusbord) och en sekvens med ett snabbt montage.

Teresa Wennberg tillhör video-gruppen *Grand Canal*, som organiserar de flesta franska videokonstnärerna samt ett fåtal utlänningar. Det är också ett fåtal förunnat att arbeta med video på Centre Georges Pompidou, men där har Teresa Wennberg just avslutat färgvideon *NO=ON*, en blandning av animerade bilder och scener med aktörer situationerna oupphörligen avlöser varandra i desillusion, kärlek, fart och hoppfullhet.



UR QUELLE HISTOIRE (MED  
ALAIN LONGUET). 1982.

BERG: UR  
E (MED PIERRE  
83 T.V.

LENE ADLER PETERSEN  
& BJØRN NØRGAARD:  
UR MARIA STUART, 1977.



## LENE ADLER PETERSEN

*MARIA STUART*, skuespil af Friedrich Schiller (år 1800), blev opført første gang i Bjørn Nørgaards og Lene Adler Petersens version i 1977 i Huset, Magstræde, København, på udstillingen »Telex« (arr. af Kristian Riis, Tom Krøjer og Jean Sellem) og ved denne forestilling optaget på video. Scenopbygningen og forestillingen blev samme år genopført på »Xe Biennale de Paris« som en del af Bjørn Nørgaards bidrag.

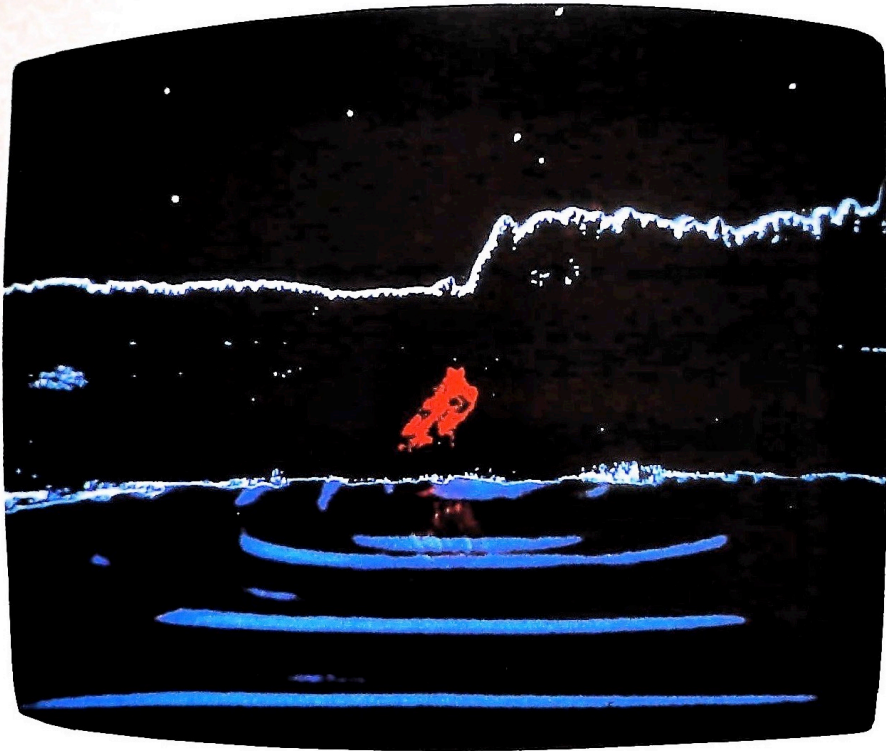
Scenegulvet er et kvadrat, opdelt diagonalt ved en laserstråle. De to rum, Maria's og Elisabeth's, er identiske, spejlvendte, belyst af hver sin spot og i hvert er der en række ting: bord, stol, bog, akvarium, neonrør, stearinlys, brød, potteplante, kop, økse, avis, hammer... og der er en række materialer: sand, sirup, æg, træstamme, glasplade, sild, rød maling, sten, salt, vand, båndoptager...

Maria's (dronning af Skotland / Lene Adler Petersen) og Elisabeth's (dronning af England / Bjørn Nørgaard) replikker er fra tredje og femte akt. Replikkerne ledsages af enkelte handlinger: Glaspladen i stykker. Sirup på glaspladen. Fodaftryk i sandet. Rød maling på halsen. Brødet på vandet. Op i vandet. Stenen i den udstrakte hånd. Silden i hånden mod hjertet. Hak med øksen i træstammen o.s.v.

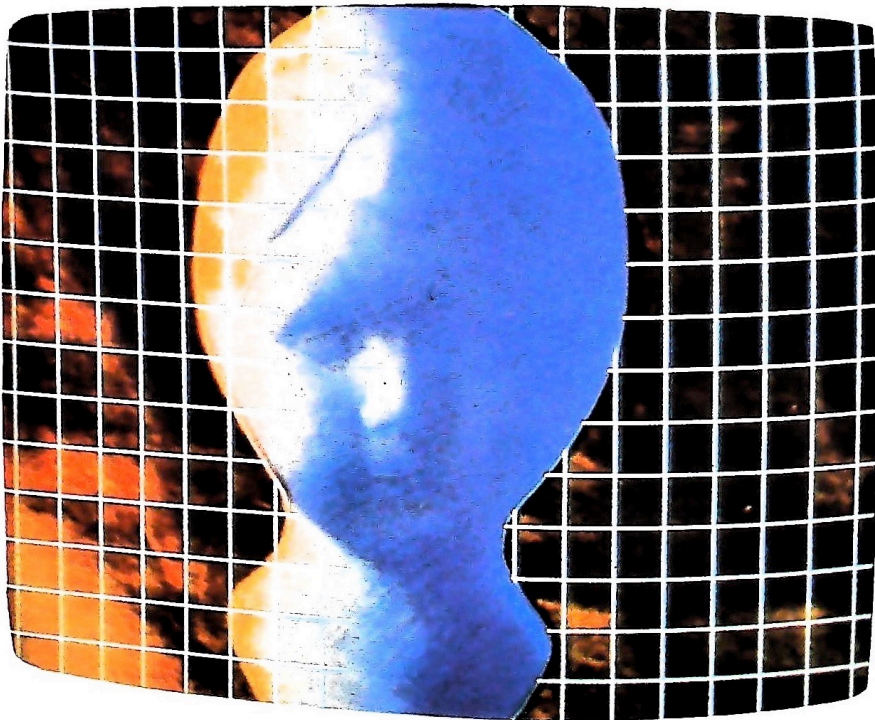
*DEN SKJULTE SKAT*. En ung pige. Hun drejer skiftevis sit hoved til den ene og til den anden side og for hver gang er der en ny tegning på hendes kind. Lyden er dagbogsoptegnelser med titler på Chirico's billeder.



LENE ADLER PETERSEN: UR *DEN SKJULTE SKAT*, 1982.



ANTTI KARI: ÅSKANS FÅGEL OCH IRRBLOSSET , 1980.



MARIANNE HESKE: ALL THE WORLD'S A STAGE, 1977.

ANTTI KARI  
ÅSKANS FÅGEL  
IRRBLOSSET

När vi gjorde filmen försökte vi hitta ett material som skulle ge oss samma abstrakta syn som de gamla filmerna. Vi använde oss av en gammal metod som heter "Real Film". Den består av att man tar en bild som man vill ha och producerar till sist en bild som är helt svart. Detta är en väldigt intressant metod. Två olika projektörer har producerat kontraster på samma bildyta så mot varandra. Genom bilden till REVAC-en, även så kallad coloration, så kan man se vad efter animationen. Principen i anläggningen är att man använder elektronströmmar med hjälp av tre generatorer. De som är monterade i en kameramontör en man till exempel kan förbereda sin egen spridning. Manipulation är oberoende av processen tar i anspråk en näckdel. På grund av utvärderingarna orsakade kombinationsmöjligheter som möjligt att på nytt byggas om och man annu i materialet togs upp till 16 mm film. Detta till 35 mm CRI-negativ kombinerades med en separerande karrifotografier och justerades till en jämn bild. Åskans fågel från sin egen låga längd ur samma bild som har ett eget bröst, det är en väldigt intressant metod. Irrblosset försvann som en från himlarna men en från budarna som kom från Tuusula.

ANTTI KARI

## ÅSKANS FÅGEL OCH IRRBLOSSET

När vi gjorde filmen *Åskans fågel och irrblosset* försökte vi hitta ett medium med vilket man kan uttrycka abstrakta symbolbilders långsamma metamorfoser. Sveriges Televisions REVAC syntetisator (Real Fine Video Animation Conventor) visade sig vara ett sådant.

Vi studerade anläggningen under år 1980 och producerade till sist tolv minuter animation med följande metod:

Två diaprojektorer hade placerats i studion. De projicerade kontrasterande svartvita grafikbilder på samma bildyta så, att de mjukt kunde växlas mot varandra. Genom TV-kameran förflyttades bilden till REVAC:en. Där valdes först, med hjälp av en så kallad *coloraiser*, en färg på bilden varefter animationen bearbetades.

Principen i anläggningen är att man korsar elektronströmmar med olika ljusvågor som styrs av tre generatorer. Dessutom har kameramonitorn en dubbel cyklik som gör att man till exempel kan få till stånd att kameran upprepar sin egen spegelbild. Möjligheterna till manipulation är obegränsade. Den reella tid processen tar i anspråk är en fördel, om också en nackdel. På grund av de många olika justeringarnas oräkneliga kombinationsmöjligheter är det så gott som omöjligt att på nytt bygga upp en en gång godkänd men ännu inte bearbetad scen.

Materiallet togs upp på två tums bildband, telefilmades till 16 mm negativ som breddades till 35 mm CRI-negativ. Vissa avsnitt kombinerades med *optical printer* teknik med solariserande kärrfotografier eller med en datastyrd ljusregistrators stjärnmaterial.

*Åskans fågel från sin fästning  
ser en låga långt under sig,  
samma blixtn som han äger  
i sitt eget bröst, det djärva.*

----  
*Irrblosset försvann från heden,  
örnen från himlarymderna,  
men ej från gudarnas gillen  
bortom Tuoniälvens brädder.*

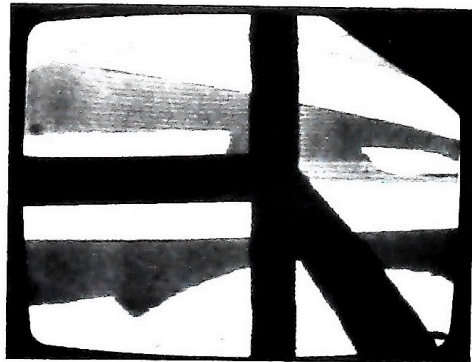
EINO LEINO

LESLIE FRIERMAN

Installationen *UTSIKT* (1982) visades i samband med Ikaros-utställningen på KulturHuset i Stockholm. Den består av fyra 20 minuters-band som visas samtidigt på fyra monitorer i rad. Varje band representerar en årstid; allt filmat från hennes balkong, vid Vätterns strand, under loppet av ett år.

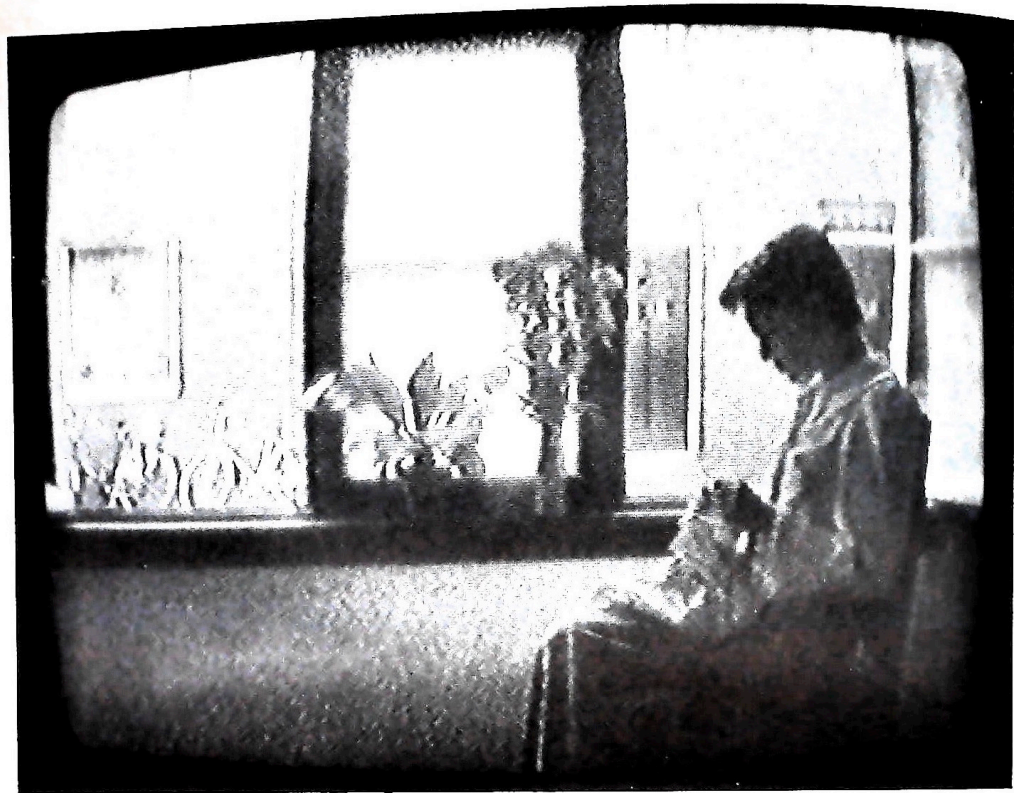


HÖST



VÅR

Marianne Heske — se sid. 42-47.



THOR ELIS PÁLSSON: UR WINDOW.

Kanske är det möjligt att beskriva tillvaron och universum med två enkla ord: liv och död. Dessa båda ord rymmer samtidigt andra ordpar som: början — slut, skapelse — förintelse. Mellan dem ligger livstiden hos allt och alla som har en existens: jorden, växterna, djuren och människan. Allt har en början och ett slut.

Om döden är en början eller ett slut är en fråga som jag inte ska diskutera. De två elementen *liv* och *död* kan inte åtskiljas. Liv leder till död och på sätt och vis leder död till liv. Dessa existensens element och deras motsatser intresserar mig särskilt som abstrakta sinnesbegrepp.

Människan föredrar, liksom de allra flesta djuren, att arbeta kollektivt för sin överlevnad, för att undvika nöd som kan leda till död. Därför kan man se samhällsbyggandet som en kamp mot döden. I kampen för vårt fortbestånd tar vi vad vi behöver av naturen utan att tänka på dess förnyelse och till sist är nöden över oss. Det är

dessa paradoxer som jag tycker är så intressanta i människans tillvaro. De uppträder inte bara i vår primära kamp för överlevnad, utan i alla former av mänskligt liv.

Under medeltiden förde vissa munkar diskussioner som inte hade någon mening förutom just konsten att diskutera. Ett ämne för dessa diskussioner engagerar mig mer än andra därför att jag finner den aktuell än idag: — *Vem drar åsnan, mannen eller rept?*

Men det är inte bara paradoxerna som intresserar mig, utan även utrymmet mellan dem. Vad är, till exempel, början eller slutet på ett arbete? Mina arbeten saknar ofta båda, som ett slags mellanläge som kan vara för evigt; eller att arbetet är »öppet i båda ändar« och innehåller en faktor i rörelse som kommer och går. Detta gör det hela mycket tillfälligt — vilket verkligen också gäller en stor del av det jag här talat om.

THOR ELIS PÁLSSON

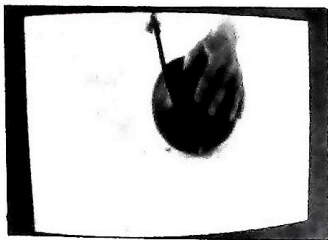
MELON

M...

Asta Olafsdóttir  
Maastricht, Ho  
Theatercafé de  
Tidigare har A  
på Island och  
konceptuell ke



MELON



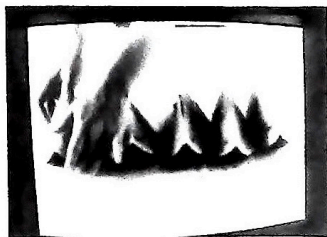
—



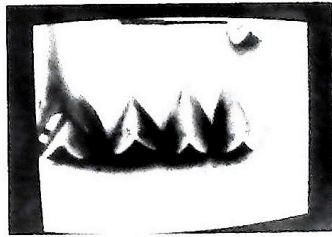
ME ... LON



—



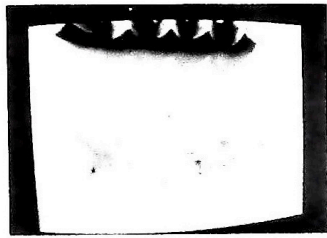
LEMON



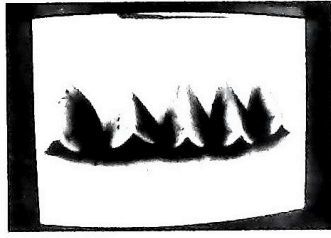
EMO



M ...



—



MELON

**Asta Olafsdóttir** studerar vid akademien i Maastricht, Holland. *MELON* premiärvisades på Theatercafé där i november 1982. Tidigare har Asta även publicerat sig som poet på Island och arbetat med Audio Art, konceptuell konst m.m.

ASTA OLAFSDÓTTIR: UR *MELON*, 1981.

1. En melon och en kniv ligger på bordet. En röst uttalar ordet *MELON*.

2. Melonen delas i lika många bitar som det finns bokstäver i ordet *MELON*, d.v.s. fem. Den första och tredje melonbiten byter plats — samtidigt uttalar rösten ordet *LEMON*.

3. Den ena biten efter den andra avlägsnas och rösten uttalar efterhand de bokstäver som återstår, representerade av sina respektive melonbitar.



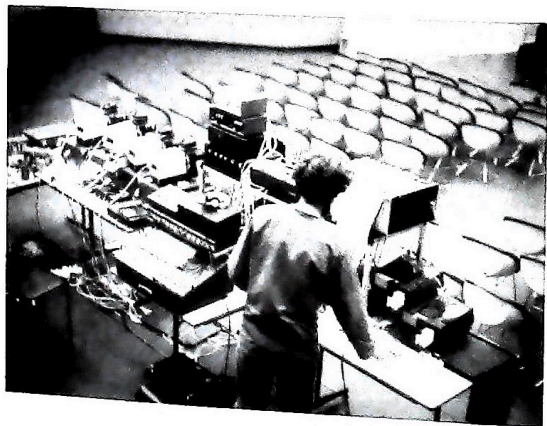
JAN GJESSING

## KINETISKE LANDSKAPER

*Kinetiske landskaper* er et forsøk på å formidle en bildeprosess som skapes ut fra musikk. Det er derfor benyttet bilde-elementer som ikke er knyttet til våre vanlige omgivelser. Ved at bilde-elementene i stor grad er frie for tilknytning til bestemte forhold, tidligere erfaringer og assosiasjoner, kan de umiddelbart knyttes direkte til musikken. Det er gjennom hørselsinntrykket bilde-elementene spontant skal knyttes sammen. I en slik bilde-prosess er i prinsippet alle visuelle fremtredelser knyttet til *forandringer*. Gjennom bevegelsen, dynamikken får en presentert felles-dimensjonen, *tiden*. Likeledes vil en kunne tenke seg bilde-prosessen i en total audiovisuell enhet, hvor utfoldelsen foregår parallellt tredimensjonalt. Dette er imidlertid ikke mulig å realisere fullt ennå.

*Kinetiske landskaper* er svært forenklet i oppbygning. Det er kun benyttet en kanal for lydbildet, delvis oppdelt i tre undergrupper for forskjellige mønster og fargeskiftninger. I tillegg er det nyttet fotografiske elementer som er opptak av optiske rastere, som også brukes direkte og styres av væskeceller. Andre bevegelige, men ikke-modulerte mønster er gravert på eksponert filmbase.

Selv om *kinetiske landskaper* er fremstilt gjennom video, er det mulig å regenerere prosesser ved bruk av mange spesialbygde lysbildefremvisere. Slike forestillinger er vist noen få steder i Akershus (1980/81).



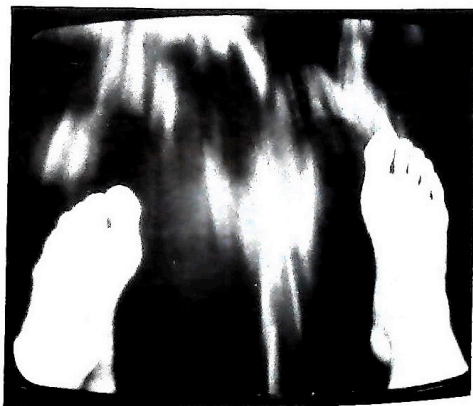
JAN GJESSING

ÅKE GRUNDITZ

I *Hällmålning* (1982) smetar Åke Grunditz in sig med lera tills han helt smälter samman med urberget bakom sig.



Bilden nedan är en ruta ur *BARFOTA* (1981) som tillkom under femte SommarAkademin i Umeå. Med kameran på magen, riktad rakt ner mot sina bara fötter gick Åke på strövtåg i den fagra Norrlands-naturen.



nditz in sig  
n med

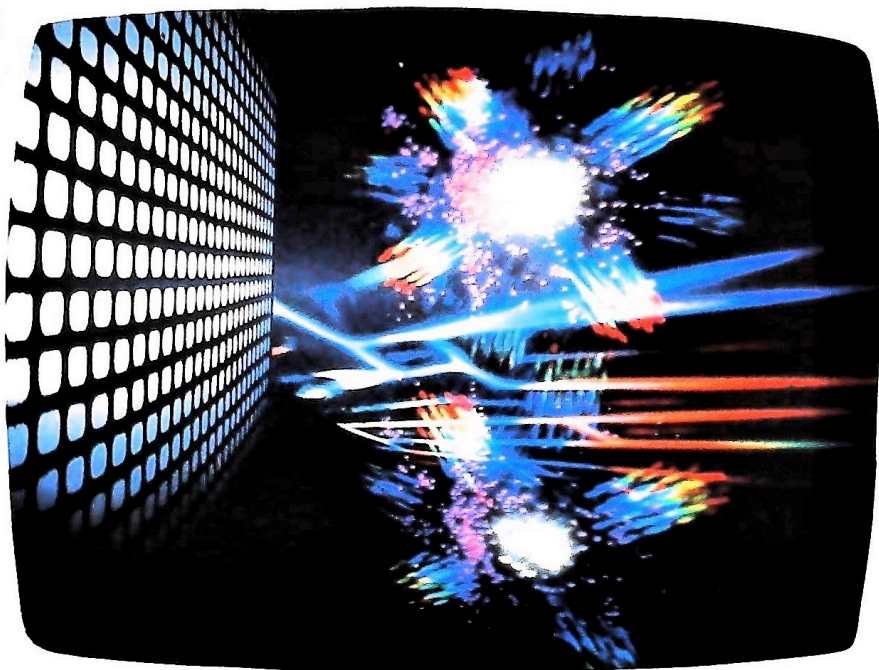


OTA

kameran på  
ara fötter gick  
ands-naturen.



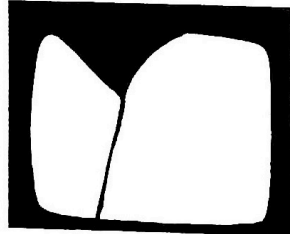
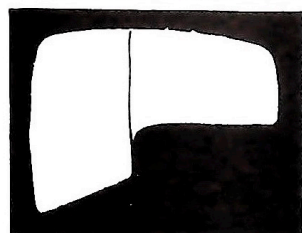
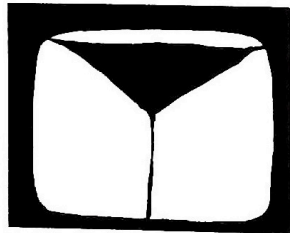
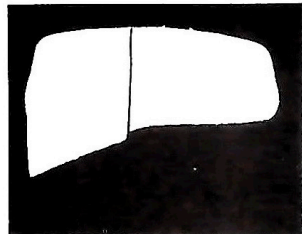
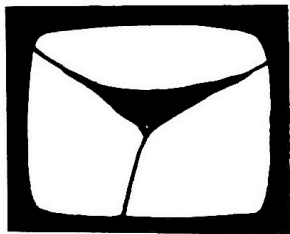
ÅKE GRUNDITZ: HÄLLMÄLNING, 1982.



JAN GJESSING, KINETISKA LANDSKAP, 1980-81



TURE SJÖLANDER: UR MONUMENT (PAUL McCARTNEY, 1967.)



FRIEDRIKE PEZOLD: UR KROPPENS NYA SYMBOLSPRÅK, 1973-76.

ASKO MÄKELÄ

## Videotaide ja minuuden hajoaminen

Suuri osa nykytaidetta — myös videota — vastaan suunnatusta arvostelusta tuntuu syntyvän kun katsoja vaistoaa taideteoksessa olevan asioita, joita hän yrittää torjua itsestään. Nykytaidetta luonnehditaan vain sanalla 'omituisen'. Käsitellen tässä nykytaiteen sisältöä videota laajemminkin persoonallisuuden hajoamisen käsitteistä käsin.

Arkkitehtuurikriitikko Charles Jencks on todennut ainoan intellektuaalisen tavan hämmöttää todellisuutta nykyään olevan skitsofreeninen. Jo vuosisatamme alussa nimettiin vuosisatamme ihmisen luonneystypiksi 20th Century Schizoid Man, 20. vuosisadan jakomielinen ihminen. Samanluonteista ehdistunutta, mieleltään hajoavaa Nimetöntä kuvaili Dostojevski jo 1864 kirjassaan "Kirjoituksia kellarista". Jakomielinen ihminen on kyyvön hämmöttämään kokonaisuuksia. Me olemme samassa tilanteessa yhteiskuntamme kehityksen kanssa.

Taiteen kehitys on seurannut teknikan kehitysvaiheita. Esiteollisen alkuvaiheen jälkeen seurasi teollisuuden räjähtävä kasvu, vuosisatamme modernistinen aika alkoi. Modernismissa iti vielä luottamus uuteen teolliseen aikaan, joka näkyy ja tuntuu funktionalismin ja konstruktivismin itseluottamusta ja tulevaisuudenuskoa uhkuvin suunnitelmina. Kolme viimeistä vuosikymmentä ovat olleet siirtymä myöhäismodernista ajasta jälkmodernismiin, tietoyhteiskunnan alkuun, jossa yhä suurempi osa työstä on tietojen käsittelyä koneiden suorittaessa mekaanisen työn.

Yhteiskunnan kehitystä ei kuitenkaan kyetty hallitsemaan, eikä edes hämmöttämään tapahtuneiden muutosten vaikutuksia. Yhteiskunta on atomisoitunut erikunnaksi, jossa yhä tiukemmassa valtarakenteen ohjauksessa minää, egoa, hallitsee yliminä, superego, joka ei varsinaisesti ole kukaan. Yhteiskunnan rakenteen voi piirtää paperille, mutta jossain matkalla käytäntöön viivat muuntuvat muuriksi kuin pohjakaava taloksi tietokoneen näyttöpäätteessä.

Meitä tarkkaillaan videolla ja meidät ohjelmoidaan tietokoneeseen kuin oisimme pakotettuja kontrollisyhteiskun-

Videokons  
och jagets

Storsta delen av den k...  
man videon — verkar...  
sen från försöker bl...  
tröskonen med orde...  
uppöslöning ska jag hä...  
he"ret där videon nat...  
Arkitekturkritikern C...  
rttel.ektuella sätet att...  
trera. Redan i början...  
Men i jagode århund...  
karakteristyp. En Namn...  
färlande typ beskrev D...  
föret ett källarhål. Den s...  
ta ta helheter. Vi befin...  
sin uh eckling.  
Konstens utveckling...  
svädet kom industrins...  
höga skede tog sin börj...  
på den nya industriella...  
mens och konstruktivis...  
framtidstro. De tre sen...  
från den senmodernist...  
samballets början, där e...  
databehandling medan...  
Men lyckades inte be...  
tala förändringarnas ko...  
rede samballet, i maktst...  
jaget, egot, av överjage...  
upp samballets struktur...  
i verkligheten förvand...  
en bus på datorskärmen...  
Vi kontrolleras på vide...  
som om vi vore tvungna...  
erina alltför förvirrad fö...  
företas styr förtärande.

ASKO MÄKELÄ

## Videokonsten och jagets upplösning

taan. Tilanne on edelleen liian sekava avoimelle yhteiskunnalle. Vallankaappauksen jälkeinen junta hallitsee yhä. Käsitetaiteen voi nähdä pyrkimyksenä luoda käsitteistöä, jolla pystyisi hahmottamaan muuttunutta todellisuutta sillä viestintä on kasvanut kohinaksi, jota vastaanottaja ei enää ymmärrä. Ihminen ei enää saa yhteyttä muihin — eikä edes itseensä.

Nancy Holtin kokemus Richard Seran kanssa tehdystä videosta ”Boomerang”, 1974 10 min, kuvastaa edellistä tilannetta. Siinä hän kuulee puheensa vain kuulokkeista, joihin ääni tulee nauhurin kautta kierrettyään alle sekunnin myöhässä, jolloin hänen puheensa ja se mitä hän siitä kuulee myöhästyneenä alkavat interferoida yhteen. Välillä hän alkaa vain kuunnella ja puhe vaikeutuu, sillä puhuttuaan sanan alun unohtaakin sen lopun. Syntyy tilanne, joka: ”Tekee etäisyyden sanojen ja niiden ymmärtämisen välille”, tilanne, joka on: ”...kuin heijastuma peilisä... niin, että minä ympäröin itseäni ja mieleni ympäröi minua... siitä ei ole pakoa.” (Lainaukset Holtin kommentteista Rosalind Kraussin artikkelista ”Video: The Esthetics of Narcissism”, ”October”, 1 no. 1 (Spring 1976).

”Boomerang” ei ole vain audiovisuaalinen video, vaan se kritisoi koko informaatiokyvyttömyyteen paisunutta tiedonvälitystä, nauha, joka tuhoaa sen luoman välineen, viestimen, sisältäpäin.

Bill Viola totesi saaneensa 7 kanavaisen lapsuuden. Televisiosta on tullut yksinäisen ystävä Barbara Hammanin ”Eating Jaffa TV:n” tapaan. Video käy ystävästä ja kasvattajasta paremmin kuin televisio ja lopulta videopelit todellistavat toiveminnan: sankarin, joka pystyy tuhoamaan.

Modernismi synnytti lupauksen kulttuurista massoille, mutta sai aikaan vain massakulttuuria, joka pitää yllä valheellista lupausta minän todellistamisesta. Video tuo nuo lupaukset olohuoneeseen muutamalla kymppillä. Videotaidetta ei juuri kaivata, korkeintaan kauniit elektroniset näyt tai hauskat pätkät pelkpaavat, sillä videotaitteen minän psyykinen tila vastaa liiaksi todellisuutta.

Största delen av Den kritik som riktas mot nutidskonsten — också mot videon — verkar uppstå när tittaren i konstverket anar sådant, som han försöker blunda för i sitt eget jag. Man karaktäriserar nutidskonsten med ordet »konstig». Utgående från personlighetens upplösning ska jag här behandla nutidskonstens innehåll som en helhet, där videon naturligtvis har sin plats.

Arkitekturkritikern Charles Jencks har konstaterat att det enda intellektuella sättet att gestalta verkligheten idag är det schizofrena. Redan i början av 1900-talet utsågs *20th Century Schizoid Man* (tjugonde århundradets schizofrena mänska) till vårt sekels karaktärstyp. En Namnlös av samma ångestfyllda, psykiskt sönderfallande typ beskrev Dostojevskij så tidigt som 1864 i *Anteckningar från ett källarhål*. Den schizofrena mänskan är oförmögen att gestalta helheter. Vi befinner oss på samma stadium som samhället i sin utveckling.

Konstens utveckling har följt teknikens. Efter det förindustriella skedet kom industrins explosionsartade tillväxt, vår tids modernistiska skede tog sin början. I modernismen spirade ännu en förlitan på den nya industriella epoken som tar sig uttryck i funktionalismens och konstruktivismens planer, vållande av självsäkerhet och framtidstro. De tre senaste decennierna har inneburit en övergång från den senmodernistiska tiden till postmodernismen och datasamhällets början, där en allt större del av det mänskliga arbetet är databehandling medan maskinerna sköter det mekaniska.

Man lyckades inte behärska samhällets utveckling, eller ens gestalta förändringarnas konsekvenser. I det till ensamhälle atomiserade samhället, i maktstrukturens allt strängare styrning, behärskas jaget, egot, av överjaget, superegot, som är ingen. Man kan rita upp samhällets struktur på ett papper, men någonstans på vägen till verkligheten förvandlas linjerna till murar, som grundplanen till ett hus på datorskärmen.

Vi kontrolleras på video och vi programmeras för datamaskinen som om vi vore tvungna att gå in i kontrollsamhället. Situationen är ännu alltför förvirrad för ett öppet samhälle. Maktövertagandets junta styr fortfarande.

I konceptkonsten kan man se ett försök att skapa en begreppsapparat, med vars hjälp man kunde göra sig en bild av den förändrade verkligheten. Ty kommunikationen har förvandlats till ett brus, som mottagaren inte förstår. Mänskor får inte kontakt med andra — inte ens med sig själva.

Den amerikanska konstnärinnan Nancy Holts erfarenheter av videon *Boomerang* (i samarbete med Richard Serra 1974, 10 min.) illustrerar den här situationen. Där talar hon in på band och hör samtidigt sin egen röst via hörlurar från bandet, med en knapp

sekunds försening. Det hon säger och det hon hör interfererar med vartannat. Ibland bara lyssnar hon och det blir svårare att tala, för när hon sagt ordets början, glömmet hon dess slut. En situation uppstår som »...skapar distans mellan orden och förståelsen av dem«, som är »...som reflexer i en spegel... ja, så att jag omger mig själv och mitt intellekt omger mig... det går inte att fly från det.« (Citaten — Nancy Holts egna kommentarer — ur Rosalind Krauss, »Video: The Esthetics of Narcissism« i October nr 1. 1976).

Boomerang är inte bara en audiovisuell video; den kritiserar informationsförmedlingen som svällt ut till informationsförmåga: ett band som inifrån förstör de instrument (d.v.s. medierna) som det skapat. Bill Viola konstaterar att han »... fått en barndom med sju kanaler«. Televisionen har blivit den ensammes vän, som i Barbara Hammans *Eating Jaffa TV*. Videon är en bättre vän och fostrare än televisionen och till slut förverkligar videospelen drömjaget: hjälten med makt att förstöra.

Modernismen gav löften om kultur för massorna, men åstadkom en masskultur som upprätthåller en lögnaktig försäkran om jagets förverkligande. De löfena tar videon hem till vardagsrummen för några tior. Rent allmänt sett är videokonsten föga efterlängtd — på sin höjd kan man godkänna vackra elektroniska visioner eller komiska stumpar — för det psykiska tillstånd som videokonstens jag befinner sig i motsvarar verkligheten alltför väl. Nu förenas det kollektiva medvetandet med aggression. Att slå fienden är en bild av den egna ångestens krossande. Men liksom i videospelen kommer det ständigt fram nya fiender. Det enda man kan slå är sitt eget rekord.

### Ekokatastrofens undermedvetna

Uppfattningen av verkligheten har för de flesta människor karaktären av en mardröm. Det nuvarandes allmänna kris, den Postmoderna mänskans drag, kommer tydligt fram i banal-designens produkter, i Studio Alchymias och i Memphis stolar (i nutidskonsten står stolen oftast för jaget). De består av fragment, lämningar, bitar av en spräckt världsbild. På samma sätt försöker den schizofrena mänskan samla sin upplösta bild av omgivningen genom att fästa uppmärksamheten på detaljer: dörrhantag, golvlister, hörn — men utan att av dem kunna bygga upp en helhet, ty helheten är redan förstörd. Bilder och bildsekvenser som på ett dylikt sätt koncentrerar sig på skenbart betydelselösa detaljer är vanliga hos många videokonstnärer, fotografer och filmare av fårskt datum.

Rädslan för undergång har blivit en av de starkast splittrande och förlamande känslorna. Mänskan är medveten om den, men skjuter den ifrån sig för att kunna leva; rädslan göms, men verkar i det undermedvetna. Hotet om ett atomkrig och naturens slutgiltiga nedsmutsning — numera bara en tidsfråga — är faror som vi lever med sedan det senaste världskriget. Dessa faror orsakar också osäkerheten om huruvida det längre alls är möjligt att vända utvecklingen i en annan riktning. Undergången har blivit kulturens undermedvetande, rädslan för en ekokatastrof i ordets vidaste betydelse, då allt levande dör.

Dadaisterna och surrealisterna märkte det redan tidigt. Det är inte av en slump som deras konst kommit att utgöra grunden för konstens senare utveckling. Även bildkonstens postmodernistiska skede bygger på ironi och dröm. Men postmodernismens ironi är

Joukkotajuntaamme yhdistää nyt aggressio. Vihollisen lyöminen on kuva oman ahdistuksen murskaamisesta. Mutta kuten videopelissäkin, vihollisia tulee loputtomasti lisää. Pystyt löymään vain entisen ennätykseni.

## Ekokatastrofin alitajunta

Käsitys todellisuudesta on suurelle osalle ihmisiä painajaisen luonteinen. Nyktilanteen yleinen kriisi, Post Modernin ihmisen piirteet näkyvät hyvin banal-designin tuotteissa Studio Alchymian ja Mamphisin tuoleissa. (Tuolin merkittävä nykytaiteessa useimmiten minuu). Ne koostuvat fragmenteista, jäänteistä, särkyneen maailmankuvan kappaleista. Samaan tapaan yrittää skitsofreeninen ihminen koostaa hajonnutta käsitystään ympäristöstä kiinnittämällä huomionsa ympäristön yksityiskohtiin, ovenkahvoihin, lattialistoihin, nurkkaan, pystymättä kuitenkaan rakentamaan niistä kokonaisuutta, sillä kokonaisuus on jo tuhoutunut. Tämantapainen merkitykseltömiltä näyttäviin yksityiskohtiin keskittyvä kuvaus on tavallista useissa videoissa, valokuvissa ja elokuviissa viime aikoina.

Tuhoutumisen pelosta on tullut eräs voimakkaimmin mieltä hajottava, jäytävä tunne, joka tiedostetaan, mutta jota ihminen alkaa torjua pystyäkseen elämään, jolloin tuo pelko piiloutuu alitajuisesti vaikuttavaksi pohjatunteiksi.

Toisesta maailmansodasta jäljelle jäänyt atomisodan mahdollisuus ja luonnon saatuminen lopullisesti, joka on enää ajan kysymys, ovat pari keskeistä syytä epävarmuuteen pystytäänkö kehityksen suuntaa enää muuttamaan.

Tuhoutumisesta on tullut kulttuurin alitajunta, ekokatastrofin pelkoa sanan laajimmassa merkityksessä, jolloin kaikki elollinen kuolee.

Dadaistit ja surrealistit havaitsivat tämän jo varhain. Suotta ei heidän taiteestaan tullut perustaa taiteen koko myöhemmälle kehitykselle. Ironia ja uni ovat perustana myös taiteen jälkimodernistiselle vaiheelle.

Post Modernismin ironia on luovuttanut tyylin: ”Juhlikaamme viimeistä iltaa, olemme jo menettäneet pelin.” Sirkuksen ja karnevaalin henki on lähellä jälkimodernismia, riemun ja kuleleman samanaikaisena läsnäolona.

Uni on yhteydessä ihmisen alitajuntaan, alueille, jotka ihminen pyrkii väitajunnassaan torjumaan, mutta jotka elävät hänen unissaan. Kun nykytaide kuvaa aiheensa — kuten ahdistusta ja tuhoutumista — myytinomaaisesti,

unimaaisesti  
tyksen tapa  
teoksessa nu  
aluet. Hän  
jäisenä.

Jälkmodern  
shyteen m  
neisyden, j  
tajuun  
DNA-keijun  
kaista tuhoan

Tämän vuo  
tunut kohtaa  
rajuunman m  
sesta pienhi  
kikulttuurin.  
mut tuhoisan r  
tynyt seuraam  
etenevä keh  
Vahintäänk  
ajankohtaisen  
lilaiden on pyr  
jestyksellä jär  
päänoon.

Erityisesti II  
sen taiteen taut  
lussa. Abstrak  
minimismin m  
ajattelussa kes  
ykytyseen, itse  
hahmotukseen.

Ilensa tunte  
nen ihmisyyttä  
tässä sekaortio  
ainut mahdollis  
missen jokaisest  
seph Beysin on  
muutettavissa eli

hen tarvitaan eh  
Tunnetun vide  
cal Softwaren”  
rossa 1970 kesku  
deo oli vaikuttan  
nellisiin. Yksim  
on antaneen m

tuntumaan itsensä  
tää itsensä kuvan  
seän monitorista  
Frederike Pez  
halfige Zeichensp  
symbolinen merk  
60 min. perustu  
Hän perustui  
Zoldin maailmalla  
zold on huomann  
lke tuottaa enter

Kieli ja sen raja  
lin viestintä, ilme  
taan ja sen hahmo  
vuosikymmenien  
sen kohteita mm.  
ruon videotäiteeli  
teuten Peter Camp  
Friderike Pezold)  
pan suide on myr  
kyltetään psykoter  
sesti miinauden ilm  
teoksikin. Samalla

unimaisesti modernin runouden käsit-  
tyksen tapaan, vaistoaa vastaanottaja  
teoksessa nuo itselleen vaikeat, torjutut  
alueet. Hän löytää nykytaiteesta paina-  
jaisensa.

Jälkmodernistinen kulttuuri hakeutuu  
yhteyteen menneisyyden kanssa, men-  
neisyyden, joka elää meissä jokaisessa  
tajunnan syväkerroksessa, osana  
DNA-ketjun sitä osaa, jota ei voi kat-  
kaista tuhoamatta sisäistä ykseyttä.

Tämän vuosisadan ihminen on jout-  
unut kohtaamaan maailmanhistorian  
rajuimman muutoksen luonnomukai-  
sesta pienyhteisöstä teolliseen kaupun-  
kikulttuuriin. Tuo muutos on tapahtu-  
nut tuhoisan nopeasti. Ihminen on pys-  
tynyt seuraamaan räjähtävällä vaihdilla  
etenevää kehitystä vain pinnallisesti.

Vähintäänkin parikymmentä vuotta  
ajankohtaisena elänyt myytti ja rituaa-  
litaide on pyrkimystä sisäisestä epäjär-  
jestyksestä järjestykseen, mielen tasa-  
painoon.

Erityisesti II-maailmansodan jälkei-  
sen taiteen tausta on itämaissessa ajat-  
lussa. Abstraktin ekspresionismin ja  
minimalismin taustalla on itämaissessa  
ajattelussa keskeinen pyrkimys mielen  
ykseyteen, itsensä kokonaisvaltaiseen  
hahmotukseen.

Itsensä tunteminen ei ole vain iku-  
nen ihmisyyttä koskeva tavoite, vaan  
tässä sekasortoisessa tilanteessa se on  
ainut mahdollisuus muutoksen aloitta-  
miseen jokaisesta itsestään. Kuten Jo-  
seph Beuys on todennut, on maailma  
muutettavissa elinkelpoiseksi, mutta sii-  
hen tarvitaan ehjä, tiedostava minuus.

Tunnetun videon pienlehden "Radical  
Software" ensimmäisessä nume-  
rossa 1970 keskusteltiin siitä, miten vi-  
deo oli vaikuttanut sen kanssa työsken-  
nelleisiin. Yksimielisesti todettiin vide-  
on antaneen mahdollisuuden oppia  
tuntemaan itsensä, sillä videolla voi siir-  
tää itsensä kuvanauhalle tai seurata it-  
seään monitorista kuin ulkopuolisena.

Friederike Pezoldin "Die neue leib-  
haftige Zeichensprache", vartalon uusi  
symbolinen merkkikieli, 1973—76 n.  
60 min, perustuu itsensä tarkkailuun.  
Havainnoimalla omaa vartaloaan Pez-  
old on huomannut, että vähäisinkin  
liike tuottaa eniten muutosta.

Kieli ja sen raja-alueet, kuten varta-  
lon viestintä, ilme- ja elekieli, suhde ti-  
laan ja sen hahmottaminen olivat viime  
vuosikymmenien keskeisiä kiinnostuk-  
sen kohteita mm. psykologiassa, jota  
moni videotaitelijä opiskeli tuolloin  
(kuten Peter Campus, Rebecca Horn ja  
Friederike Pezold). Videon ja psykolo-  
gian suhde on myös siinä, että videota  
käytetään psykoterapiassa samantapai-  
sesti minuuden ilmaisemiseen kuin tai-  
teessakin. Samalla tavalla psykoterapi-

uppgiven: »Låt oss fira den sista kvällen — vi har redan förlorat spe-  
let!« Cirkusens och karnevalens anda ligger nära till hands, jublet  
och döden är parallella.

Drömmen står i kontakt med mänskans undermedvetna, med  
områden som hon i sitt dagsmedvetande försöker undvika, men  
som lever i hennes drömmar. När nutidskonsten myktaktigt, dröm-  
aktigt behandlar sina ämnen (ångest, undergång) anar mottagaren  
i konstverket de områden som för honom själv är svåra, förnekade.  
Han finner sin mardröm.

### Det förgångnas närvaro, att bli medveten om sig själv.

Den postmodernistiska kulturen söker kontakt med det förgångna  
som lever i de djupaste skikten av vars och ens medvetande, som  
en del av den DNA-kedja som inte kan brytas utan att den inre  
enheten förstörs. Detta sekels mänska har ställts ansikte mot  
ansikte med världshistoriens våldsammaste förändring, från det  
naturenliga bysamfundet till den industriella stadskulturen.  
Förändringen har skett fruktsamt snabbt. Mänskan har endast yt-  
ligt förmått följa den explosionsartat framrusande utvecklingen.  
Medvetandets och kulturens djupstrukturer är långsamt föränder-  
liga och befinner sig fortfarande på naturhushållningens nivå.  
Denna konflikt på det undermedvetna planet river sönder  
mänskans inre helhet.

Myt- och ritualkonsten som varit aktuell i åtminstone tjugo år nu,  
är en strävan från inre oordning till ordning, till sinnets jämvikt.  
Bakgrunden till mycket av den konst som uppträtt efter andra  
världskriget finns i det österländska tänkandet. Bakom den abstrak-  
ta expressionismen och minimalismen finns den österländska filo-  
sofins centrala strävan efter sinnenas enhet, den totala  
gestaltningen av jaget.

»Att känna sig själv« är inte bara en mänsklig evighetsfråga; i denna  
kaotiska situation är det den enda möjligheten till påbörjandet av  
en förändring från individen. Som Joseph Beuys har sagt: »...kan  
världen bli livsduglig igen, men till det krävs ett helt, medvetet jag«  
I den »klassiska« videotidskriften *Radical Software's* första nummer  
1970 diskuterade man hur videon hade påverkat dem som arbetat  
med den. Man konstaterade med en mun att videon hade givit  
möjlighet för dem att lära känna sig själv, eftersom man via videon  
kan förflytta sig själv till ett bildband eller likt en utomstående stu-  
dera sig själva på monitorn. Friederike Pezold's *Die neue liebhaftige  
Zeichensprache*, kroppens nya symboliska teckenspråk (1973-  
76, ca. 60 min.) bygger på studium av det egna jaget. Genom att  
iaktta sin egen kropp har Pezold märkt, att den minsta rörelsen  
åstadkommer den största förändringen.

Språket och dess grönsområden, som kroppsspråk, min- och gest-  
språk, förhållandet till rummet och dess gestaltning, stod i centrum  
för intresset inom psykologin under det senaste decenniet. Många  
videokonstnärer, bl.a. Peter Campus, Rebecca Horn och Friede-  
rike Pezold studerade också psykologi tidigare. Videons och psyko-  
logins nära förhållande märks också i det faktum att psykoterapi  
använder videon till att uttrycka jaget på ett sätt som liknar bild-  
konstens. På samma sätt är kroppskonstens (Body Art) estetik en  
följd av psykoterapi. I familjeterapi beskrivs ofta interna rela-  
tioner och avstånd genom att man till exempel undersöker place-



LAWRENCE WEINER MED EN GRUPP STUDERANDE UR ALBERT MERTZ' KURS VID KONSTAKADEMIN I KÖPENHAMN.

FOTO: SUSTE BONNEN.

ringen kring matbordet. Samma princip tillämpas inom kropps-konsten — som hos Klaus Rinke, Allan Kaprow m.fl. — man placerar sig i en speciell situation och dokumenterar den som fotografi.

I Ulay & Abramovics video AAA (1978, 15 min.) ser man konstnärerna sitta och skrika allt vad de orkar mot varandra, tills de inte förmår skrika mer. En bekant situation ur ett äktenskap där parförhållandet har tillspetsats så till den grad att grälet är den enda kvarstående kommunikationen, ett skrik på hjälp.

Nutidskonsten håller på att forma en riktigare mänskobild, san-nare i förhållande till den existerande verkligheten och riktigare med beaktande av livets fortbestånd: en mänskobild där det förgångna, det närvarande och det framtida lever.

Översättning av Pauline von Bonsdorff.



ULAY & ABRAMOVIC: UR AAA, 1978.

an johdannainen on myös Body-Artin, vartalotaiteen estetiikka. Perheterapiassa paljon käytetty perheen sisäisten suhteiden kuvaamisella, esimerkiksi ruokapöydän istumajärjestyksellä voidaan hahmottaa etäisyyksiä ja välejä perheen sisällä. Samalla tavoin Body-Artin useissa teoksissa, kuten eräissä Klaus Rinken ja Allen Kaprowin teoksissa, asetutaan tiettyyn tilanteeseen ja tallennetaan se valokuvana.

Ulay & Abramovicin videoissa "AAA", 1978 15 min, kuvataan tekijät istumassa vastakkain huutaen täysillä päin toisen naamaa, kunnes he eivät enää pysty huutamaan. Tuttu tilanne avioliitossa, jossa parisuhde on ajautunut tilanteeseen, jossa riitely on viimeinen avunhuuto.

Myös Pezoldin vartalon merkkikieli on samanluonteista kuin vartalotaide, mutta toimii videon mahdollisuuksia hyödyntäen. Merkityksettömät asiat saavat yhtäkkiä merkityksen, mikäli niitä katsotaan oikealla tavalla. Vartalokielestä tulee itsensä tiedostamisen perusta.

Nykytaide on muotouttamassa to-dempaa ihmiskuvaa, todempaa sekä vastamaan olevaa todellisuutta että to-dempaa pystyäkseen jatkamaan elämistä, ihmiskuvaa, jossa elää menneisyys, nykyisyys ja tulevaisuus.

Mediet  
Som a  
toj. Vid  
Det har  
film der  
artificie  
den, det  
derfor en  
Video  
kedsom  
egenskab  
overveje  
Disse be  
mt og m  
neren til  
de traditi  
giver mul  
Det er e  
video på  
studerend  
gsklelekt  
Et hold st  
under lec  
Lavrence  
studerend  
Det blev  
tion de sp  
vede efter  
instruktion  
Sideløber  
har jeg ar  
lgt at jeg f  
producere  
En ung kv  
senteres for  
størvelen ha  
spejlen ro  
son de tar  
shyeme  
jeg har pla  
er ikke perso  
ning

## Om nogle videoforsøg i Danmark

Mediet er ikke budskabet.

Som alle andre medier er video et stykke værktøj. Video er rent teknisk ret let at håndtere. Det har en større virkelighedsnærhed end f.eks. film der i forhold til videobilledet virker mere artificielt. Video virker som et spejl af virkeligheden, det laver ikke umiddelbart smukke billeder derfor er det vigtigt, hvad kameraet peger på.

Video produceret af billedkunstnere er ofte kedsommelige fordi de er baseret på formelle egenskaber som video ikke besidder. Video er overvejende et registreringsmedie.

Disse betingelser taget i betragtning er video et nyt og moderne værktøj, der kan tvinge kunstneren til at tænke i baner der viser udover hvad de traditionelle former som maleri og skulptur giver mulighed for.

Det er en af grundene til at man underviser i video på Kunstakademiet i København, at give studerende kendskab til et nutidigt teknologisk/elektronisk medie.

Et hold studerende har således i vinteren 1983 under ledelse af den amerikanske kunstner Lawrence Weiner produceret et videobånd. De studerende udførte i fællesskab en historie. Det blev på alle områder en kollektiv produktion, de spillede selv de forskellige roller og prøvede efter tur videoproduktionens funktioner, instruktion, kamera, lyd ...

Sideløbende med min virksomhed som maler har jeg arbejdet med film. Det var derfor naturligt at jeg følte mig tillstrukt af video og i 1976 producerede mit første videobånd: *Portræt*.

En ung kvinde sidder foran kameraet. Hun præsenteres for forskellige objekter som hun ikke i forvejen har noget kendskab til: en bibel, et spejl, en rose, en saks. Hun udtaler sig spontant om de tanker, erindringer og associationer objekterne fremkalder hos hende.

Jeg har planer om at fortsætte denne ide med andre personer og andre objekter til en portrætserie.

*Projekterede videoproduktioner:*

### 1. KONFRONTATION

I to hinanden med ret stor afstand adskilte rum (på en udstilling e.l.) opstilles monitorer der er placeret et kamera pegende på en person foran monitoren. Denne person der måske forventer at se sig selv på monitoren ser en anden ham/hende ukendt person, nemlig den der står foran monitoren i det andet rum som så på sin side ser personen i det første rum. To mennesker der ikke kender hinanden konfronteres. Før det til en dialog eller blot til forundring?

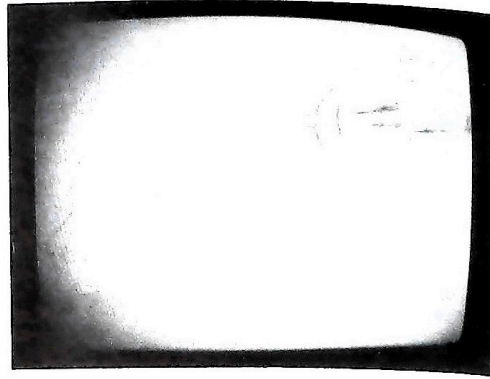
### 2. HVOR LÆNGE?

På en plads, et torv, i byen stilles kameraet op. Man henvender sig til forbipasserende og spørger om de ikke vil være venlige at stille sig op foran kameraet så man kan tage et billede af dem. Indvilger de, stilles de foran kameraet der køre indtil de mister tålmodigheden og spørger om hvad det skal bruges til, hvor længe de skal stå, hvad meningen i det hele taget er o.s.v. Man får således en række billeder af forskellige personer deres reaktion på den noget usædvanlige situation og forskellige tidslængder af den enkelte tålmodighed.

Personligt anser jeg video for at være et meget vigtigt billedmedium. Efterhånden som kabel- og lokal TV bliver en daglig kendsgerning vil der blive et stort behov for folk der kan arbejde med dette medium. Her vil der blive mulighed for billedkunstnere for at arbejde i en social sammenhæng og med helt andre distributionsmuligheder end gennem de traditionelle, men det vil også kræve at billedkunstneren tager sin kunstneriske funktion op til kraftig revision.

Det er derfor nødvendigt på akademier og kunsthøjskoler at gøre de studerende fortrolige med dette medium og med de nye og anerkendte kunstneriske holdninger der vil kræves, således at de vil kunne få indflydelse på den mediestrøm som vil være fremtidens.



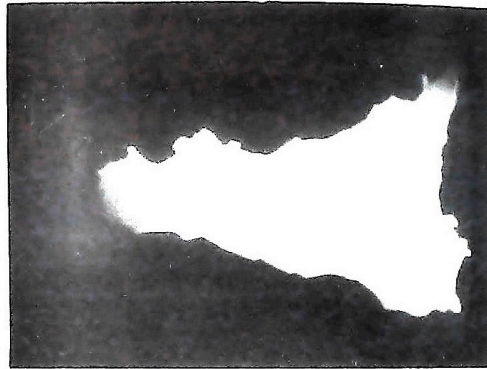


BERIT JENSEN

**SECILIEN**

mellem 1975 og 1981  
30 min / farve

2 måneder i sverige helsinki leningrad novgorod  
pusjkin, Ilya  
grenen thversted thy-lejeren århus fanø  
bornholm kullen ven baskerlandet nordkysten  
af spanien bjergområdet omkring leon madrid  
bjergområdet omkring montserrat, Luis  
rom det sixtinske kapel bjergområdet kring  
trento, Secilien, havets kontur, ned fra narzissis,  
til roden fra tyrkiet, det nordlige gyldne sol.  
1 månede i new york, turist i philadelphia  
mødte sorte, Jim pari cathrine barbar barbara 2  
måneder i algeriet oasen omkring el-golia niger  
benin lagos, Bruno, december nordfrankrige  
ardennerne, Michael, 82, paris



BERIT JENSEN: UR BARBAR.

HELEN LAIT KLUGE  
AFSØGNINGER — UDLADNING

Videostallation 1981 opbygget af  
30 mm, sort/hvidt) som en i prinsipp  
fortsat aissøgningsproces, og af gul-  
blader i grønt, lilla, blå samt stålfar-  
ve, sten, træ, glas m.v. som emoti-  
on og for de registrerede indtryk.

Statement

Videomediets direkte og øjeblikkel-  
lighed for en ganske speciel u-  
dvalgsansøgning af omverdensfønom-  
givet oplevelsen af via mediet at blive  
ingene i en art identifikation, som  
en ubrændende intensitet i den  
proces, som i eks. filmmediet ikke har  
Med et bliver for mig et redskab til  
den vore verden, at synke ind i de  
lige at skæbne, at suge, at se, at  
blæve den og udæske den et tættere  
relationsforhold.  
jeg har brugt videomediet til at et  
sigt opmindelighed i oplevelsen ved  
sigt og via mediet berøre elementer  
i livet, beion, spor, byelementer  
mater naturen for at opnå en  
samt grundlæggende kontakt. Med  
samt givet for at opbygge et rensset,  
samt udgangspunkt. I realiteten kan  
samt en bestemt fortsat undersøge  
samt aissøgningsproces i et forsøg på at gå b-  
samt alle billedverdens mange lag  
samt mediet.  
videomediet giver ved at nå helt ned  
i den menneskelige mulighed for auten-  
ticitet.



HELEN LAIT KLUGE

### AFSØGNINGER — UDLADNINGER

Videoinstallation 1981 opbygget af optagelsen (50 min, sort/hvid) som en i princippet uendeligt fortsat afsøgningsproces, og af gul-til-loft vægbilleder i grønt, lilla, blåt samt stålfolierør, rust, reb, sten, træ, glas m.v. som emotionel udladning for de registrerede indtryk.

#### Statement

Videomediets direthed og øjeblikkelighed giver mulighed for en ganske speciel umiddelbar, nær sansning af omverdensfænomener, som giver oplevelsen af via mediet at blive suget ind i tingene i en art identifikation, som indebærer en påtrængende intensitet i den skabende proces, som f.eks. filmmediet ikke har.

Mediet bliver for mig et redskab til at gå ind i den ydre verden, at synke ind i den, at kærtegne, at skrabe, at suge, at se, at føle for at afdække den og udæske den et tættere sanset, autentisk forhold.

Jeg har brugt videomediet til at etablere en slags oprindelighed i oplevelsen ved at starte forfra, og via mediet berøre elementer — jord, luft, vabd, beton, spor, byelementer, landelementer, naturen for at opnå en tættere, nænsomt grundliggende kontakt. Mediet bliver en mulighed for at opbygge et rensat, personligt dannet udgangspunkt. I realiteten kan der foretages en bestandigt fortsat undersøgelses- og afdækningsproces i et forsøg på at gå bag om de etablerede billedverdeners mange lag af »oplevelsesemalje«.

Videomediet giver ved at nå helt ned til roden en kærkommen mulighed for autenticitet og nærhed.



HELEN LAIT KLUGE  
JEG SUGER STYRKE FRA NATUREN GENNEM  
IDENTIFIKATION.

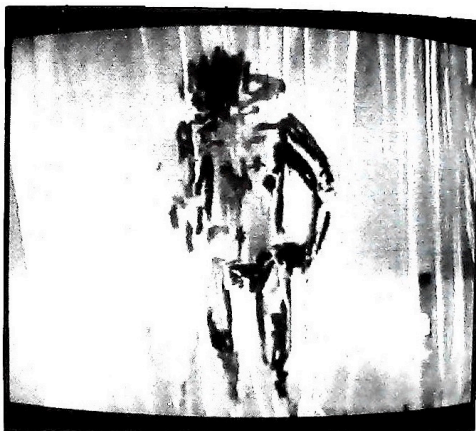
FRANS KANNIK

## DOMUS VISTA

Der er 2 rum med en gang i midten, hvor folk kommer. I det rum hvor publikum sidder er der en videoskærm, der viser hvad jeg laver i det andet rum; samtidigt står en kollega, Finn Petersen, ved siden af skærmen og laver noget der ligner det, jeg laver, men handler om noget helt andet.

Jeg har hængt noget plastik op, der har samme gennemsigtighed som mat glas. Bagved det står en fyr. En støvsuger sættes i gang og blæser plastikken ind på ham og så står jeg og maler helt vildt på det. Dette filmes med et håndkamera, så at billedet hele tiden bevæger sig. Det er meget effektivt med det plastik, der blaffrer. Jeg maler fyren gennem plastikken i tre stillinger — stående forfra og bagfra samt liggende.

Samtidigt har Finn også hængt først papir på bagvæggen og derefter klart plastik 2 - 3 meter fra væggen, så han kan male både på den og på plastikken. Han maler nogle store firkanter, så der opstår nogle rum og klipper til sidst nogle døre i plastikken ind til bagvæggen. Samtidigt spilles noget kvadronisk musik. Det hele slutter med at Finn slukker for skærmen.



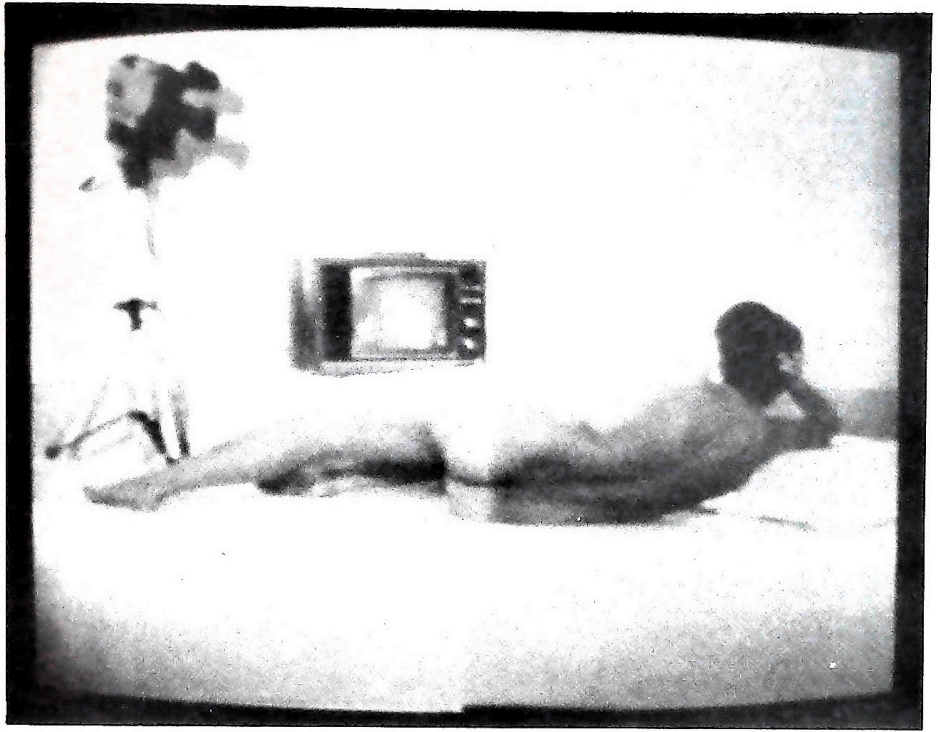
FRANS KANNIK:  
UR DOMUS VISTA,  
KÖPENHAMN 1982



FRANS KANNIK



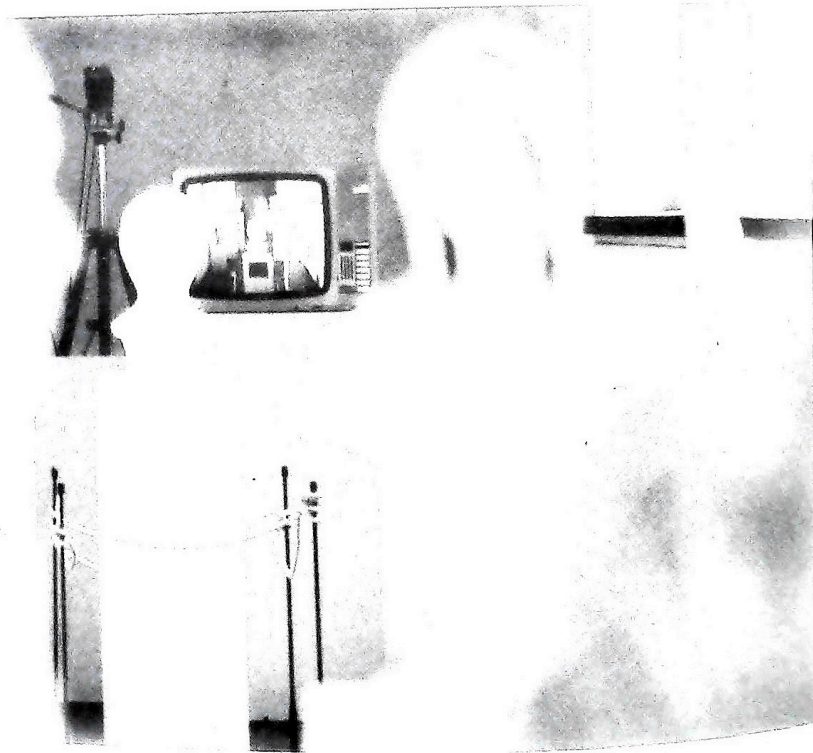
DISCO VELA ZQUEZ: VENUS



FRANS KANNIK.



DIEGO VELÁZQUEZ: VENUS.



MARIANNE HESKE: FRÅN WITH AND WITHOUT PEOPLE,  
INSTALLATION PÅ BONNEFANTEN MUSEUM, MAASTRICHT 1978.

## TEKNIKKÄ EI OLE PÄÄMÄÄRÄ, VAAN VÄLINE

Ennen videotähtäkskustelun alkua lie-  
nneistä kassalla taitelijoiden roolia  
käsittelin.

Kustelun (n. 384 eKr.) mukaan  
kuvailun toiminta saa alkunsa tar-  
peesta luoda ja ilmaista. Taide on  
noin luontoinen peli. Se ilmaisee ennen  
kaikkea esineiden todellisuutta, se  
näyttää esineiden todellisuutta, ja  
näyttää esineiden todellisuutta pe-  
lillä. Hän sanoo myös, että oikea tai-  
de ei ole vain esineiden todellisuuden  
kuvailun älyllisen tyydytyksen joka  
on tuo kuvien muoto.

Schopenhauerin mukaan taiteen teh-  
tävä on vapauttaa meidät tahdon or-  
muista, saada meidät unohtamaan it-  
semme ja aineelliset pyyteemme. Taide,  
joka toimii muodon kautta, on tiedettä  
sitten, koska sen objektina on yksi-  
tyyden ylösnäkemisen universumi.

Näin filosofit. Kenelle tämä "taiteen  
universumi" on ollut olemassa? Taide  
on aina palvelut etuoikeutettuja yhteis-  
kuntajäseniä. Kun kessari, hovi, kirkko  
ja aristokratia olivat taiteen toimeksi-  
antajat ne päättivät sen raameista ja  
sen "ymmärtämisen" ongelmaa  
takin on ollutkaan.

Teollisen vallankumouksen mukana  
taiteen roolissa siirtyi taloudelliselle  
tarkoitukseen. Taide oli nimellisesti va-  
pasta sen täytyi olla myyvä. Monu-  
menttaitaide antoi sijaa kuljetettaville  
kuville — nyt taiteen valittajat astuvat  
kuvien.

Pöytäpöydässä meillä on suhteellisen  
vähän taloudellisia painetta; Alanko-  
maiden nimillä (dänstjmaailman paras  
kuvataiteilija) — ammattiyhdistyksiä,  
kuvataiteilijain näyttelymahdollisuuksia,  
kuvataiteilijain. Käytännössä hyväk-  
sytettyjä mahdollisuuksia luoda va-  
paa?

EI!

Oppenheimer keksi kirjapainotaidon 1444  
japanilaiskuvataiteilija johti vähitellen sarja-  
kuvataiteen. Taiteellisia seura-ilmioita  
ovat mail-art, Stamp-art, Audio-tapes,  
Merit ym. Perinteessä voi jokainen  
kuvataiteilija julkaisua mitä hän haluaa.  
Kuvataiteilija ja paino-ohjelmien ongel-  
ma, ja ne koskevat kaikkea kulttuurite-  
ollisuutta. Mutta taidekokojen jäljen-  
kuvataiteilija ei tee siitä laadullisesti hei-  
votusta.

## TEKNIikka EI OLE PÄÄMÄÄRÄ, VAAN VÄLINE

Ennen videotaidekeskustelun alkua lie-  
nee hyvä tarkastella taiteilijoiden roolia  
kautta aikojen.

Aristoteleen (n. 384 eKr.) mukaan  
taiteellinen toiminta saa alkunsa tar-  
peestamme luoda ja ilmaista. Taide on  
muoto joka jäljittelee todellisuutta, se  
on luonnon peili. Se ilmaisee ennen  
kaikkea esineiden sisäistä merkitystä, ja  
siihen niiden varsinainen todellisuus pe-  
rustuu. Hän sanoo myös, että oikea taid-  
e vaikuttaa sekä järkeen että tuntei-  
siin, antaen äyllisen tyydytyksen joka  
on ilon korkein muoto.

Schopenhauerin mukaan taiteen teh-  
tävä on vapauttaa meidät tahdon or-  
juudesta, saada meidät unohtamaan it-  
semme ja aineelliset pyyteemme. Taide,  
joka toimii intuition kautta, on tiedettä  
suurempi, koska sen objektina on yksi-  
tyinen johon mahtuu universumi.

Näin filosofit. Kenelle tämä "taiteen  
universumi" on ollut olemassa? Taide  
on aina palvellut etuoikeutettuja yhteis-  
kuntaryhmiä. Kun keisari, hovi, kirkko ja  
aristokratia olivat taiteen toimeksi-  
antajat he päättivät sen raameista ja  
taiteen "ymmärtämisen" ongelmaa  
tuskin on ollutkaan.

Teollisen vallankumouksen mukana  
heidän roolinsa siirtyi taloudelliselle  
yläluokalle. Taide oli nimellisesti va-  
paata: sen täytyi olla myyvä. Monu-  
mentaaliaide antoi sijaa kuljetettaville  
kuville — nyt taiteen välittäjät astuvat  
kuvaan.

Pohjoismaissa meillä on suhteellisen  
vähän taloudellisia paineita; Alanko-  
maiden rinnalla (länsi)maailman paras  
tukijärjestelmä — ammattiyhdistyksiä,  
ei-kaupallisia näyttelymahdollisuuksia,  
korvauksia jne. Käytämmekö hyväk-  
semme mahdollisuutemme luoda va-  
paasti?

### EI!

Gutenberg keksi kirjapainotaidon 1444  
ja painotekniikka johti vähitellen sarja-  
tuotantoon. Taiteellisia seura-ilmioitä  
ovat mail-art, Stamp-art, Audio-tapes,  
Xerox ym. Periaatteessa voi jokainen  
tänään julkaista mitä hän haluaa.  
Originaali- ja paino-oikeuksien ongel-  
mat syntyivät kaupallisilla markkinoil-  
la, ja ne koskevat kaikkea kulttuurite-  
ollisuutta. Mutta taideteoksen jäljen-  
nettävyys ei tee siitä laadullisesti hei-  
kompaa.

## Teknikken er ikke målet, men middelet.

Før vi fortsetter diskusjonen om dagens Video-kunst, kan det være  
interessant å ta et tilbakeblikk på den rolle kunst og kunstnere har  
spilt gjennom tidene. Så hvorfor ikke gå langt tilbake, til tiden før  
vår tidsregning, til Aristoteles f.eks. (f. 384 f.Kr.) og hans kunstsyn.

»Den kunstneriske virksomhet«, sier han, »får sin impuls fra vår  
trang til å forme å til å gi et beveget uttrykk. Nærmere bestemt er  
kunsten en form som etterlikner virkeligheten. Den holder et speil  
opp for naturen«. Men formålet med kunsten er allikevel ikke så  
meget å gi et bilde av tingenes ytterside, som deres indre mening  
og betydning. For det er i deres betydning og ikke i deres mer eller  
mindre tilfeldige tilsynekomst deres egentlige virkelighet består.  
Han sier videre at all virkelig kunst henvender seg både til forstand  
og til våre følelser, og den forståelse vi på denne måten når fram  
til, gir oss en intellektuell tillfresstillelse som er den høyeste form  
for glede.

Vi tar et langt steg framover i tiden, til Schopenhauer (f. 1788).  
Han sier at kunstens oppgave er frigjøring fra trelldom under vilje,  
forglemmelsen av eget selv og egne materielle interesser, sjelens  
stigning til viljeløs betraktning av sannheten. Kunsten er større enn  
vitenskapen, fordi vitenskapen arbeider ved møysommelige opp-  
hoping av materiale og forsiktig resonnement, mens kunsten går  
like på målet ved intuisjon og anskulighet. Vitenskapens objekt er  
det allmenne som inneholder mange enkelting — kunstens objekt  
er det enkelte som inneholder et univers.

Så langt filosofene.

Hvem har så dette »kunstens univers« eksistert for, og for hvem  
eksisterer det idag? La oss komme ned på jorda og se hva som har  
skjedd og skjer i verkeligheten.

Til alle tider har kunsten bare tjent større eller mindre privilegerte  
grupper innenfor samfundet. Keisere, hoffet, kirken og aristokratiet  
var kunstens oppdragsgivere. Disse hadde bestemte interesser og  
kunstnerne måtte uttrykke seg innenfor gitte rammer. Derfor kan  
man vel gå ut ifra at problemet med å »forstå« kunst ikke var særlig  
stort på denne tiden.

Med den industrielle revolusjon tok det nye borgerskapet og den  
økonomiske overklasse indirekte over som kunstens oppdragsgiv-  
vere. Kunstnerne var fri til å produsere hva hun/han ville — men  
produktene skulle også selges. Kunstverkene var ikke lenger mo-  
numentalverk for kirke og stat, men bilder som kunde tas ned av  
veggen og betraktes som transaksjonsobjekter. De ble varer som  
skulle kjøpes og selges i konkurranse med andre kunstprodukter.  
Her kommer galleriene og kunstformidlerne inn i bildet som mel-  
lommenn mellom produsent og konsument. Plutselig befinner  
kunstneren seg forsvarsløs i et utbyttersystem hvor ikke behovet,  
men genvinsten er drivkraften. Og under et slikt press kan man  
umulig fungere som en fri, skapende kunstner.

Vi i Norden er heldig vis mer eller mindre fri fra dette økonomiske presset (i motsetning til USA, Frankrike og de fleste andre vestlige land). Vi er privilegerte på dette område som på så mange andre. Kunstnerne slipper å prostituere seg eller sin kunst for å overleve. Sammen med Nederland har vi verdens (den vestlige verdens) best utbygde støtteordninger for kunstnere. Vi har våre egne fagorganisasjoner og kunstnerstyrte, ikke-kommersielle utstillingsmuligheter, utstillingsvederlag o.s.v. Teoretisk sett er vi fri til å skape hva vi vil for hvem vi vil. Vi har ressurser og muligheter til nytenkning og eksperimentering. Bruker vi så disse mulighetene? NEI!

Gutenberg oppfant boktrykkerkunsten i 1444 og trykke-teknologien ga modellene til serieproduksjonsteknikken (mekaniseringen og til slutt samlebåndet). Andre kunstneriske konsekvenser av denne oppfinnelsen finner vi i Mail Art, Stamp Art, Audio-tapes, Xerox m.m. Idag kan i prinsippet alle ved hjelp av Xerox utgi hvilke trykksaker de vil. Visuell masseproduksjon ble mulig. Problematikken med reproduksjon, copyright etc. oppstod på det kommersielle marked og i forhold til åndverkslov, opphavsrett o.s.v. Det er en problematikk som gjelder all kulturindustri som litteratur, musikk, film, video, foto, grafikk og sikkert andre områder også. Men et kunstverk behøver ikke å være av dårligere kunstnerisk kvalitet om det lar seg reproducere og mangfoldiggjøre.

Kunstakademier og universiteter i de fleste vestlige land (og noen østlige) har avdelinger for media (foto, film, audiovisuelt) på like linje med avdelinger for maleri, skulptur og grafikk. Men det finnes overhodet ingen mulighet til å få utdanning innenfor denne fagkretsen i Norden. Vi vil stå nokså uforberedte og forsvarsløse når mediaflommen for alvor velter inn over oss. Resultatet må bli at teknikken vil beherske oss, og ikke omvendt. Det er vi som skal forme fremtiden, og ikke fremtiden oss.

Det er kulturarbeiderens ansvar at disse (farlige) maktapparaterne ikke bare blir brukt i kommersialismens og forflatningens tjeneste. Video- og datateknikken er forlenget adoptert av banker og industri, i spekulativa forretningsvirksomheter som pornobransjen.

Elektronikken er kommet for å bli, og utviklingen vil fortsette. Det er strutsepolitikk fra kunstneres side å stikke hodet i sanden og si at dette er kaldt og ufølsomt, og det forstår vi oss ikke på.

Typisk for den norske mediadebatten er at vi har hengt oss opp i økonomiske og tekniske detaljer om hvor mye videoutstyret koster, hvilke systemer som finnes, hvordan man kan forhindre at »Olsenbanden« blir piratkopiert, konkurransen med kinoene o.s.v. De etiske, moralske og kulturelle aspekter er nesten ikke berørt.

Med hvilke andre media kan man nå et så stort publikum? TV er et mer relevant medium for kommunikasjon enn f.eks. lerret. Video er et egalitært medium, og innebærer en unik kommunikasjonsprosess som vi foreløpig bare så vidt har begynt å snuse på. De færreste har anledning til å erverve seg maleri og skulptur, de fleste kan kjøpe bøker, musikk og videokassetter (når man har TV og avspillingsutstyr).

For bedre å forstå mediets genuint nye muligheter og estetiske

Taideakatemierna ja yliopistoissa useimmissa länsimaissa — ja joissakin itäblokin maissa — on meedioasasto, mutta nämä puuttuvat kokonaan Pohjoismaista. Seisomme puolustuskyvyttöminä meedia-aallon edessä, vaikka meidän tulisi hallita tekniikka, eikä päinvastoin. Kulttuuriryöntekijöillä on vastuu siitä, että tätä valtakoneistoa ei käytetä kaupallisuuden ja madaltamisen palvelukseen.

Elektroniiikka on tullut jäädäkseen. Norjalaiselle videokeskustelulle on kuitenkin leimaa-antavaa että taloudellisia ja teknisiä yksityiskohtia otetaan esille mutta unohdetaan etiikan, moraalien ja kulttuurin kysymykset.

Televiisio on vaikuttava viestinnän media, video on tasa-arvoisen ja täynnä mahdollisuuksia joita tuskin olemme hipaiseet. Kanadassa kulttuuriministeriö kuuluu ”The Department of Communication”iin, yhdessä puhelin, radion, television kanssa.

Jotta näkisimme uudet mahdollisuudet meidän on tehtävä vertauksia aikai-



MARIANNE HESSE:  
UR SELF PORTRAIT

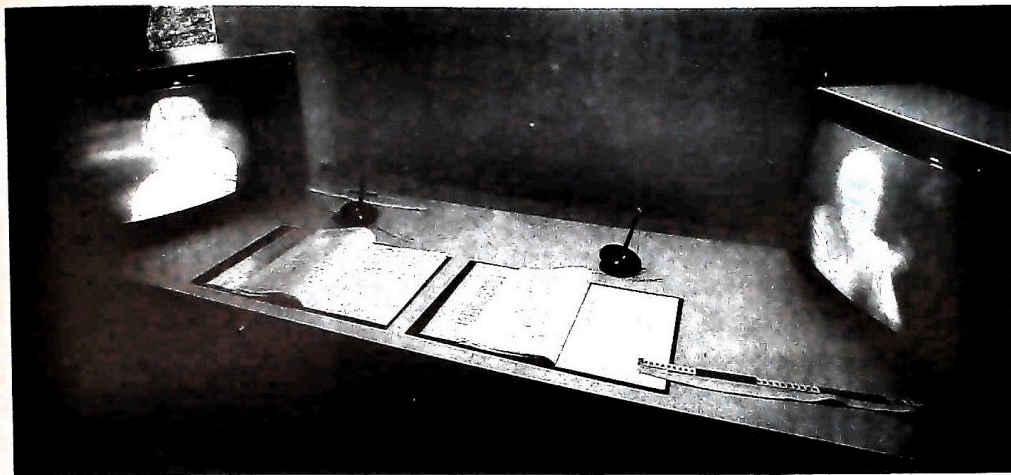


...viestintämuotoihin ja...  
...Ensimmäinen videolähtö...  
...äänä ja valo) tehtiin...  
...1936. Ensimmäinen...  
...näyttelijä oli Nam June...  
...Pak, Filippin jäsen. Sekä Dada...  
...Filippin ovel kuuluisia epäsovinnaisista...  
...käytetään. Pak irrotti...  
...viestintämuotojen perinteistä, funkti...  
...yhteyksistään: tiedotus ja...  
...talousjärjestelmä.

Tässä huomaamme yhtäläisyyksiä...  
...kuvan ja kuvanpiirroksen, litografian...  
...kuvankäsittelyn, jonka kaikki aluksi...  
...kuvaa luonnosta taideteollista arvota vailla...  
...Uudet mediat yrittävät aluksi jäljitellä...  
...edelläkävijöitä...  
...talousjärjestelmästä syistä. Valokuv...  
...1900-luvun muotokuvamaailmasta...  
...Marcel Duchampin (Man Ray, Man...  
...Eisenstein ja August Sander) löysivät sen si...  
...sitten erinäisyydet.

Mutta valokuva ei ole taidetta ellei se...  
...tässä tavalla taideteollisia kriteereitä, j...  
...että peite kaikkeen taideteeseen, me...  
...että oppimista. Chaplinin ja Eisen...  
...sitten myötä elokuvasta tuli 30-luvulla...  
...käsittelyn taidelaji, siihen asti se oli jäl...  
...jäljittämistä...  
...Eisensteinin ”Käsitelmä”in todellistuma, s...  
...näyttämisen, ympäröivä- ja videotaiteid...  
...tehtävistä. Tässä audiovisuaalisest...  
...perinteestä voimme jalkaa.

Kukaan ja kukaan eivät vastustaneet...  
...käsittelyn maaditoita, toinen yks...  
...käsittelyn, toinen kaksi- tai mon...  
...käsittelyn, Bertolt Brechtin esitti jo 193...  
...käsittelyn ”Litteratur und Kunst”i...  
...käsittelyn tehtävistä vastantähtäin...  
...käsittelyn lausua että vastantähtäin.



MARIANNE HESKE: ER KUNSTEN ET MÅLEBÅND — ELLER EN GUMMI-STRIKK, VIDEO-DIALOG 1980.

sempiin viestintämuotoihin ja -meedioihin. Ensimmäinen videolähetyksen (samanaikainen ääni ja valo) tehtiin Berliinin olympialaisissa 1936. Ensimmäinen videotaitelija oli Nam June Paik, Fluxuksen jäsen. Sekä Dada että Fluxus ovat kuuluisia epäsovinnaisesta meedian käytöstään. Paik irroitti videotekniikan sen perinteisistä, funktionalistisista yhteyksistään: tiedotus ja toisto/jäljennös.

Tässä huomaamme yhtäläisyyksiä puu- ja kuparipiirroksen, litografiaan ja silkipainoon, jotka kaikki aluksi olivat itsenäistä taiteellista arvoa vailla.

Uudet meediat yrittävät aluksi jäljitellä samansukuisia edelläkävijöitään, osaksi taloudellisista syistä. Valokuva jäljitteli 1600-luvun muotokuvamaailmasta kunnes dadaistit (Man Ray, Max Ernst ja August Sander) löysivät sen sisäiset ominaisuudet.

Mutta valokuva ei ole taidetta ellei se täytyä tiettyjä taiteellisia kriteereitä, ja tämä pätee kaikkeen taiteeseen, mediasta riippumatta. Chaplinin ja Eisensteinin myötä elokuvasta tuli 30-luvulla itsenäinen taidelaji; siihen asti se oli jäljitelty teatteria. Elokuva on Wagnerin "Gesamtkunstwerk" in todellistuma, se on tämän päivän happeningin, performancejen, ympäristö- ja videotaiteiden edelläkävijä. Tästä audiovisuaalisesta perinteestä voisimme jatkaa.

Radio ja puhelin ovat muita kommunikation medioita, toinen yksisuuntainen, toinen kaksisuuntainen. Bertolt Brecht esitti jo 1932 "Schriften zur Literatur und Kunst" -issa että radiosta tehtäisiin viestintäväline joka sekä lähettää että vastaanottaa.

røtter, er det nødvendig å trekke visse paralleller til tidligere kommunikasjonsformer og -media.

Den første videosending (d.v.s. hvor lyd og bilde kom direkte og samtidig) var overføringen av de Olympiske leker i Berlin i 1936. Første kunstner som tok i bruk video som selvstendig kunstnerisk uttrykksform var koreanen Nam June Paik. Han er medlem av Fluxus-bevegelsen, som er en slags videreførelse av Dadaismen. Både DADA og FLUXUS er kjent for sin ukonvensjonelle bruk av media i sin tid, med kombinasjoner av film, foto, tekster, musikk, lyd, happenings etc. Nam June Paik tok videoteknikken ut av sin tradisjonelle og funksjonelle sammenheng, hvor teknikken bare ble brukt til å informere og reproducere.

Her øyner vi historiske paralleller med andre reproduksjonsteknikker som etter hvert har fått sin egen kunstneriske verdi og uttrykksmåte. Tresnittet f.eks. hadde i begynnelsen ingen estetiske eller kunstneriske funksjoner. Det var i informasjonens og propagandaens tjeneste. På samme måte hadde kobbersticket og litografien en funksjonell hensikt som bl.a. var å reproducere skrift, maleri og tegninger. Helt til Dürer & Co. fant ut at de kunne lage selvstendige bilder ut fra teknikkens egenart. I våre dager ble silkestrykksteknikken helt frem til 60-årene for det meste brukt till informasjon, reklame, plakattrykking o.l., inntil bl.a. Baumeister fant ut at også denne teknikken hadde sin egen kunstneriske verdi.

Slik kan man se hvordan nye medier først prøver å etterlikne sine beslektede forløpere. Dette delvis p.g.a. økonomiske interesser som ikke tåler forandringer. De første fotografier (oppfunnet 1822) imiterte 17. århundres portrettmaleri. Helt til dadaisterne like etter århundreskiftet fant fram til fotografiets iboende egenskaper og begynte å bruke det mer fritt og kreativt. Men den dag i dag er ikke foto fullt ut akseptert som kunstform i Norden.

Men foto er ikke kunst fordi det er et foto, like lite som et maleri nødvendig vis er kunst fordi det er malt. Oppfyller et verk visse kunstneriske kriterier, så la det være kunst. Uansett medium.



Som dadaistene og surrealistene ( Man Ray, Max Ernst m.fl. ) trakk fotografiet ut av den reproduserende, dokumentariske malerietterlikning, gjorde Chaplin og Eisenstein den levende filmen til en selvstendig kunstart i 30-årene. Etter at filmen etter signede var oppfunnet i 1895 hadde den til da bare fungert som en etterlikning av teater.

Filmen er en virkeliggjørelse av Wagners ideale »Gesamtkunstwerk«. Her finner vi sammenstilling av alle kunststartene: musikk, scenografi, dramaturgi, poesi, koreografi, kostymebruk, lys, lyd... Disse konkrete sammenkoplingene av ulike kunstarter i et felles uttrykk, er en direkte forløper for dagens happening, performance, environment og videokunst. Ut ifra denne audiovisuelle tradisjon skulle vi ha ballast til å gå videre.

Andre kommunikasjonsmedia er radioen, som ble oppfunnet i 1904, og telefonen (1876). Det ene er et en-veis kommunikasjonsapparat, det andre to- eller flere-veis. Bertolt Brecht foreslo allerede i 1932 i »Schriften zur Literatur und Kunst« å omforme radioen fra et distribusjonsapparat til et kommunikasjonsapparat med et enormt kanalsystem som gjorde det mulig ikke bare å sende ut, men også å sende inn. Men dette ble jo aldri realisert.

Som vi tidligere har vært inne på, kom fjernsynet i bruk i Europa i 1936. Den dag i dag har ikke fjernsynet løst seg fra radioens tradisjons, enda det er et helt annet medium. Det har blitt en slags billedradio.

Bare en liten prosent av det nordiske folk går på utstilling, i teater, på konsert o.s.v. Og sosiologiske undersøkelser har vist hvilke grupper dette er. Resten sitter hjemme og ser på TV. Det er merkelig hvordan menneskeheten til alle tider har samlet seg for å stirre inn i flimrende lyskilder. Før var det ilden, og nu er det fargefjernsynet. Verden er ikke lenger rund — den er firkantet. Og den har kommet inn i stua til oss. Virkeligheten har gjennom nyhetssendingene blitt en føljetong vi kan følge med i hver dag på et bestemt tidspunkt. TV har en uhyre stor »troverdighetskoeffisient«. Folk betrakter det de ser på TV for å være »objektivt« sant. Dette viser den enorme makt dette mediet har. Hele nasjonen sitter og bli matet med de samme syns- og hørselintrykkene i ett og samme sekund. Det må lede til uniformering. Blir vi til slutt alle fjernstyrte marionetter som tenker, mener, spiser og gjør det samme?

Med oppfinnelsen av det bærbara videoutstyr og hjemmevideoen er video på veg til å bli allemannseie. Kvaliteten stiger og prisene synker. Men fremdeles er bruksområdene mest familiesammenheng, som for foto og Super 8-kameraet. Man filmer barna og katten, tapper program fra TV, kjøper ferdiginnspilte kassetter som er kommersielt markedsført o.s.v. Bare få bruker videoen på en mer »kulturell« og kreativ/idealistisk måte.

I Nederland, Belgia, Tyskland, England, selv i Polen og ikke minst i USA sendes videobånd skapt av kunstnere på TV. Selvfølgelig har kommersielle krefter for lengst innsett sine muligheter. I Belgia f.kenner jeg til en person som sender videobånd laget av billedkunstnere over sin private TV-kabel. Dette fungerer som et kommersielt galleri som kjører fram sine kunstnere. Det finnes samlere av video som det finns samlere av musikk, malerier o.s.v.



MARIANNE HESKE:  
RELATING TO ART.

Televisio ei ole irrottautunut radion perinteestä: siitä on tullut kuvaradio. Pitäessän videotekniikan Trondheimissa 1978 annoin oppilaille tehtäväksi kysyä ihmisiltä kadulla mitä video on. Hyvin harva tiesi. Vain murto-osa väestöstä käy näyttelyissä, teattereissa, konserteissa — loput katselevat televisiota. Maailma ei ole enää pyöreä, se on neliskanttinen ja se on astunut olohuoneisiimme. Todellisuus on jatkokertomus jota seuraamme tiettyinä kellonaikoina.

Televisiolla on äärimmäisen korkea ”uskottavuuskerroin” — se tuntuu ”objekttiivisen” todelta. Eikö meidän valta johda ajatus- ja käyttäytymismuotojen yhtenäistymiseen? Videosta tulee jokamiehen tavara, perheikäyttö lisääntyy mutta sama ei päde ”kulttuurillinen” ja luovaan/idealistiseen käyttöön.

Monessa länsimaassa eikä vähiten USA:ssa teiteilijöiden videonauhoja lähetetään televisiosta. Kauppalliset voimat ovat kuitenkin oivaltaneet mahdollisuutensa. Belgiassa on henkilö, joka lähettää kuvataiteilijöiden videonauhoja yksityisellä kaapelillaan. On olemassa video- niinkuin musiikkieräilyitä, ja monet taiteilijat numeroivat ja singeeraavat kasettinsa.

Sosiaalisempia levitysmenetelmiä ovat museoiden järjestämät videonäytelyt ja -biennaalit. On videokirjastoja, jotka lainaavat nauhoja maksua vastaan. Avustettujen studioiden ja keskustusten lukumäärä kasvaa niinkuin myös yhteistyön merkitys tekniikan edetessä.



MARIANNE HESKE:  
RELATING TO THE SACRED.

Video on kerännyt eri alojen taiteilijoiden mielen kiinnostuksen. Video ei elokuvan tapaan ole pelkkä tallennus, vaan rekisteröiminen tapa, joka mahdollistaa elektronisesti magnettinauhalle. Tällöin signaalin manipulointi ja kuvan muuttaminen mahdollisuudet ovat äärettömät; video on taiton ja spontaanin media jossa ei ole rajoitusta. Moniulotteisten videonäytelyiden avulla voidaan käyttää kameraa, monitorilla voi olla videonäytelyiden funktio, video voi siirtää ja tallentaa.

Kameraa pelssellinä rekisteröi ja tallentaa kuvan monitorilla samanaikaisesti. Sääntöasetonta voidaan käyttää kameran kanssa tai ilman sitä. Näistä hienoisista kokonaisuuksista voidaan halutaan, ja formaaliset ongelmat ratkaistaan kaikilla taidelajeilla.

”Video is a prolongation of our lives”, sanoo Nam June Paik, videotaiteilija, ja jatkaa: ”Television has taken us all our lives, now we can take it back.”

Norjassa videotaidetta on olemassa jo pitkään, ja se on kehittynyt sen ääreen. Teiteilijöiden ja kuvataiteilijoiden nähtävyyksiä, tai yrietyksiä ”modernia” ja yhdistetään kuvataiteeseen konserttien medially vierailuilla.

MULTA! Pohjoismaissa meillä on mahdollisuus kehittää videota kaapelilla, luovalla, taiteellisella tavalla.



NE HESKE;  
G TO ART.



MARIANNE HESKE:  
RELATING TO THE SACRED.

Video on kerännyt eri alojen taiteilijoita: uusi estetiikka on kehkeytymässä. Video ei elokuvan tapaan ole kemiallinen, vaan rekisteröiminen tapahtuu elektronisesti magnetinauhalle. Elektronisen signaalin manipuloimisen tai konstruoinnin mahdollisuudet ovat periaatteessa rajattomat; video on välitön ja spontaani media jossa uusia ajatuksia syntyy. Moniulotteisten kuvien saamiseksi voidaan käyttää monta kameraa, monitoreilla voi olla veistoksellinen funktio, video voi siirtää ajan ja todellisuuden.

Kamera pensselinä rekisteröi ja näyttää kuvan monitorilla samanaikaisesti. Syntetisaattoria voidaan käyttää kameran kanssa tai ilman sitä. Näistä huolimatta kokonaisuus muovataan mielen halutaan, ja formaaliset ongelmat ovat yhteisiä kaikille taidelajeille.

"Video is a prolongation of our lives", sanoo Nam June Paik, videotaitteen isä, ja jatkaa: "Television has attacked us all our lives, now we can attack it back."

Norjassa videotaide on olemassa niille jotka hakeutuvat sen ääreen. Television lähettäessä kuvataidetta näemme gallerioiden seinillä, tai yritetään olla "moderneja" ja yhdistetään kuvataidetta konsertteihin mediialle vieraalla tavalla.

MUTTA! Pohjoismaissa meillä on mahdollisuus kehittää videota eikaupallisella, luovalla, taiteellisella tavalla.

Og det er allerede vanlig at kunstnere nummererer og signerer sine videokassetter som det er vanlig å gjøre med grafikk.

Men det finnes også mere sosiale distribusjonsmetoder. Museer verden over arrangerer videoutstillinger og videobiennaler. Til disse sender man inn en videokassett som man sender inn et bilde eller grafisk blad. Videobibliotek har vokst opp, hvor man kan gå og se videobånd eller leie de med seg hjem mot et visst honorar.

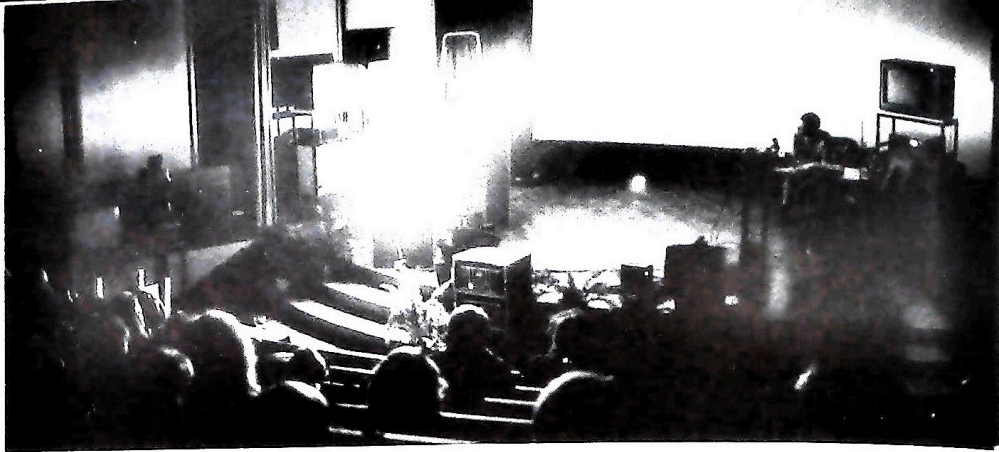
Få kunstnere har råd til å kjøpe eget utstyr. Subsidierte videostudioer og videosentra blir det stadig fler av, hvor kunstnere kan jobbe med fast ansatte teknikere. Et samarbeid som blir stadig viktigere etter hvert som teknikken skrider frem. Disse videostudioene kan man sammenlikne med våre kollektive grafikkverksteder.

Hittil har videoen samlet kunstnere fra ulike områder under samme tak: malere, grafikere, skulptører, forfattere, cineaster, musikere, dansere m.fl. En helt ny estetikk er i ferd med å formes.

I motsetning til film, som er avhengig av en møysommelig kjemisk fremkallingprosess, registrerer videooptakeren lyd og bilde elektronisk og direkte på en magnetisk tape. Dette skjer ved millioner lagrede magnetiske svingninger pr. sekund. Båndet må passere optakshodet mange ganger raskere enn det som kreves for en lydbåndoptaker (ca. 100 ggr). Som lydbåndet begynte også video som «open reel».

Mulighetene til å manipulere og konstruere et elektronisk signal er i prinsippet ubegrenset. Et signal kan til og med omsettes til lyd. Video er et direkte og spontant medium hvor nye ideer fødes umiddelbart av hverandre. Flere kameraer kan brukes for å legge bildene oppå hverandre og skape flerdimensjonale bilder.

Videoteknikken er ofte brukt i sammenheng med performance og installasjoner, hvor monitorene fungerer som et skulpturelt element. Video kan forsrykke tid og virkelighet. Vi kan manipulere tiden, av-strukturere den, rekonstruere den, ta den inn i fremtiden. Kameraet kan også fungere som en malerpensel og beskrive et landskap f.eks. Samtidig som man fører kameraet har man det hele under kontroll på monitorskjermen. Videre kan man jobbe med synthesizer med eller uten kamera. Men uansett hva man gjør, kan man redigere det hele sammen som man vil. Man har alltid de samme formale problemer som i alle andre kunstytringsformer med form, farge, idé og innhold. «Video is a prolongation of our lives», sier Nam June Paik, videokunstens far. Han fortsetter: *Television has attacked us all our lives — now we can attack it back!*



NIELS LOMHOLT: VIDEOFÖRESTÄLLNING PÅ HANAHOLMEN



SABOLCH SILÁGY PRESENTERAR SIN VIDEOKONST

Et nordiskt  
äged rum på  
för Helsingfors  
Många av de  
var liktydiga:  
räckligt att vi  
seminarium? F  
60 personer v  
övre gränd var  
Behovet av in  
visade sig vara  
män ge svar p  
tentlighet åt d  
des har d  
videonummer  
om mitt förhåll  
ettentankar från

FOTOGRAFIERNA  
PÅ TAGNA AV ILK  
GÅLLPÅH KÄKKO

Ett nordiskt seminarium kring VIDEOKONST ägde rum på Hanaholmens kulturcentrum utanför Helsingfors under tiden 31.1. — 2.2. 1983. Många av de frågor som ställdes inför seminariet var liktydiga: vad är videokonst; finns det tillräckligt att visa och finns det intresse för ett seminarium? Från ett planerat deltagande av ca. 60 personer växte deltagarlistan till 150 och en övre gränd var nådd.

Behovet av information om nordisk videokonst visade sig vara mycket stort och för att i någon mån ge svar på de många frågorna och ge offentlighet åt det viktigaste som sades och visades har denna del av Kalejdskops videonummer tillkommit. Här några reflexioner om mitt förhållande till videokonsten och några eftertankar från seminariet i Finland.



FOTOGRAFIERNA FRÅN HANAHELMEN  
ÄR TAGNA AV ILKKA RUOTSALAINEN  
OCH P&H KAKKORI.

Under min tid som studerande på Slade school i London i början av 70-talet kom jag i kontakt med några konstnärer som försökte att med primitiv utrustning experimentera med television. Begreppet videokonst var inte riktigt etablerat och många snackade om experiment-TV.

Genom att på olika sätt störa och förvränga den ingående signalen till monitoren fick man olika effekter och färgförskjutningar som registrerades med polaroid- och smalfilmskameror. Många tröttnade på det hela därför att kvaliteten var dålig och kostnaderna höga och fortsatte med experimentell film istället.

Nu tio år senare finns sofistikerad utrustning med enorma möjligheter — att vara videokonstnär är inte dyrare än att vara grafiker. De idéer som sysselsatte mina vänner i London då är i mångt och mycket detsamma som idag utgör stommen i många videokonstnärers språk.

»—Om man ingenting har att säga, skall man inte säga det i video«, som någon så fyndigt uttryckte det under videoseminariet. Är det så att det saknas idéer, ett bärande konstnärligt språk, och att det enbart är den tekniska utvecklingen som gått framåt medan innehållet är ett omtugg av de experimentella filmarnas innovationer från 60- och 70-talen?

Under de hektiska videodagarna på Hanaholmens kulturcentrum betittades nordiska videoprogram i sammanlagt över 10 timmar och som jämförelsematerial internationell videokonst i 4 timmar. Resultatet av all den information föreläsningarna gav, samtal med konstnärerna och de många visade banden, var att det finns tecken på tyänkande/idéfödande utanför det inmutade videokonstområdet samt att intresset för att göra videokonst är stort och blir bara större i hela Norden. Men också att det stod klart att många flera konstnärer måste arbeta bort rädslan för detta nya medium och fertilisera den nordiska videokonsten med fräscha idéer. Annars griper den okonstnärliga, ändlösa tråkigheten omkring sig och videokonsten blir bara ett medium för mediokra konstamatörer med intresse för elektronik.

## TAGE MARTIN HÖRLING

Nordiskt Konstcentrum, Sveaborg.

# Konstkritik och video

*Ett sammandrag av debatten som avslutade Videoseminariet på Hanaholmen i våras redigerat av Folke Edwards. I panelen satt konstnärerna Marianne Heske, Thor Elis Pålsson och K G Nilson samt kritikerna Crispin Ahlström, J O Mallander och Thomas Wulff. Efterhand kommer också andra ur publiken in i diskussion, både konstnärer och kritiker. Debattledare var Erik Kruskopf från Nordiskt Konstcentrum.*

**Marianne Heske:** Jag har ställt ut videokonst både i och utanför Norden, men ingenstans fått så okvalificerad konstkritik som här. Konstkritikerna har varit dåligt informerade om vad som har skett inom själva mediet, videon, runtomkring i världen. Jag hoppas att det här seminariet kan öka intresset för videon och sprida information om den. Det är min utgångspunkt.

**Crispin Ahlström:** Problemet är att utbudet är så litet att kritikerna inte kan lära känna videon. Då kan de inte heller bedöma kvaliteten.

En annan sak är att jag är ovan vid situationen. Som konstkritiker kan jag gå in på ett galleri och relativt snabbt bedöma om utställningen är bra, intressant; jag kan borra mig in i materialet om jag vill. När det gäller video ska jag sätta mig på en stol och stirra så länge som konstnären bestämmer, för det är ju alltid möjligt att det långt bortom tråkigheten finns något som är bra.

**J O Mallander:** Jag tar upp samma sak på ett litet annat sätt: en slags röntgenbild av situationen som jag ser den.

Jag undrar om någon annan tid än vår — den skenbara pluralismen, mångvärdigheten till trots — har varit så mycket inne i ett rör, kanske ett bildrör, som vår. De villkor som bestämmer våra uttrycksmöjligheter i konsten och utanför konsten är snävt definierade. Videons roll skall jag försöka försvara från den utgångspunkten.

För mig är det ointressant vad som är eller inte är konst: grafik, skulptur o.s.v. De här distinktionerna är på sätt och vis riktiga, men ointressanta i en sådan här situation — eller vad som görs här hemma kontra vad som görs i »stora världen« — jag tror att de snarare speglar människans inre konflikter och en osynkroniserad dialog mellan vänster och höger hjärnhalvor.

Om vi diskuterar video måste vi ställa den i relief mot TV:n, som är rörets supermedium. För mig framstår videon som vår tids överjagsdröm, som upprätthåller en illusion att människan behärskar mycket större delar av verklig-

heten än vad hon verkligen gör. De värden som jag tycker är viktiga att försvara i videon är motsatta till de här, den hårt manipulerade överjagsdrömmen. Det som jag tycker är det allra viktigaste i videon, oavsett vad vi tycker om de enskilda filmerna, är att den ger oss möjlighet att bestämma vår egen tidsanvändning, på ett mycket friare sätt än TV och andra hårt manipulerade media. I videon kan man stänga av bandet när man vill och diskutera; man kan använda sin tid mera kreativt. Det är som bildkonstens museisituation, där man som individ fritt kan gå omkring och välja de bilder man vill försjuka i. Det är en stor frihet att värna om.

På sådana här seminarier blir det ofta en fråga om distribution, om att nå ut till alla eller så många som möjligt. Det här är på sätt och vis en felaktig förankring — det finns ett indiskt ordspråk som säger: »Källan kommer inte till den törstige — den törstige går till källan«. När människor vill ha en upplevelse eller känner sig mogna för någonting söker de sig till en situation där de kan välja det de vill ha.

Att vara kritiker är att se värde i vissa processer. Jag ser videon som en process, och det som jag väljer att lyfta fram är något som tilltalar mig, som jag känner angår mig, som jag har behov av, som länge verkar inom min värdeskala. Det vill jag lyfta fram och föra processen vidare. Jag vill inte uppleva mig som ett kritiskt överjag som har till uppgift att bedöma och normera — jag är en faktor i processen, som både påverkas och påverkar.

Det viktigaste med videon så som jag ser den är att den ger tillbaka initiativet åt den private individen, åt den skapande individen, och blir ett instrument för självförverkligande. Men om vi talar om påverkan så är min erfarenhet den att den påverkan som angår oss på djupet är mycket subtil. Jag tror att den bästa videokonsten är den som odlar de här subtila värdena, vilket är någonting helt annat än att kräva uppmärksamhet med chockverkan.

Det vikt  
bortom all  
är naturligt  
en sådan ha  
K G Nilson  
med vissa  
allvarigare  
vissa möjlig  
tasta på för  
musik man  
tvt. man ku



kovskij) av fra  
digt mycket a  
säker. Om ma  
överföras till  
konst. Att vi ir  
tacksamma fö  
är lite för anvä  
ler på att bli de  
derna på amat  
på utbildning.  
raren från någ  
här, och det ä  
närst till är ma  
mot det här me  
videon står för  
andra sidan de  
isom ju ingen b  
Det saknas all  
Vad vi får se ha  
tråkiga bitar, d  
knappi ens en  
man måste etab  
och då upphör  
tjustigt. Men för  
säker och få k  
mediet. Man k

Det viktigaste i konsten förmedlar ändå bortom all diskussion, men vad vi kan diskutera är naturligtvis hur vi kan förbättra villkoren för en sådan här subtil kommunikation.

**K G Nilson:** Jag för hit som allmänt nyfiken, med vissa förutfattade meningar, men inte av allvarligare slag. Jag tycker mig kunna skönja vissa möjligheter i det här mediet: man kunde ta fasta på föränderligheten, kombinationer med musik, man kunde göra någonting nonfigurativt, man kunde göra närgångna studier (typ Tar-

skolorna fanns möjlighet att arbeta med video; förtrogenheten skulle kanske göra att vi senare fick se intressantare saker.

**Thomas Wulff:** Som ett dokumentärt arbetsredskap verkar videon ha sina kanske mest spännande möjligheter. För en författare vore det givetvis en dröm att ha ett videokassettbibliotek på människor, platser, miljöer etc. som man vid behov kan ta fram för att i lugn och ro uppfriska sitt minne.

Men samtidigt borde vi komma ihåg att en hel



kovskij) av fragment av naturen. Det finns väldigt mycket att göra, men vi har fått se rysliga saker. Om man tänker att den här nivån skulle överföras till konst, skulle det vara Hötorgs-konst. Att vi inte talar om kritik, det kan vi vara tacksamma för. Det här aktualiserar att mediet är lite för användbart och lite för tungt, eller håller på att bli det, för att mediet ska få vara i händerna på amatörer. Man borde alltså satsa mer på utbildning. Så vitt jag vet är jag den ende läraren från någon konstskola i Sverige som är här, och det är väl symptomatiskt. Från konstanterhall är man, med goda skäl, ganska tveksam mot det här mediet. Å ena sidan har vi det som videon står för i det allmänna medvetandet, å andra sidan det som ska föreställa experiment (som ju ingen blir glad av).

Det saknas alltså ett språk, det är uppenbart. Vad vi får se här är longörer, oerhört utdragna, tråkiga bitar, där ingen inledning, avslutning, knappt ens en genomföring finns. Jag tror att man måste etablera ett språk för det här mediet, och då upphör det att vara lite underground och tjuisigt. Men först då tror jag att vi kan få se bra saker och få begåvningarna att arbeta med mediet. Man kunde önska att det på konst-

del övervakning och kontroll också sker per video. På tunnelbanestationer och i fängelsekorridorer är det videokameror som surrar. Bilder är kontrollredskap i stor utsträckning. Men vem använder bilderna, och till vad? Här nämndes tidigare författaren William Burroughs teorier om att ett klipp i bildflödet betyder klipp av kontrollinjerna (*Torben Søborg*). Detta är otvivelaktigen sant. Men de allra flesta videotapes jag har sett, både innan och nu under seminariet, har varit anmärkningsvärt opolitiska. Politisk konst är visserligen ingen dygd i sig, men jag frågar mig om vackra elektroniska mönster faktiskt är det mest eftersträvsvärda i dagens värld.

Kanske det också är därför som videon är så svår att kritisera — för att den ännu svävar i en antingen helt subjektiv eller rent estetisk sfär — ute i det blå, kort sagt.

**Erik Kruskopf:** Efter dessa olikartade och delvis provokativa synpunkter finns det kanske hugade talare?

**Mette Newth:** Det är klart att vi kommit till ett nytt medium, som samtidigt har mycket att lära andra medier. Men efter att ha sett videoband här och annanstans står det klart att videokonst-

närerna måste akta sig för att »uppfinna krutet på nytt«. De måste akta sig för att ta filmens språk utan att lära sig filmens regler. Det här gäller bl.a. tidsanvändningen: vi har sett många band som är episka berättelser och som borde ha gjorts enligt dessas regler.

Jag är också rädd för att mediet blir alltför självforskande, som inte riktar sig utåt, som inte utforskar verkligheten och använder den som referensram. Det här är ett aktuellt problem för videokonstnärer, på samma sätt som det tidigare har varit det för konstnärer som arbetat med nya tekniker.

*Thor Elis Pålsson:* Här i Norden är konstnärerna nu på samma stadium som sina kolleger i Amerika var för tio år sedan. Efter vad jag sett verkar videokonstnärerna endast stirra in i sin egen navel. Om vi vill arbeta med video måste vi lära av de misstag som andra konstnärer gjort för längesedan, och studera vad som blivit gjort. Videon är ung som konstform, så studien blir inte lång.

*J O Mallander:* Jag lystrar när folks vågor går i svall här, kring just videon. Det här speglar ju människans inre situation, det faktum att människan så sällan vågar erkänna att hennes inre mest består av konflikter och processer som ofta är ganska virriga.

Skapande handlar ju trots allt om att hantera de här konflikterna och göra någonting meningsfullt av dem, vilket TV:ns överjagsdrömmar aldrig låtsas om. Reklamen, som här representerar den rena motpolen, slätar ju över allt som är verkligt mänskligt och konfliktfyllt. När folk här blir irriterade på störningarna, misslyckandena, arbetsolyckorna i videon, så bör man minnas det faktum i den moderna konstens historia, att många viktiga upptäckter skett genom misstag. När Kandinsky t.ex. hade målat sin berömda vy med ryttaren och sedan återvände till ateljén och råkade se den upp och ner, fick han en vision som öppnade kanalen till en helt ny konstuppfattning: abstrakt konst. På samma sätt Schwitters, som tog upp collage-tekniken — det bästa i den nya videokonsten är f.ö. att den just för vidare collaget på ett för vår tid så bra sätt — han samlade sådant material som samhället annars förkastade och förvandlade det till poesi, precis som Picasso. Nam June Paik har klagat över att misslyckandet alltid är det mest intressanta i sådana här processer. Det är också det mest säkra: trots alla våra drömmar och förhoppningar är det mera säkert att det inte går än att det går som vi tänkt oss. Där, någonstans, sätter Paik in den kreativa proces-

sen. Så allt det som för tekniker och ingenjörer och TV:s överjagsgurur framstår som olyckor i arbetet och störande element är just den skapande konstnärens utgångspunkt och arbetsmaterial, intressant i sig.

*Ingela Lind:* I frågan om utbildningen och videokonstnärerna finns det krav som vi talat mindre om. En verkstad är fel om vi inte tar dit personer som länge arbetat med video och som bevisligen är skickliga, Paik t.ex. Vi behöver karismatiska personer som kan stå till tjänst med egna videoprogram, samt de erfarenheter de fått. Man måste kunna få se bra videoprogram.

Språket finns nog (där håller jag inte med K G). Det finns ett slags etablerat »anti-TV-språk«, som jag hastigt undersökte och fann röra sig med negativa definitioner. Om TV:n är kort, är videon lång, om TV:n är snabb är videon långsam, om TV:n är tekniskt skicklig är videon rå, om TV:n sänder nyheter handlar videon om processer och relationer, om TV:n är samhällsinriktad, håller videon till slutna rum, om det är många på TV:n är det en i videon, om TV:n strävar till underhållning reagerar man mot tråkigheten i videon, om TV:n strävar till objektivitet söker videon subjektivitet... Den här utgångspunkten förefaller negativ och hämmande.

Jag tror på videon som ett bland många medier, och det är outvecklat ännu. Men det finns ju mycket annat att göra kring kommunikation, medvetandegörande och poesi, i stället för terapi och att »uttrycka sig själv« på det långrandiga och något narcissistiska sätt som vi sett mycket av här.

*Antero Kare:* Här har många gånger talats om televisionen som videons far. Erkki Kurenieni försökte i sitt föredrag ( se sid. 70 ) igår något bredda frågeställningen, men det tycks inte ha lyckats.

Ett symptom på utvecklingen inom området var när den amerikanska tidskriften Time förra året valde datamaskinen till Årets person! Som symbol användes ett konstverk, George Segals skulptur där två människor, en man och en kvinna från emaljerade pinnstolar betraktar en videoskärm. Många konstkritiker skriver redan på en videoskärm och använder apparaten som ett kritikens redskap. De skriver dock med vanliga ord och utnyttjar inte de speciella möjligheter som mediet har. Konstkritikerna kan, som Olle nämnde, befrämja detankar de uppskattar. Jag har till exempel fått mina största estetiska och kognitiva upplevelser via TV och video, spe-

ciellt när mediet  
svet sätt: nymdän  
stor mängd kreat  
mation, samt de  
konstbubblan är d  
Videon är en sa  
bestäms utifrån, f  
tskland och Japa  
de tio åren är re  
Konstnärerna har  
att påverka utform  
tikerna framträde  
men förmår knapp  
hällsfaktor.:  
K G Nilsson: Nycke  
hand om mediet  
man får in video  
kommer de komm  
ännu högre grad.  
videokonstnärer ä  
exempelvis Sveabo  
tone en videokonst  
Erik Kruskopf: Till d  
jeerna på Sveabo  
videokonstnärer, o  
jeerna är öppna fö  
ciella bestämmelse  
Som utställningsar  
svar på hur video  
sentationen av de  
bättre att ordna sk  
övernaler, för det so  
Marianne Heske: Ja  
det... Det mest prak  
nande fora har små  
en eller flera monito  
en vanlig utställning  
så länge man vill, so  
Thor Elis Pålsson: Ibl  
målare. När du går  
och tar upp någontin  
så, så kan man likna  
samhet. En målare g  
den, han får inträsk  
hans idéer och känsl  
samma upplevelse s  
Han kan använda vi  
installationen är det  
som en mycket bred  
att visa sex eller sju fi  
ligt, men mycket svå  
fråns möjligheterna.  
Pekka Sirén: Nu har  
blickande lägesbeskr  
vart och vilka dess pr

ciellt när mediet använts på ett verkligt progressivt sätt: rymdfärder och -satelliter förenar en stor mängd kreativt tänkande och visuellt information, samt dessutom estetiska värden. Ur konstutbudet är det svårt att finna liknande.

Videoen är en samhällsfaktor, ett faktum som bestäms utifrån, huvudsakligen från USA, Västtyskland och Japan. Videon roll under de följande tio åren är redan relativt exakt utformade. Konstnärerna har naturligtvis en viss möjlighet att påverka utformningen, men den är liten. Kritikerna framträder något oftare i offentligheten men förmår knappast forma videon som samhällsfaktor.:

*KG Nilson:* Nyckeln till att man ska kunna ta väl hand om mediet video är utbildningen — att man får in videon på konstskolorna. Annars kommer de kommersiella krafterna att ta över i ännu högre grad. Där tror jag mer på spridda videoverkstäder än på en koncentration till exempelvis Sveaborg. det borde finnas åtminstone en videoverkstad i varje nordiskt land.

*Erik Kruskopf:* Till det här kan jag tillägga att ateljéerna på Sveaborg redan nu är öppna för videokonstnärer, om någon bara vill söka. Ateljéerna är öppna för åtta konstnärer, utan speciella bestämmelser.

Som utställningsarrangör vore det viktigt att få svar på hur videokonstnärerna själva vill att presentationen av deras verk ska göras. Är det bättre att ordna skilda utställningar, tillfällen, biennaler, för det som är videokonst?

*Marianne Heske:* Jag kan gott försöka svara på det... Det mest praktiska är att museér och liknande fora har små rum eller avdelningar med en eller flera monitörer. Så går man där som på en vanlig utställning, stannar upp och blir kvar så länge man vill, som inför en vanlig målning.

*Thor Elis Pålsson:* Ibland känner jag mig som en målare. När du går ut med videoutrustningen och tar upp någonting på bandet, landskap eller så, så kan man likna det vid en målares verksamhet. En målare går ut i naturen och ser på den, han får intryck som han överför på en duk: hans idéer och känslor hamnar på duken. Det är samma upplevelse som en videokonstnär har. Han kan använda videon som ett öga; i videoinstallationen är det möjligt att använda den som en mycket bred utsikt. I filmen är det svårt att visa sex eller sju filmer samtidigt, det är möjligt, men mycket svårare än med video. I video finns möjligheterna.

*Pekka Sirén:* Nu har vi ju i hög grad fått tillbaka blickande lägesbeskrivningar av vad videon har varit och vilka dess problem är, och fastän vi här

— åtminstone enligt rubriken — koncentrerar oss på kritiken, borde vi inte också blicka framåt?

Vi borde ännu under det här seminariet svara på frågan om vi behöver en festival, typ Videoforum, för att tillfredsställa behovet av distributionskanaler. Där kunde man uppmuntra dem som arbetar med video. En annan, och senare, fråga är om detta forum ska vara slutet eller öppet.

Borde vi ha en organisation, ett videocentrum, för att sköta distributionen? Vilka är våra estetiska målsättningar: vill vi visa video bland hela skalan av annan bildkonst, eller vill vi betona vissa teman med och i videon? Borde videokonstnärerna organisera sig, eller fyller de allmänna konstnärorganisationerna den funktionen? Och till sist: vore vi till exempelvis Nordiska Ministerrådet göra ett förslag, i stil med ett nordiskt teaterlaboratorium, om att ett nordiskt videolaboratorium borde grundas?

*Torben Søborg:* Jag går tillbaka till frågan om hur vi vill att videoverken ska visas. För mig är videokonsten någonting intimt, något som kan visas för högst tjugo personer åt gången.

Efter att ha hört på kritikerna här i debatten känner jag mig en smula schizofren. En kritiker anmärker på att verken saknar början och slut, och annan vill inte se på dem hela vägen igenom. Jag har lust att fråga de kritiker som inte har lust att fråga videon som helhet: varför ska en konstkritiker vara mer privilegierad än t.ex. en teaterkritiker eller en filmkritiker, en dans- eller musikkritiker? De måste ju se hela stycket från början till slut.

Att man som videokonstnär arbetar med tiden ger självklart problem. Tiden är en faktor, och det betyder att man kanske anser att det man upplevt ska överföras från en till en annan på samma sätt.

*J O Mallander:* Diskussionen har krängt hit och dit, och det gör ju vi människor ändå. Jag kommer att tänka på Cézanne som i slutet av 1800-talet klagade på att han kände sig som en klumpig naivist inför det måleri som måste komma. Nam June Paik har i en aförism sagt att »...vissierligen uppfann Gutenberg boktryckarkonsten redan på 1400-talet, men det tog ytterligare två hundra år innan Shakespeare kom och visade vad den kunde användas till!

Tiden går fortare nu, utvecklingen rasar iväg. Om vi har tur kanske vi får en video-William redan om hundra år.



# TAIDEKRITIIKKI JA VIDEO

**Marianne Heske:** Minulla on ollut näyttelyitä sekä Pohjoismaissa että muualla, mutta en ole missään saanut niin kelvotonta kritiikkiä kuin täällä. Kriitikot ovat olleet huonosti informoituja siitä, mitä itse mediassa, videossa, on tapahtunut ympäri maailmaa. Toivon tämän seminaarin lisäävän kiinnostusta ja levittävän informaatiota. Se on lähtökohtani.

**Crispin Ahlström:** Ongelma on tarjonnan suppeus, kriitikot eivät opi tuntemaan videota, eivätkä näin ollen pysty arvioimaan laatua.

Toisekseen en ole tottunut tilanteeseen. Taidekriittikkona voin kävellä gallerialaan ja arvioida onko se hyvä, mielenkiintoinen; voin halutessani porautua materiaaliin. Kun kyseessä on video minun on istuttava tuolille ja tölötettävä niin kauan kuin taitelijat on päättänyt, koska aina on olemassa mahdollisuus että ikävyyden tuolla puolen on jotain hyvää.

**J.O.Mallander:** Puhun samasta asiasta hieman toisella tavalla: eräänlainen tilanteen röntgenkuva niinkuin minä sen näen.

Onkohan mikään muu aika näennäisestä moniarvoisuudesta huolimatta — ollut niin putkessa — kuvaputkessa — kuin meidän? Ne ehdot jotka määräävät ilmaismahdollisuutemme taiteessa ja sen ulkopuolella ovat varsin ahtaasti määriteltyjä. Yritän puolustaa videon roolia tästä lähtökohdasta.

Minusta kysymys siitä mitä on/ei ole taidetta (grafiikkaa, veistosta jne) tai mitä tehdään/ei tehdä "isossa maailmassa", ei ole kovin kiinnostava. Nämä erittelyt, joista usein puhutaan, ovat tavallaan oikeita, mutta mielenkiinnottomia tällaisessa tilanteessa. Luulen että ne pikemminkin kuvastavat ihmisen sisäisiä ristiriitoja, synkronisoimatonta dialogia vasemman ja oikean aivopuoliskon välillä.

Jos keskustellaan videosta meidän on verrattava sitä televisioon — putken supermediumiin. Televisio näyttättyä tämän ajan *ylinelmana*, se ylipäätää illuusion siitä että ihminen hallitsee paljon suurempaa osaa todellisuudesta kuin mitä hän itse asiassa tekee. Ne arvot joita on tärkeää puolustaa videossa ovat vastakkaisia tälle kovasti manipuloitulle TV-yliminänelmälle.

Tärkeintä videossa on, riippumatta siitä mitä ajattelemme itse esityksistä, että se antaa meille mahdollisuuden päättää omasta *ajankäytöstämme* paljon luovemmalla, vapaammalla tavalla kuin televisio ja muu kovasti manipu-

loidut meediat. Videonauhan ostaa tai vuokraa itse. Sen käynnistää itse milloin haluaa. Nauhaa voi mielensä mukaan pysäyttää, ja keskustella — sehän ei ole mahdollista elokuvataiteessa. Näin pystyy luovempaan ajankäyttöön.

Positiivista kuvataiteen museotilanteessa on, että siellä yksilö voi vapaasti liikkua ja valita sen kuvan, johon hän haluaa syventyä — siis käyttää aikaansa mielensä mukaan. Televisioon verrattuna tämä on suuri vapaus, josta on syytä pitää kiinni.

Tämäntyyppisissä seminaareissa nousee *levitys* usein keskeiseksi kysymykseksi: Miten saavutetaan kaikki, tai niin moni kuin mahdollista? Tämä on tavallaan virhekytkentä. Mieleen tulee intialainen sananlasku: "Lähde ei tule janoiselle; janoinen menee lähteelle". Kun ihmiset haluavat kokemuksen, tai tuntevat itsensä kypsiksi johonkin, he hakeutuvat tilanteeseen jossa voivat valita haluamansa.

Tärkeintä videossa on että se ottaa kotiin aloitteen yksilölle, luovalle yksilölle. Näin videosta voi tulla itsensätoettuttamisen väline. — Mutta jos puhutaan vaikutteista, niin kokemukseni mukaan syvävaikutteet ovat hyvin hienosyisiä. Mielestäni paras mitä videotaide voi tehdä on viljellä näitä hienoarvoja. — Se on aivan muuta kuin huomion vaatimien sokkivaikutuksella.

Se mikä on taiteessa tärkein välitetään kuitenkin kaiken keskustelun ulkopuolella. — Voimme tietysti keskustella tällaisen hienosyisen viestinnän ehtojen parantamisesta.

**K.G. Nilsson:** Lähdin tänne uteliaisuudesta, tietyn ennakkokäsityksen, (mutta ei vakavampaa laatua). Olen näkevinäni tiettyjä mahdollisuuksia tässä mediassa; voitaisiin lähteä muunnettavuudesta, yhdistelmät muosiikkiin, voitaisiin tehdä ei-esittävää tai luonnonfragmenttien läheisiä tutkimia. On hyvin paljon tehtävää, mutta olemme nähneet hirveitä esityksiä.

Jos viedään tämä taso taiteeseen, se vastaa torilla kaupattavia tauluja. Voimme olla kiitollisia siitä, että emme puhu kriitikoista. Tämä aktualisoi sen, että mediaa on hiukan liian käyttökelpoinen ja painava, tai on kehityksessä siihen, jotta voisimme jättää sen harastelajoiden käsiin. Pitäisi sijoittaa ruotsalaisen taidekoulun opettaja täällä, ja se on oireellista. Taitelijoiden taholla ollaan hyvillä syillä, varsin epäileviä tätä mediaa kohtaan. Toisaalta meillä on video yleisessä tietoisuudessa, toisaalta niin kutsutut kokeilut (joista kukaan ei ihahdu).

Kieli puuttuu, se on selvää. Täällä näemme pitkävetisyksiä, äärimmäisen venytettyjä, ikäviä pätkiä joista

puuttuu alku, loppu, jopa aiheen käsittely. Meedialle on perustettava kieli, ja silloin se lakkaa olemasta underground ja hurmaava. Mutta vasta silloin saamme nähdä hyviä esityksiä ja vasta silloin lahjakkuuksia työskentele median parissa. Voisi toivoa että taidekoluissa olisi mahdollisuus työskennellä videolla; meedian tunteminen ehkä johtaisi mielenkiintoisempiin töihin.

**Gunnar Haugland:** Olen nähnyt hyviä, jäisen kylmiä taidelmaisuja, mutta kaipaen jotain inhimillistä — kaipaen virhettä. Se on musiikin tai hahmojen ja tilanteiden esittämisen kaltaista, se on vieraantunutta; missä on ihminen? Joten iloitsen löytäessäni virheen nauhalta; kuva hyppii ja ajattelen että onhan siinä jotain inhimillistä.

Kaipaen enemmän huumoria. Vakaava työskenteleminen on hyvä, mutta asiaa voitaisiin nähdä useammasta näkökulmasta.

Tuntuu siltä että monet niistä videotaitteiden esimerkeistä joita olemme nähneet täällä ovat, useamman sattuman yhdistelmiä. Laitteen hyväksikäyttämisen vaikutus niin kiehtovalta ja yksinkertaiselta, helpolta, että tuloksiin kompastutaan ja niitä käytetään viipymättä. Ne siirtyvät valmiiseen monitorikuvaan ja tekevät harkitsemattoman vaikutuksen.

Pituus on toinen ongelma. Monien videotaitelijoiden pitäisi tehdä enemmän yhteistyötä, saada ulkopuolisten mielipiteitä ja neuvoja, ryhdistäytyä ja leikata jotta teoksesta tulisi parempi ja kiinteämpi.

**Mette Newth:** On selvää että olemme tulleet uuteen mediaan, jolla on paljon opetettavaa muille meedioille. Mutta nähtyäni videoita täällä ja muualla olen varma siitä, että videotaitelijoiden on varrotta keksimistä ruutia uudestaan. He eivät voi lainata elokuvakieltä oppimatta elokuvan sääntöjä. Tämä koskee mm. ajankäyttöä: olemme nähneet useamman nauhan joka on eppinen kertomus ja jota olisi pitänyt tehdä näiden sääntöjen mukaan.

Olemme nähneet kahdentyyppisiä videoita täällä: eppisiä kertomuksia jotka lähenevät elokuvaa ja tutkivia, impulsiivisia, elektronimeediaan suuntautuvia tuotteita. Olisin mielelläni nähnyt enemmän viimeksimainitusta tyyppistä voidakseni vastata Thomas Wulffille; minäkin pelkään mediaa, josta on tulossa liian isetetuvaa ja joka ei suuntaudu ulospäin, joka ei tutki todellisuutta ja käytä sitä viitekehystenään. Tämä on ajankohtainen ongelma videotaitelijoille, niinkuin se aikaisemmin on ollut niille jotka työskentelevät uudella tekniikalla.

**Thor-Elis Pålsson:** Täällä Pohjoismaissa taitelijat ovat samalla asteella

kuin kollegansa Yhdysvaltojen puolelta. Videotaitelijat tuntuvat olevan napaansa. Jos haluaa kerellä videolla meidän on otettava viiteisiä joita on tehty joita voidaan käyttää ei ole laa J.O.Mallander. Herkistynyt aiheen myrskyssä taällä, josta on syytä pitää kiinni. Tämän näin harvoin uskallatun ihmisen niin simpanssina suu- että hänen esimänsä suu- osuus koostuu ristiriitoista ja ka sekehollisissa prosesseista. Luomussessahan kaikesta hu- on kysymys siitä, että käsitel- kienfiktioita ja rakennetaan jota käsitä niistä. Tätä television unelmat eivät ole huomaavina- mintoa, joka tässä edustaa puhda- tapoilla, tavoittaa kaiken tosi in- sen, siis ristiriitoinen. Ihmisten tuessa videon häiriöihin, epäön- sity, yhäpataruihin tulee muu- historian tosiasia, että monet tai- keinmistä harvinaisista tehtin- gossa. Kun Kandinsky esimerk- maanlun kuuluisan ratsastajak- ja palaa ateljeehen ja näki sen y- em, hän sai vision joka avasi ka- uuteen taidekäsitukseen: abstrak- te. Saman Schwitters, joka no- le kollaasiperiaatteen, hän kerä- läistä materiaalia jota yhteisku- ja hyväksijä ja muutti sen runo- nikkoon Picasso. Parasta uudessa- osallessa on muuten että se e- ajalleminen niin hyvällä tavalla vie- päin juuri kollaasia. Paik on valittanut että epäön- monen aina on kiinnostavin näissä- sessassa. Se on myöskin varmin. määntämme ja tuovomksistamme- malle ja varmempaa, että ei käy- kuta että käy kuten ajattelime- ten, johonkin. Paik sijoittaa lu- prosessin. Niin että kaikki se mikä- nalla — josta olemme nähneet mi- vämmä-augureille näytettyä työ- vurmia ja häiriötekijöitä, onkin- sion taitelijain lähtökohia ja työma- eäsi: kiinnostavaa sinänsä. Regula Lind: Työpajaan tarvi- henkiloita jotka kauan ovat työ- nellet videolla ja jotka ovat todist- eväsi. Paik esimerkiksi — miuit- näin päin. Tarvitsemme karism- taitelijain, jotka voivat tar- kka video-ohjelmiaan, omia ka- kukaan ja virheitään. On voi- kesa hyviä video-ohjelmia. Kukaan on olemassa: sinä olen eri ni- ja kansassa. K.G. On eräänlainen v- tunnut anti-tv-kieli, jota nope-

kuin kollegansa Yhdysvalloissa kymmenen vuotta sitten.

Videotaiteilijat tuntuvat tuijottavan omaan napaansa. Jos haluamme työskennellä videolla meidän on opittava niistä virheistä joita on tehty videntoista vuoden ajan ja tutkia sitä mitä on tehty. Video on taidemuotona nuori, joten tutkimuskaan ei ole laaja.

**J.O.Mallander:** Herkistyn ihmisten aaltojen myrskyssä täällä, juuri videon ympärillä. Tämähän kuvastaa ihmisen sisäistä tilannetta, sitä tosiasiaa että ihminen niin harvoin uskaltaa myöntää että hänen sisimpänsä suurimmaksi osaksi koostuu ristiriidoista ja usein aika sekoleivista prosesseista.

Luomisessahan kaikesta huolimatta on kysymys siitä, että käsitellään näitä konflikteja ja rakennetaan jotain mielekästä niistä. Tätä television yliminäunelmat eivät ole huomaavinaan. Mainonta, joka tässä edustaa puhdasta vastapoolia, tasoittaa kaiken tosi inhimillisen, siis ristiriitaisen. Ihmisten hermostuessa videon häiriöihin, epäonnistumisiin, työtapaturmiin tulee muistaa se historian tosiasia, että moni taiteen tärkeimmistä havainnoista tehtiin vahingossa. Kun Kandinsky esimerkiksi oli maallannut kuuluisan ratsastajakuvansa ja palasi ateljeehen ja näki sen ylösalaisin, hän sai vision joka avasi kanavan uuteen taidekäsitteeseen: abstrakti taide. Samaten Schwitters, joka nosti esille kollaasiperiaatteen, hän keräsi sellaista materiaalia jota yhteiskunta muuten hylkäsi ja muutti sen rounodeksi, niinkuin Picasso. Parasta uudessa videotaitteessa on muuten että se omalle ajallemme niin hyvällä tavalla vie eteenpäin juuri kollaassa.

Paik on valittanut että epäonnistuminen aina on kiinnostavin näissä prosesseissa. Se on myöskin varmin. Unelmastamme ja toivomuksistaamme huolimatta on varmempaa, että ei käy niin kuin että käy kuten ajattelimme. Siihen, johonkin, Paik sijoittaa luovan prosessin. Niin että kaikki se mikä teknikoille ja insinööreille ja television yliminä-auguureille näyttäytyy työtapaturmina ja häiriötekijöinä, onkin luovan taiteilijan lähtökohhta ja työmateriaali; kiinnostava sinänsä.

**Ingela Lind:** Työpajaan tarvitaan henkilöitä jotka kauan ovat työskennelleet videolla ja jotka ovat todistetun etevä; Paik esimerkiksi — muitakin on — joista olemme nähneet harvoja näinä päivinä. Tarvitsemme karismaattisia henkilöitä, jotka voivat tarjota omia video-ohjelmiaan, omia kokemuksiaan ja virheitään. On voitava katsoa hyviä video-ohjelmia.

Kieli on olemassa: siinä olen eri mieltä kanssasi, K.G. On eräänlainen vaki-naistunut anti-tv-kieli, jota nopeasti

tutkin, ja jonka havaitsin käyttävän kieltäviä määritelmiä. Jos televisio on lyyntä niin video on pitkä; jos televisio on nopea niin video on hidas; jos televisio on teknisesti hiottu on video raaka; jos televisio lähettää uutisia on videossa kyse prosesseista ja suhteista; jos televisio on yhteiskuntaan suuntautunut video pysyttelee suljetuissa huoneissa; jos televisiossa on monta on videossa yksi; jos televisio pyrkii viihteeseen videossa reagoidaan pitkäveiteisyteen, jos televisio pyrkii objektiivisuuteen video etsii subjektiivisuutta... Tämä lähtökohhta tuntuu kielteiseltä ja estävältä.

Uskon videoon yhtenä monesta mediasta, ja se on vielä kehittämätön. Mutta viestinnän, tiedostamisen ja ruonouden ympärillä voidaan tehdä paljon muuta kuin terapiaa ja sitä pitkäveiteistä ja hieman narstista "itsensä-ilmäisemistä" jota olemme nähneet varsin runsaasti täällä.

**Antero Kare:** Täällä on monta kertaa puhuttu televisiosta videon isänä. Erkki Kurenniemi yritti esitelmässään eilen hieman laajentaa kysymyksenasettelua, mutta se ei näköjään onnistunut.

Alueen kehityksen oire on että amerikkalainen aikakauslehti Time viime vuonna valitsi tietokoneen Vuoden Henkilöksi. Symbolina käytettiin taide-teosta; George Segalin veistos jossa kaksi ihmistä, mies ja nainen, emaljoituita pinnatuoleilla tarkkailee videon kuvaturua.

Monet taidekriitikot kirjoittavat jo videolla ja käyttävät laitetta kritiikin välineenä. He kirjoittavat kuitenkin tavallilla sanoilla eivätkä käytä hyväksien mediaille ominaisia teknisiä mahdollisuuksia. Taidekriitikot voivat, kuten Olle mainitsi, edistää niitä ajatuksia joita he arvostavat. Olen esimerkiksi saanut suurimmat esteettiset ja kognitiiviset kokemukseni television ja videon kautta, erityisesti kun mediaa on käytetty tosi edistyksestä: avaruusmatkoissa ja -satelliiteissa yhdistyvä suuri määrä luovaa ajattelua ja visuaalista informaatiota, sekä lisäksi suuri määrä esteettisiä arvoja. Taiteen tarjonnasta on vaikeata löytää mitään senkaltaista.

Suomessa ollaan tekemässä ensimmäistä videoverkostoa jossa on kahdensuuntaiset impulssit; kyseessä on tamperelainen kaapeliverkosto. Samantapaisia verkostoja on monessa kaupungissa ympäri maailmaa. Monet kaupungit käyttävät niitä (manipuloi-vaan) yhteiskunta-, joskaan ei videokriittikiin, esimerkiksi suorittamalla eräänlaisia kansanäänestyksiä joissa katsojat syöttävät vastuksensa suoraan videolle kun tieto on annettu samasta kanavasta.

Video on yhteiskunnallinen tekijä, kuten Thomas Wulff sanoi; se on tosiasia jota on määrätty ulkoapäin, pääasiassa USA:sta, Saksasta ja Japanista. Videon rooli seuraavien kymmenen vuoden aikana on jo suhteellisen täsmällisesti muotoiltu. Taiteilijoilla on luonnollisesti tietyt mahdollisuudet vaikuttaa muotoiluun, mutta ne ovat pienet. Kriitikot esiintyvät hiukan useammin julkisuudessa mutta pystyvät tuskin muotoilemaan videota yhteiskuntatekijänä.

**K.G.Nilsson:** Avain median hyvälle taiteelliselle käytölle on koulutus, videon saaminen taidekouluihin. Muuten kaupalliset voimat tulevat määräämään entistä enemmän. Tässä uskon enemmän moneen pieneen videopajaan kuin keskittämiseen esimerkiksi Suomeenlinnaan. Olisi erittäin hyvää jos jokaisessa maassa olisi koulu tai videopaja; näin taiteilijat kannustettaisiin työskentelemään videolla.

**Thor Elis Pälsson:** Joskus tunnen itteni nykyajan maalariksi. Kun menet ulosi videovarusteinesi ja otat jotain nauhalle, ehkä maiseman, niin voidaan verrata sitä maalarin toimintaan. Maalari menee luontoon ja katselee sitä, hän saa vaikutteita ja siirtää ne kankaalle; hänen tunteensa ja ajatuksensa joutuvat kankaalle. Videotaiteilija kokee saman. Hän voi käyttää videota silmänä; videoinstallaatioissa on mahdollista käyttää sitä hyvin laajana näköalana. Elokuvassa on vaikeata näyttää kuutta tai seitsemää elokuvaa yhtäaika; se on mahdollista, mutta paljon vaikeampaa kuin videolla. Mahdollisuudet ovat videossa.

**Pekka Siren:** Meidän pitäisi vielä tämän seminaarin aikana vastata kysymykseen siitä, tarvitsemme pohjoismaista videofestivaalia, videofoorumin tyyppiä, tyydyttääksemme levityskanavien tarpeen. Siellä voitaisiin kannustaa niitä jotka työskentelevät videolla. Toinen ja myöhempi kysymys on tulisiko tämän foorumin olla suljettu vai avoin.

Pitäisikö meillä olla organisaatio, videokeskus, levityksen hoitamiseksi? Mitkä ovat esteettiset päämäärämme; haluammeko näyhdä videon muun taiteen kirjossa vai haluammeko painottaa tiettyjä teemoja videolla ja videossa? Tulisiko videotaiteilijoiden järjestäytyä, vai täyttävätkö yleiset taiteilijaliitot sen tarkoituksen?

Ja lopuksi: tulisiko meidän esittää Pohjoismaiselle ministerineuvostolle että on perustettava pohjoismainen videolaboratorio, teatterilaboratorion kaltainen?



# Upprop

## TILL NORDISKA MINISTERRÅDET

Nordiskt seminarium för videokonst har med 151 deltagare samlats på Hanaholmen 31.1.-2.2. 1983 för att diskutera videokonstens möjligheter.

I en samhällsutveckling där de kommersiella krafterna allt effektivare utnyttjar nya teknologiska media är det nödvändigt att också skapande och kritiska konstnärer får möjlighet att arbeta med dessa media.

Seminarier uppmanar därför Nordiska ministerrådet att verka för att

1. resurser skapas för utbildning i video och nya media vid de nordiska konsthögskolorna.
2. mediaverkstäder upprättas i varje nordiskt land, öppna för konstnärer som vill arbeta med video.
3. ett Nordiskt informationscentrum för videokonst och nya bildmedia upprättas med uppgift att främja informationen om samt presentationen och distributionen av nordisk videokonst.
4. att televisionen, konstmuseer, konsthallar, kulturhus, bibliotek och skolor i Norden kontinuerligt visar videokonst.

Hanaholmen 2 februari 1983.

Folke Edwards, Sverige.  
Marianne Heske, Norge.  
Bengt Lidström, Sverige.  
Jón Reykdal, Island.  
Torben Søborg, Danmark.  
J.O. Mallander, Finland.



### Newsletter om Nordisk Videokonst

Videoværksted/Haslev har af Nordisk Råd fået en bevilling til den opgave at udsende et »newsletter« om nordisk videokonst.

Værkstedet er derfor interesseret i informationer om videokonst arrangementer/udstillinger o.l. som måtte arrangeres/finde sted indenfor det nærmeste år. Ligeledes er man interesseret i oplysninger om videokonst produktioner og artikelstof om videokonst. Oplysninger/materiale sendes — helst så hurtigt som muligt — til:

Videoværksted, Søndergade 12,  
DK-4690 HASLEV

Detta Newsletter om Videokonst kommer att distribueras under våren 1984 som bilaga till Kalejdoskop och danska Kunstavisen.

Nordens enda öppna videokonstværksted i Haslev. Här svarar ledare Hans V. Bang på spørgsmål om verksamhet.

Videoværkstedet i Haslev er et sted for mennesker der vil udtrykke sig og arbejde med video på et professionelt format. Det blev oprettet i 1977 af Det Danske Videoværksted i Haslev kommune.



—Hvorfor oprettedes værket? Fordi man, med udgangspunkt i spørgsmål under »Film og video i Haslev«, syntes at det var vigtigt at arbejde og ytre sig om video og arbejde med dette for at sikre Grundlovens §77 om kulturens grund. Desuden er det vigtigt at sig bedre via levende video end male eller skrive.

—Hvem kan bruge værket? Det kan alle over 18 år, og det kan også nordiske kunstnere.

—Hvilke krav stilles til værket?

## Det Danske Videoværksted

Nordens enda öppna videoverkstad ligger i Haderslev. Här svarar verkstadens produktionsledare Hans V. Bang på frågor kring dess fleråriga verksamhet.

Videoværkstedet i Haderslev er en statlig værksted for mennesker der gerne vil og har behov for att udtrykke sig med levende billeder. Her arbejdes det hovedsagelig med video i et halvprofessionelt format. Dette værksted er oprettet i 1977 af Det Danske Filminstitut i samarbejde med Haderlev kommune.



—Hvorfor oprettedes værkstedet?

Fordi man, med udgangspunkt i en række forespørgsler under »Film på tværs«-filmuge i Haderslev, syntes at det er væsentlig, at give skabende og ytrende mennesker mulighed for at arbejde med dette forholdsvis kostbare udstyr. Grundlovens §77 om Ytringsfrihed kræver at der også er ytringsmuligheder, og det er baggrunden. Desuden er der mennesker, der ytrer sig bedre via levende billeder fremfor f.eks. at male eller skrive.

—Hvem kan bruge videoværkstedet?

Det kan alle over 18 år, og som ønsker at producere et ikke kommercielt program — dermed også nordiske kunstnere.

—Hvilke krav stilles til dem der vil bruge Videoværkstedet?

1. at der udfyldes en ansøgning om støtte til produktion.

2. at man har tænkt sit projekt godt igennem.

3. at der er vedlagt en udførlig redegørelse for projektet (Dette hjælper Videoværkstedets medarbejdere gerne med).

—Hvilke krav stilles ikke?

Man skulle ikke kunne noget om levende billeder i forvejen.

—Hvilken form har den støtte Videoværkstedet kan give?

Udstyr til video, lys, lyd og editing.

2. Materialer i form af video- og lydbånd samt diverse drejebogsark og brugsvejledning til udstyret.

3. Kurser i brug af udstyret.

4. Konsulentstøtte, d.v.s. et antal timer ved professionelt film/video/lydbillede mennesker, f.eks. til hjælp i planlægning, optagelse eller under færdiggørelse.

5. Kopi af den færdige produktion til distribution.

5. Kurser i Basis videoproduktion og udvidede kurser.

7. Kontakt til relevante produktions- og distributionskanaler.

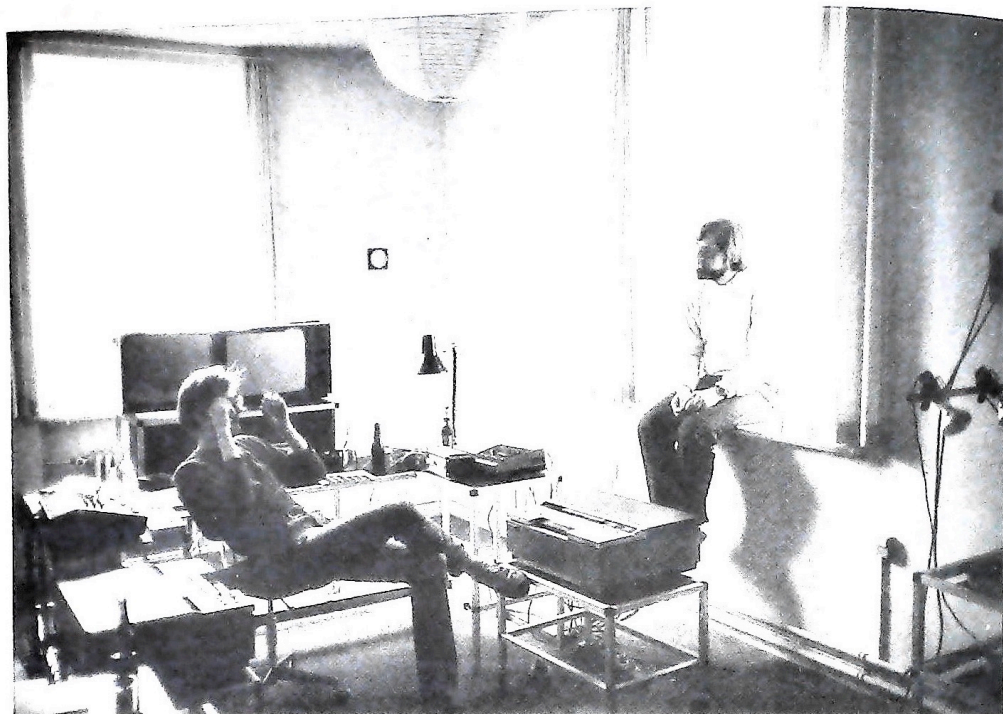
—Hvem bevilger støtten?

Støtte bevilges af en 4 »mand« stor projektredaktion, de 3 vælges hvert år af samtlige Videoværkstedets ansøgere inden for de sidste 2 år. Den daglige leder er »født« medlem — uden stemmeret.

Koster det noget at bruge videoværkstedet?

Nej - videoværkstedets ydelser er ligesom biblioteket og folkeskolen gratis ydelser for den enkel-





te — dog påløber der udgifter till transport, til og fra Haderslev.

-Hvad kan videoværkstedet hjælpe med?

1. en fuldstændig videoproduktion i sort/hvid eller farve, lyd- og lysudstyr.
2. lydmixning i professionelt studie.
3. editering (redigering) af video (U-matic) med tekstning og still/dias overførsel i 2 studier.
4. delstøtte i form af lamper, mikrofoner, research udstyr, stativer m.m til støtte for produktioner, der ad anden vej har fået det øvrige udstyr.

forevisning af produktionerne i videograf

6. håndbogsbibliotek med videolitteratur.
7. kontakt til andre videoproducenter.
8. kontakt til filmværkstedet i Köpenhamn og Det Danske Filminstitut samt Ministeriet for kulturelle anliggender.

spørgsmål vedr. video og lokal-TV.

10. teknisk assistance for egne produktioner.
11. gennemsyn af 16 mm produktioner.
12. overspilning af dias og stills til video.

—Hvem har brugt og bruger Videoværkstedet?

De 3 sæt optagere og de stationære faciliteter er siden 1977 brugt af 185 produktionshold på gennemsnitlig 3-5 mennesker. Der er igangsat 102 egentlige helstøttede produktioner og 38 delstøttede. Videoværkstedet kan årligt højst støtte 30 - 40 produktioner.

Producenterne kommer fra hele landet, herunder 1/5 fra det syd- og sønder jyske område. Aldersfordelingen går fra 18 år og op til et par og tres. Producenterne kommer fra alle samfundsklasser. Desuden kommer det årlig 3-400 gæster for at se udstyr, sted og høre om Videoværkstedets arbejde og se produktioner. Der laves kurser der er åbne for alle og der arrangeres åbne, offentlige visninger af video og dias.

En af de aktiviteter, som ansues som væsentlige er muligheden for at kunstnere kan arbejde med videoelektronikken. Flere kunstnere har allerede benyttet sig af muligheden og flere er på vej. Video som kunstnerisk ressource er ved at blive taget alvorligt.

TORBEN S

Krav til installat  
videokassettes  
hinanden langs  
Foran monitore  
afskærmes med  
side, udgang i v

Videobånd: Ét b  
af en sekvens m  
Københavns hav

Koncept: Install  
med HELGE KR  
Helge Krarups d  
delvis utydeligt l  
sprogkursus, og  
sprogkursus. De  
genngivelse af sam  
monitorerne, sor  
samme tid, dels t  
med, skaber sam  
utydelige lyside  
modsvare Helge

Produktionsår: 19

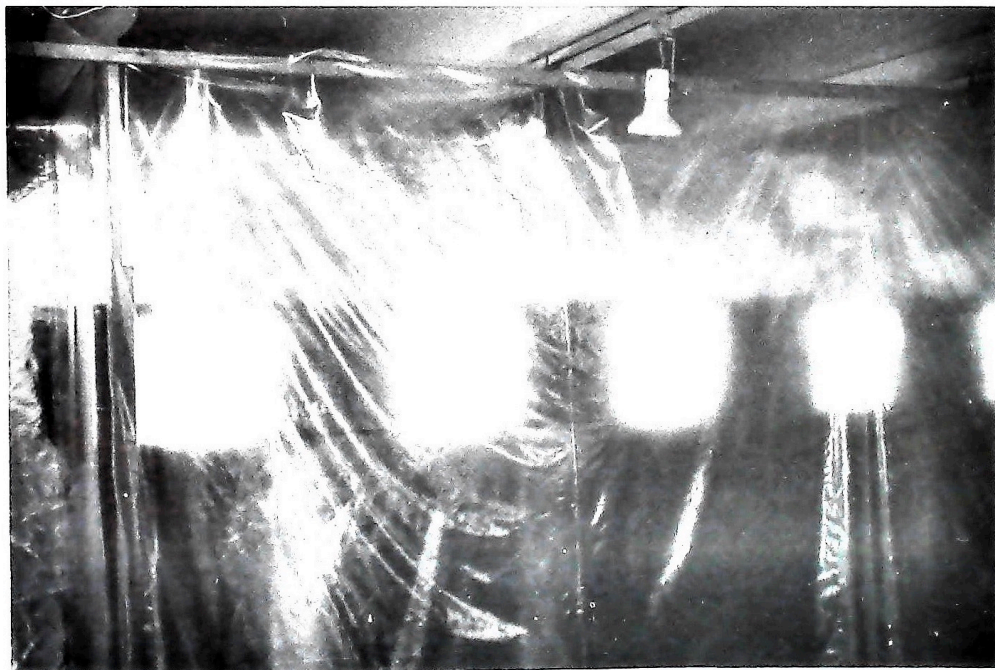


*Krav til installation:* Mindst 5 monitører og 1 videokassettespiller. Monitørerne placeres efter hinanden langs væg, drejet 45° ud fra væg. Foran monitørerne i afstand af 1,5 - 2 m afskærmes med halvklar plastik. Indgang i højre side, udgang i venstre.

*Videobånd:* Ét bånd, farve, lyd (tale), opbygget af en sekvens med en sejltur gennem Københavns havn, der gentages »uendeligt«.

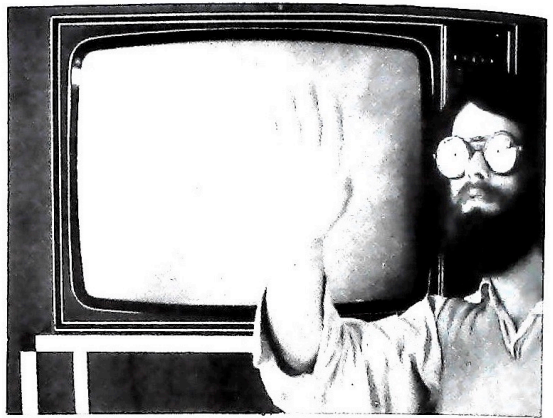
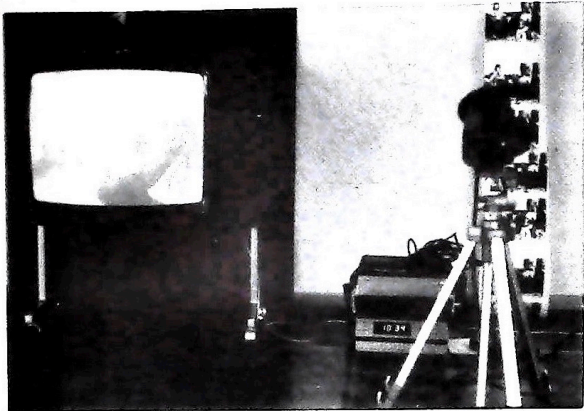
*Koncept:* Installationen er lavet i samarbejde med HELGE KRARUP. Lydsiden starter med Helge Krarups digt *Havnefront*, inspireret af et delvis utydeligt lydband med et engelsk-kinesisk sprogkursus, og fortsætter med dette sprogkursus. Den synkron, samtidige gengivelse af samme billede (sejlturen) på alle monitørerne, som tilskueren dels ser alle på samme tid, dels tvinges til at passere ned langs med, skaber sammen med den til tider utydelige lydside en surreal stemning, som modsvarer Helge Krarups digt.

*Produktionsår:* 1983.



# JØRGEN CHRISTENSEN & CARSTEN SCHMIDT-OLSEN

NORDJYLLAND—SØNDERJYLLAND, FIRE DAGERS OPTAGELSER SAMMEN MED ELEVER FRA SØNDERJYLLANDS KUNSTAKADEMI I FORBINDELSE MED VORES Udstilling HER.



NO REALLY TITLE, 1982. OPTAGET I FLERE PERIODER. LAVET TIL NORDISK VIDEOSEMINAR I HELSINKI.

V  
F  
M  
ek  
V  
ar  
da  
m  
ru  
m  
sa  
ska  
  
Vo  
yo  
HA  
for  
Sa  
dec  
hen  
tro  
teks  
af st  
skue  
I f  
(Ch  
Her  
Biso  
gyn  
Me  
sig i  
men  
som  
fores  
opst  
svare  
  
Video  
  
Idé o  
ANE

## VÆRKSTEDET VÆRST

Forestillingen *TUREN TIL FODS GJORDE MENNESKET SMUKT* er et resultat af vores eksperimenterende arbejde med performance. Vores sidste produkt indenfor dette arbejdsområde var forestillingen *Den gamle damens eftermiddag* eller *Polarforskerens madpakke*. I den benyttede vi os af skulpturel rumbearbejdelse (environment), bevægelse, musik og video. Gennem et helt bestemt samspil mellem disse elementer søgte vi at skabe et rum i tid og tilstande.

Vores nye forestilling er navngivet af og tilegnet vores veninde og kollega, **INGER BECH HANSEN**, der døde d. 18. januar -83, som offer for orkanulykken v. Christiansborg.

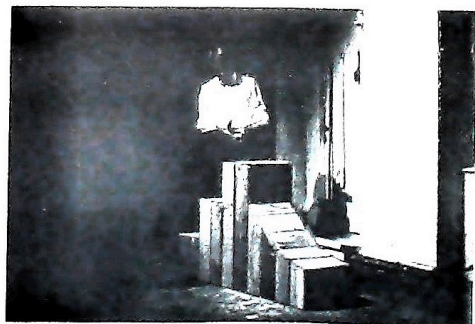
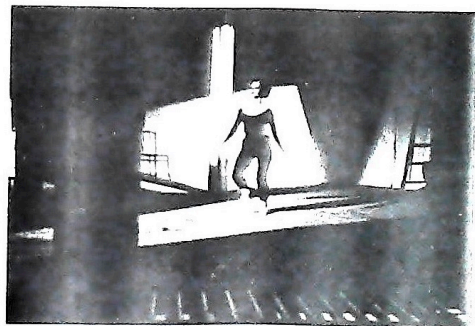
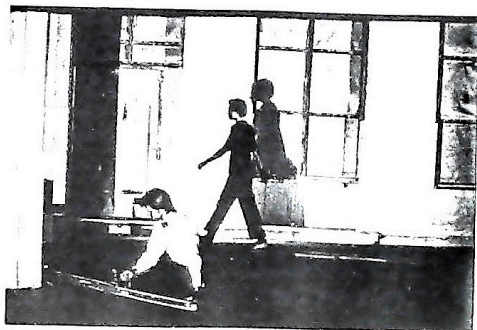
Sammen med Inger påbegyndte vi allerede i december arbejdet på denne forestilling. Efter hendes død følte vi det som en nødvendighed, trods alt at gennemføre arbejdet. Der indgår tekster og digte skrevet af Inger. De bliver i form af stemmeimprovisationer og sang fortolket af skuespilleren Marianne Jørgensen.

I forestillingen optræder iøvrigt tre dansere (Charlotte Munck, Jesper Gundersen og Lene Hermann), en fortæller, en musiker (Maquino Bisolli Siquiera, slagtøj), en flyvende hund, et gyngende fyrtårn, et videopendul m.m.

Mennesket, der bevæger sig til fods befinder sig i forestillingen — ikke som en hovedperson, men nærmest som et tema eller en figur, således som det kendes fra musikken. Ud fra forestillingens indre logik og egne elementer opstår mønstre af billeder og oplevelser, der svarer til linjerne og farverne på et landkort.

Video: Svend Thomsen.

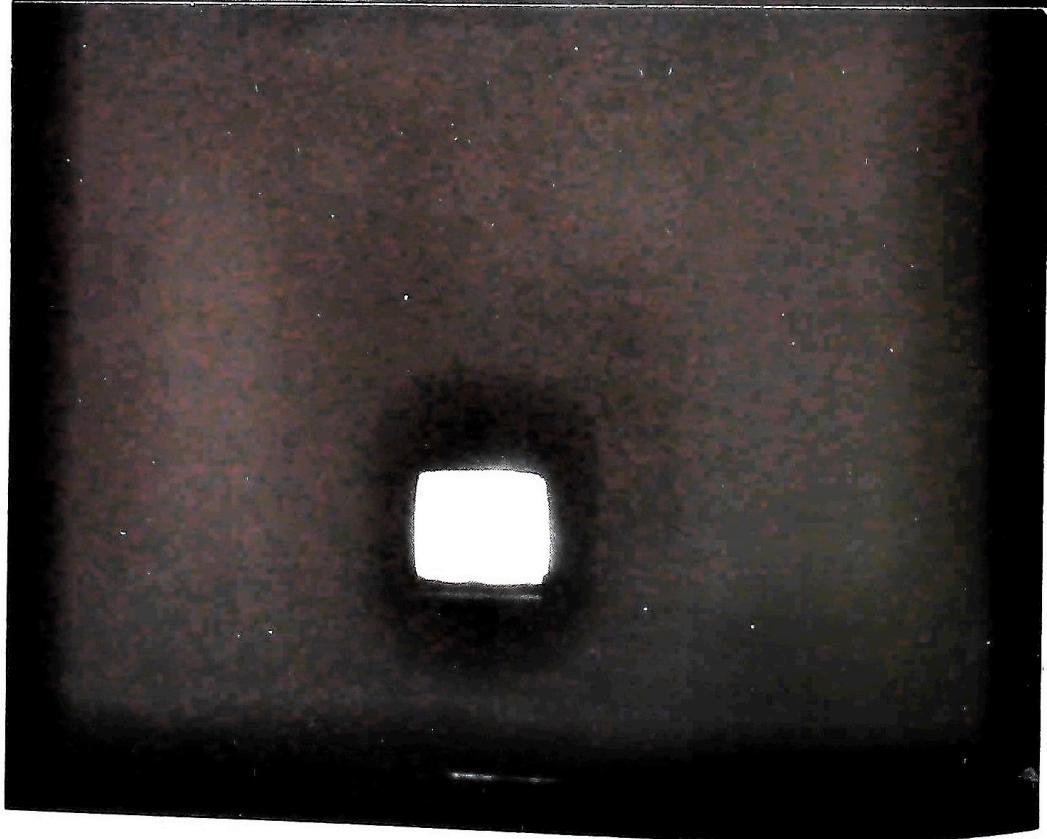
Idé og produktion:  
**ANE METTE RUGE & JAKOB SCHOKKING**







*Hemmen får impulser*  
Film av Anders Ljungman,  
Jörgen Lund m.fl.  
Musik: Mercedes Prata.



impulser  
ers Ljungman  
m.fl.  
gedes Prata.



” en svensk  
produktion om Sverige, som  
det ser ud under overfladen.  
Møgbeskidte bananædende vil-  
de, labyrinter af pølseboder,  
markedspladser, folkeparker,  
motorveje, iskolde ansigter.  
Falske belysninger, kulørte  
mareridt direkte ud af Un-  
tergang des Abendlandes. ”  
P. LAUGESEN, INFORMATION





FOTO: SISSEL TOLAAS.

## MORTEN BØRRESEN VIDEOARBEIDER

Jeg har lært mye fra konseptualismen, men den kan etterhvert bli for intellektuell, kjedelig og »trendy«. Jeg liker mer frodighet, personlighet. Kanskje kan man lære av barna: I installasjonen *Barnevogn* (1982) vil den nysgjerrige »publikummer« finne seg selv som baby under kalesjen på en liten videoskjerm (se *sid.* 2). Denna installasjon er nylig satt opp på »Kulturen lever« i Akers mek. i Oslo, høst 1983.

Ideen til den neste installasjonen kom da professoren på Kunstakademiet etterlyste meg på croquistegningen. Det var ikke lenger noe problem, når jeg kunne opptre som elektronisk person. Analogt med en automatisk telefonsvarer opptrådte jeg i form av *Akademistudenten* med kamera, skjærm og taperecorder. Jeg oppfordret akademiet til å sette meg på kl. 10 og skruet meg av kl. 16, i tillegg kunne de spille inn croquistegningen på tape.

*Video ved Morten Børresen* er en performance jeg gjorde sammen med forfatteren John Ege på Club 7 i Oslo i september 1983. Annonseringen var: »Forfatteren John Ege leser fra sin bok *Sputnik Video ved M.B.*, d.v.s. forventede kunstprodukter, brukskunst. Vi fremstilte oss som brukskunstpar. Han leste (ved hjelp av



døvetolk) fra sider jeg tilfeldig rev ut og limte på ham. Så saget jeg videoved med motorsag og tylltet meg inn i metervis av videotape. Det vil si fra produktene (brukskunsten) til den kunstnariske prosessen, laget jeg igjen »forfatterbrukskunst« av John og »videobrukskunst« av meg selv.

PETE

TRE  
1982,

Tre vic

Varje s

1. Jag s

Vi up

30 se

2. En V

10 va

3. Mot

Ljud: h

våldigt



PETER ANDERSSON

### TRE MOTORER

1982, färg, ljud, 6 min.

Tre videosekvenser.

Varje sekvens visar en »motor«.

1. Jag själv tillsammans med halvårgammal son.

Vi upprepar samma rörelse flera gånger.

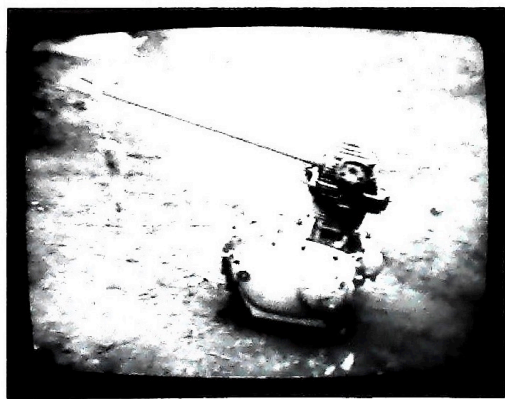
30 sekunder.

2. En Volvo kör långsamt runt en rondell.

10 varv/5 min. (= 2 varv/min.).

3. Motor och morot. 30 sekunder.

Ljud: hela tiden hörs det entoniga lätet från en väldigt uppvarvad liten motor.



EL TOLAAS.

ig rev ut og limte på  
med motorsag og  
videotape. Det vil si  
en) til den  
et jeg igjen «fortæller»  
Jebrukskunst» av

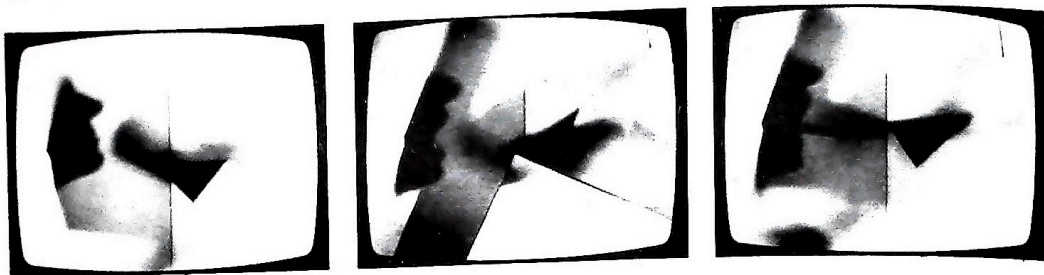


FOTO: JOOS.



CHARLOTTENBORG 1981.



Kunstnersammenslutningen NY ABSTRAKTION gennemførte i 1977 sin første manifestation på Charlottenborg i København. Da eksperimenterede jeg med projektorer som kastede bevægelige billeder i store formater op på en vægflade.

Med baggrund i dette materiale har jeg i år produceret 3 stykker for video. Jeg har brugt to projektorer som giver et fondbillede i langsom forandring. Dernæst indskyder jeg forskellige hvide plader i en kort afstand fra baggrundspanelet, dette forstærker den tredimensionelle virkning og bryder billedet på forskellige måde. Tilsidst optræder mit ansigt i profil som en skyggevirkning i det totale billede. Hele optagelsen foretages i een lang sekvens i en afstand af 4 m. Optagelsen er i sort/hvid og har spilletider på 20, 25 og 35 min. Didde tre videobilleder, kunne man kalde dem, har en stemningsfuld meditativ virkning. Sammenspillet mellem det abstrakte rumbilled, som fremkommer ved projektorerne og de indskudte plader, og ansigtets silhuet giver en særdeles udtryksfuld vision af drøm og virkelighed. Lydsiden er musik af Brian Eno, Music for airports.

Jeg arbejder med video på den måde at billedet skal være een lang optagelse således at den kan vises uden forudgående klipning eller anden redaktion. For at afprøve en meget lang optagelse fik jeg lyst til at lave et videobilled hvor man kun så mine hænder og et stykke bordflade. Ideen var at udføre een lang improvisation hvor mine hænder bearbejdede forskellige materialer i et hurtigt tempo.. Materialerne var papir, et par sko, æg, frugt, søm, glas o.s.v. Det lykkedes at holde det hele gående i 68 minutter. Dette videobilled er i farver og har som titel »Hands doing things«. Jeg havde stor fornøjelse af dette stykke og det kom faktisk til at stå som en slags »commercial« for Ny Abstraktions PROJEKT 18 på Charlottenborg i april i år.

FINN MICKELBORG

AKTION  
 tation på  
 erimente-  
 bevæge-  
 vægflade.  
 ar jeg i år  
 ar brugt to  
 i langsom  
 forskellige  
 baggrunds-  
 mensionelle  
 ellige måde.  
 ofil som en  
 llede. Hele  
 vens i en af-  
 /hvid og har  
 n. Diddé tre  
 dem, har en  
 g. Sammen-  
 mbilled, som  
 g de indskud-  
 er en særdeles  
 rkelighed. Lyd-  
 c for airports.

måde at billedet  
 edes at den kan  
 g eller anden  
 et lang optagelse  
 ed hvor man kun  
 ordflade. Ideen  
 sation hvor mine  
 ge materialer i et  
 var papir, et par  
 . Det lykkedes at  
 3 minutter. Dette  
 som titel «Hands  
 fornøjelse af dette  
 at stå som en slags  
 ctions PROJEKT 18

MICKELBORG



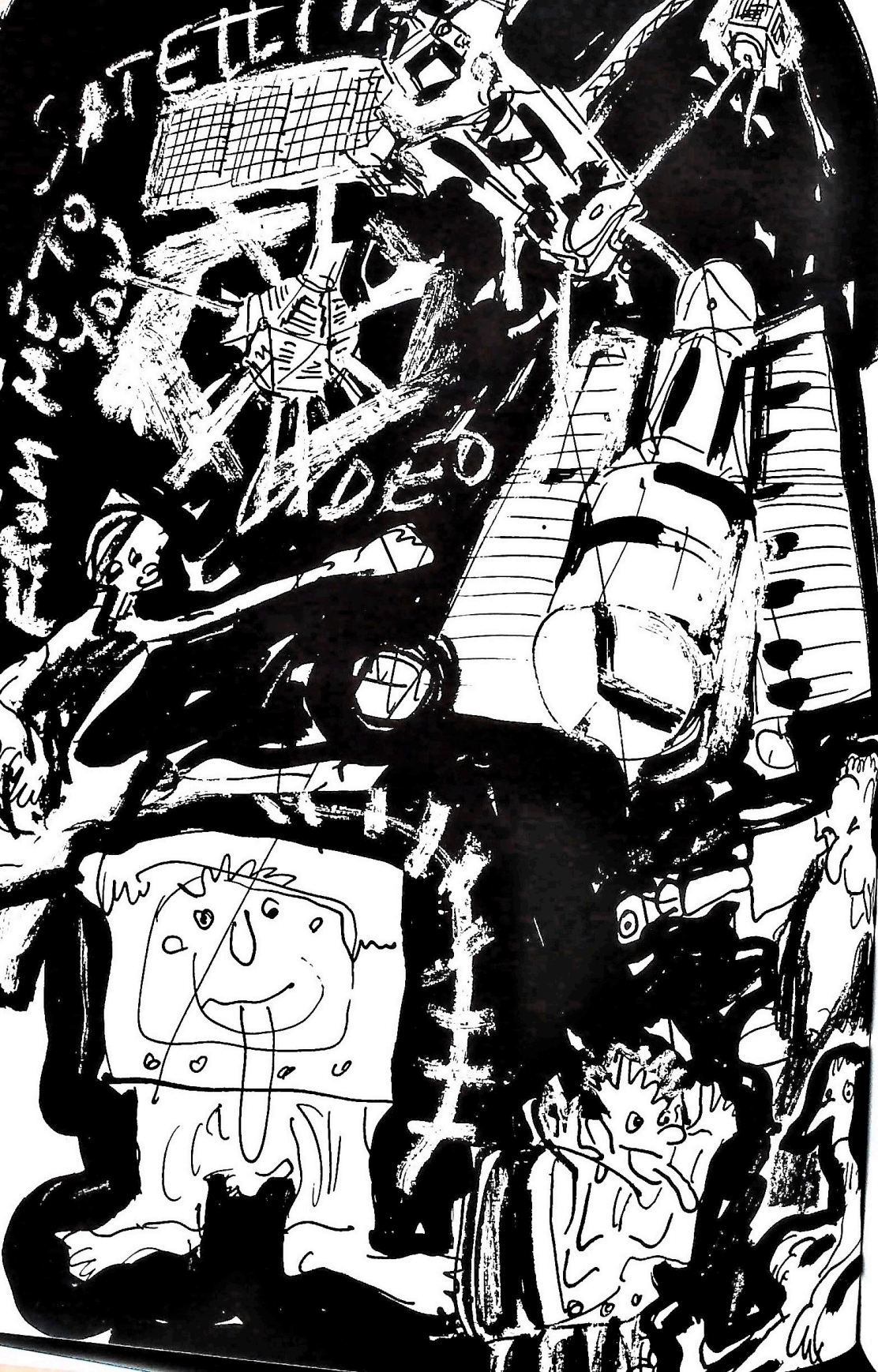
videoteksten her frises til et billede. Luppen frem fok klar  
 så kører vi. Enhver kritik skal mærkes særligt hvis den ikke  
 samtidigt er en selvkritik - vi har den om. Selvfølgelig  
 De der er mødet op med en 3 til 4 millioner flimmerende punkter  
 på en tv-skærm og har endvidere gennem en programlagt verden af  
 tilfældigt hængende billeder (samt lyd i en ensvejs kommuni-  
 cation, som ingen genkender i dagligdagen, hvilket ikke er så  
 mærkeligt da denne punktverden på kun et kombinationsmuligheder  
 på seksstjerne skærm, en illusion der østet har erobret sin del  
 af dagligdagen og dermed selv gjort sig til en virkelighed. Den  
 ulordaglige mængde af information lige her og nu, alle steder  
 fra har betydet en kolossal udvidelse af vort psykiske rum og  
 næsten lært os at leve i en samtidighed - men billedet på skær-  
 men er stadig, hysmerget det end bevæger sig, frosset fast eller  
 påklistret, økonomiske kriterier så stand by, dette er lige  
 ren og alt andet omkring denne er baggrund. (Lase op v. fra  
 ser nu) frosset 1

Videobilledet i Danmark såvel som udførelset såvel som det  
 kunstneriske udtryk derved? Noget af de vigtigste  
 præst med en politisk form, hvilket bevidst er folk  
 der arbejdede med mere radikale ting og næsten ingen bag  
 hude måtte se de en arbejdsplads. (Hvad er den radikale  
 måske ændre af denne betegnelse? Ligesom den radikale  
 video produktionens vedkommende betød det med meget få und-  
 tagelser, nogle forlængede politiske møder, der på den  
 nærmeste skitagede enhver form for medbevidsthed for sel-  
 ve sig selv, til at vise for de allerede overbeviste.  
 De manglende smeltet kobber og væggenheder for det  
 andet. Billedet eller omvendt som man vil til 80'ernes ex-  
 pressionistiske romanisme, en isoleret kvadrangel og  
 centring af det for klar nok, måske endda forvælgende end  
 og for de politiserende i sammenhæng, der nu optagede replat  
 en helt anden punktform og egentlig var bedst frem med at  
 blive gædet ud. Fort tændt by. (Lase op v. fra) ser 2

Pan venstre, for helvede, og hvad gør vi så ved det enorme  
 lille spillerum, der kaldes kunst og video, jovsku, en-  
 hver som ønsker at udtrykke sig i dette medium må ud fra  
 en egen kritik af den konstant flydende skærm, hvad enten  
 det er den daglige kost eller marginale projekter frembragt  
 igennem de sidste tyve år, må, lise systemet op endnu engang.  
 Energien der bevæger kameraet er nødvendigvis en frigørende  
 aggression, der sprænger sig ud af den tiltagende isolation  
 direkte ind i mediet, i båndningen af fantasien, af ideen, i  
 et tape registreret, opløst, editeret signal på en forkeret-  
 måde, styret af en intuition igennem språkernes til en anden  
 videolandskab som et bevidstgjort arbejdsredskab, der kan  
 bruges i vort psykiske univers til at ud og adskille de  
 konventionelle illusioner, som udfylder vor hverdag, hvor som  
 helst, ved en basal forundring over at det der sker, sker!  
 Så klar til optagelse, kør, men hvis det kører for hurtigt  
 for rigtig, så luk for lortet omgivende billed og lydfør  
 urening er der mere end nok af, pan blot højre 3

Videogrammet kan dokumentere «virkeligheden», eller forstyrre denne  
 rent elektronisk så langt at det danner sin egen elektroniske  
 virkelighed, eller kan lade optagelsessituationerne åbne muligheder  
 der rent socialt betinger deltagelse. Totalbilledet begynder at be-  
 væge teksten i elektroner der tiltrækkes af skærmen med en stadig  
 større acceleration styret af vore elektriske afbøjningsspoler, hvis  
 vi vil give bevægeligt udtryk for den psykiske bevægelighed som  
 punkter i samme hastighed lige ind i og ud af ethvert billede iklædt  
 lyd, der kan opfattes eller overhøvet ikkefattes i femogtyve  
 delsessekund, i et nu, i et liv, brændt fast på øjets indre skærm til  
 et samlet signal, som cirkulerer igennem samfundets og kroppens ner-  
 vesystem, opsamlende og afgivende impulser om dets øjeblikkelige til-  
 stand, forsøket af alle de medier vi sætter imellem os og «realite-  
 tens», dvs vor egen formulering af tilstanden gennem filtre af myte,  
 moral og erfaring til en informationsstørrelse indtil, katodestrø-  
 len samtidigt kan vende en hvilken som helst vej ud af den centrale  
 styring af strømmen - og enhver kan gå ind i denne og producere sig  
 selv, som f.eks. endnu et punkt der ikke burde kunne være på skær-  
 men, i det øjeblik Kameraet bevæger sig væk fra stedet og zoomer  
 ind med samme hastighed til totalbilledet 4

**WILLIAM LOUIS SØRENSEN:  
 FEM SKÆRME I EN MONITOR,  
 UR SIDEGADEN NR 3/1982.**



En på kasse

Video den elektroniske økonomiske — det er væger sig — tegninger tige ting til hinanden — er en forrøvelst mistor — og at grænsen mellem og tilbage — din spole den — og nogen gange gørende — selv når for dobbeltnatur — en mater — det er sket med moderne eksisterende — i tidligere med modernismen skulle så med video at gøre — j solation og fremmedgørelse problemet søges løst på alle etc. — og så er der de elektroniske apparater man vælter sig i forskellen på værktøj og nogle sommelige billeder — reaktion — modsat se Nam June Paik smukt — resten er kedsomme videnskabelige og en hel del gennem elektroner radioligt til kunst — for hver cent den mister billedet i intensitet dette er ikke en pipe — er det — men billedet af en pipe — fra været af en fodboldkamp utætelig kollektiv massepsykoseser eller bevidsthed — det kunst — for kunst er tilstedeværelse — selvfølgelig kan vi bruge video mulig andet — men på samme tidlig idé ikke bedre på video — tvænmødet tror jeg det er et som overvågningsapparatet i sig selv skal kigge på os — bortset fra fjernsyn sammen med andre interessante situation — som hvis to spærte som vi selv tror — at hvide ressourcer — forudsigt — jeg er en stråle

# En på kassetten

Video den elektroniske blyant — billedet er samtidigt — men blyanten og papiret er stadig det mest økonomiske — det enkleste — billedet på videoskærmen forandrer sig hele tiden — vi siger det bevæger sig — tegningen er statisk — fordi menneskene fik telefonen begyndte de ikke at sige flere fornuf-tige ting til hinanden — når McLuhan siger at mediet er budskabet ophæver han form og indhold — det er en forrøvet misforståelse — formen påvirker indholdet lige så stærkt som omvendt — det er evident — og at grænsen mellem form og indhold er flydende ved vi også — den kan flyttes op og ned og frem og tilbage — din spole hænger fornedet — i 60'erne var formen den sociale struktur og vi lavede kunst i den — og nogen gange er formen indholdet — men omend skellet er en fiktion så er denne fiktion afgørende — selv når formen er indholdet — er form og indhold ikke det samme — men formen har en dobbeltnatur — en materiel og en åndelig

— det er sket med modernismen — kravet til kunstneren som håndværker forsvandt — og er idag ikke eksisterende — i tidligere tiders kunst brugte alle de samme motiver — originaliteten lå i udførelsen — med modernismen skulle motivet være originalt og formen angive en personlig stil — og hvad har det så med video at gøre — jo den efterhånden totale fravær af form — en almen form — betyder billedets isolation og fremmedgørelse — og dette er i tidens opgør med modernismen hovedmodsatningen — problemet søges løst på alverdens måder ved at være dekorativ figurativ fortællende monumental social etc. — og så er der de elektroniske medier hvor man tror at være social og folkelig jo flere ledninger og apperater man vælter sig i og jo flere knapper man trykker på — man tror mediet er formen og glemmer forskellen på værktøj og materialer og form og motiv — så vælter det ud med rigtige meninger og kedsommelige billeder — reaktion og selvbekræftelse —

— modsat se Nam June Paiks videobånd — det er det — det var det kunst der kunne komme ud af det — smukt — resten er kedsommelige gentagelser — de flotte elektroniske billeder er de industrielle og de videnskabelige og en hel verden der samtidig ser en fodboldkamp — billedet som bliver transformeret gennem elektroner radiobølger satelliter paraboler laser glaskabler osv — meget flot — men ubrugeligt til kunst — for hver centimeter billedet flytter sig — for hver transformator ion fra en sender til en anden mister billedet i intensitet og bliver til ren mekanik — når Magritte skriver på billedet af en pibe — dette er ikke en pibe — er det ikke for at være mystisk — det betyder helt konkret at det ikke er en pibe — men billedet af en pibe — form og indhold — så det vi ser i fjernsynet er ikke en fodboldkamp men fraværet af en fodboldkamp — jo større afstand jo mindre kamp jo større fravær — men vi deltager i en ufattelig kollektiv massepsykose et ritual — der er flot og facinerende — men dedt forlænger hverken sanser eller bevidsthed — de standser nøjagtig ved skærmens overflade — og det er endnu mindre kunst — for kunst er tilstedeværelse nærhed materiale bevidsthed og menneskelighed

— selvfølgelig kan vi bruge video når vi laver kunst — som vi kan bruge blyant papir maling ler og alt mulig andet — men på samme måde som folk siger det samme gamle sludder i telefonen — bliver en dårlig idé ikke bedre på video — i kunsten er video overhovedet ikke et massekommunikations middel — tværtimod tror jeg det er et meget intimt udtryksmiddel — en slags skitseblok for indfald og idéer — som overvågningsapparatet i supermarkedet — en mulighed for at kigge os selv over skuldren og registrere vores egen tilstedeværelse — det modsatte af fodboldkampen — vi skal ikke kigge på apparatet det skal kigge på os — bortset fra de mennesker jeg lever tæt sammen med — kan jeg ikke fordrage at se fjernsyn sammen med andre — flere hundrede mennesker der ser fjernsyn sammen er en fulstændig idiotisk situation — som hvis to mennesker læste i den samme bog samtidigt — vi er ikke altid så interessante som vi selv tror — at henvende sig til andre mennesker — at tage deres tid — at forbruge vores sparsomme ressourcer — forudsætter respekt og ydmyghed — også når man er allermost desperat og umulig — jeg er en stråle

BJØRN NØRGAARD



# Datamaskinen äter videon Tietokone syö videon

Videon, filmens och televisionens bastard, är konst / en politisk konstform. Datamaskinen ämnar äta filmen och televisionen; videon står som förrätt på meny.

Inom filmen tas informationen upp på en filmremsa (transporteras i tiden). Informationen kommuniceras (transporteras i rummet) med materiella kommunikationsmedel (från studion till biografen). De processer som bearbetar informationen är optiskt—kemiska (kamera, laboratorium, projektor). Dessa processer strävar till trovärdighet, realism, high fidelity: filmens teknik försöker överföra en behärskad och styrd audiovisuell upplevelse till flera åskådare. De processer som bearbetar den audiovisuella informationens innehåll är manuella (klippning, animation). Filmen är verkorienterad: den inspelade remsan, filmrullen, är verket.

Televisionens information tas upp på ett bildband (förflyttas i tiden). Informationen kommuniceras (transporteras i rummet) som elektromagnetiska vågor (från studion till hemmen). De processer som bearbetar televisionens information är elektro—optiska (kamera, mixer, bildrör). Dessa processer strävar till high-fidelity: televisionstekniken försöker förmedla en illusion om verkligheten som sådan. De processer som bearbetar materialet är manuella (studioteknik, editering). Televisionen är kommunikationsorienterad: verket är sändningen, kommunikationsprocessen, inte bildbandet.

Vid sidan av filmen och televisionen finns folkmedierna och anti-institutionerna: smalfilmen och videon. Folkmedierna användes i början av pionjärer och efter institutionerna kommer de att användas av den stora massan. Efter de senaste årens hemma-video-boom kommer kameror och mixrar för hemmabruk.

Institutionerna korsar hämningslöst de olika medierna. Filmer görs med videoteknik och televisionen utnyttjar filmen. Den optiska historien skulle upprepa sig i en elektro—optisk variant om inte en ny faktor steg in på scenen. Datamaskinens intåg har jämförts med boktryckarkonsten. Bågen är vidare: *eld - hjul - dator*.

## FIRE — WHEEL — COMPUTER

Ett nytt nervsystem växer fram på jorden: kommunikationssatelliterna, datanäten, de lokala nätverken (LAN 1. Local Area Networks). Datorerna smälter ihop olika trådförsedda och trådlösa kommunikationsmedel till ett enormt integrerat nät. Precis som järnvägs-, väg-, vatten- och lufttrafiken nufördiden har smält ihop till ett globalt materiatriafiknät.

Datamaskinens förvaringsredskap är till det yttre en aning annor-

Video, elokuvan ja television äpärä, on taide/politiittinen taidemuoto. Tietokone aikoo syödä filmin ja television, alkupalana ruokalistassa on video.

Elokuvasa informaatio talletetaan (kuljetetaan ajassa) filminauhalle. Informaatio talletetaan (kuljetetaan avaruudessa) materiaaliikkenevälineillä (studiosa teattereihin). Elokuvan informaatiota muokkaavat prosessit ovat optis-kemiallisia (kamera, laboratorio, projektori). Nämä prosessit pyrkivät uskollisuuteen, realismiin, high fidelityyn: elokuvan tekniikka pyrkii siirtämään yhden hallitun ja ohjatun audiovisuaalisen kokemuksen sellaisenaan monelle katsojalle. Audiovisuaalisen informaation sisältöä muokkaavat prosessit ovat olleet manuaalisia (leikkaus, animaatio). Elokuva on teorioitoitunut: tilanne, filmikela on teos.

Televiossa informaatio talletetaan (siirretään ajassa) kuvanauhalle. Informaatio viestitään (kuljetetaan tilassa) sähkömagneettisina radioaaltoina (studiosa koteihin). Television informaatiota muokkaavat prosessit ovat elektrooptisia (kamera, mikseri, kuvaputki). Nämä prosessit pyrkivät high fidelityyn: televiotekniikka pyrkii välittämään todellisen illuusion sellaisenaan 1—>n. Materiaalia muokkaavat prosessit ovat olleet manuaalisia (studiotekniikka, editointi). Televisio on viestintäorientoitunut: teos on lähetys, kommunikaatioprosessi, ei kuvanauha.

Elokuvan ja television rinnalla ovat kansanmediat ja anti-instituutiot: kaitefilmi ja video. Kansanmedioita käyttivät alussa pioneerit ja instituutioiden jälkeen niitä käyttävät suuret massat. Viime vuosien kotivideoinnin jälkeen tulevat kotivideokamerat ja kotivideomikserit.

Instituutiot käyttävät estottomasti välineitä ristiin. Elokuvia tehdään videotekniikalla ja televisio käyttää filmiä.

Optokemiallinen historia toistuisi sellaisenaan elektro-optisena kertautumana ellei uusi tekijä astuisi näyttämölle.

Tietokoneita  
taitoon. Kaari  
PYÖRÄ - TIET

Maapallolle on  
moverkko: tietokone  
verkot, paikalliset  
Area Networks).  
vat erilaiset langattomat  
viestimet yhdeksi verkko-  
tegroiduksi verkko-  
ään rautatieliikenne-  
kennä ja ilmailukäyttö-  
yhdeksi globaaliksi  
veroksi.

Tietokoneen tallennus-  
maisesti hieman eri-  
taperoilla toteutetaan  
Ääninauha, ääninauha,  
hiilihiirto, digitaaliset  
muistivälineet jatkumona.  
Kopioi alkuperäinen,  
tietokoneen muisti on  
kopiointi onnistuu  
taprosettisesti, kaikki  
yksi tai nolla. Kopioi  
arvoinen originaalin  
Tärkein tietokone

nään on 'floppeylevy'  
neetinauhan ja kasetin  
to floppylevyn mahtuu  
tuhansia merkkejä.  
saattaa olla uudelleen  
nen levy jota voi käyttää  
nä että videolevynä.  
vaa tuhatkertaiseksi,  
hin miljooniin merkkeihin  
Sisäisesti, tietokone  
neessä, kaikki mediat  
maation modalityt  
sen nimityksensä: sama  
tikööri voidaan tulkit-  
vaksi, matematiikkaksi  
kartaksi.

—> Triviaalifunktion  
leiksi: dataverkko koo-  
television ja radion bitit  
telliittin tai valokuitu-  
tallettaa kaiken samoin  
Tietokone trivialisoi  
varastoinnin ja kuljetuk-  
kä on voidaan digitaali-  
nollina ja yksinäisinä, om-  
sineina. Informaatio on  
taan.

Keskeiseksi asiaksi  
prosessi: tietovirtojen an-  
si: informaation muuttu-  
struktuurin muuttuminen  
tekoaly.

Tietokoneitaidetta on  
tataide ja ohjelmataide.  
teos on dataa: tekstiä, ku-  
kalkkia näitä tai muuta  
teossa teos on tietokone-  
nainen prosessi kuvan  
ohjelmointikielillä. Ohjel-

Tietokoneita on verrattu kirjapainotaitoon. Kaari on suurempi: TULI - PYÖRÄ - TIETOKONE.

Maapallolle on kasvamassa uusi hermoverkko: tietoliikennesatelliitit, dataverkot, paikallisverkot (LAN, Local Area Networks). Tietokoneet sulauttavat erilaiset langalliset ja langattomat viestimet yhdeksi suunnattomaksi integroiduksi verkoksi aivan kuten nykyään rautatieliikenne, tieliikenne, vesiliikenne ja ilmailuliikenne ovat sulautuneet yhdeksi globaaliseksi materiaaliikenneverkoksi.

Tietokoneen tallennusväline on ulkoisesti hieman erilainen mutta toimintaperiaatteeltaan aivan erilainen.

Ääninauha, äänilevy, filmi, videonauha, hillipirros, kaikki ovat 'analogisia' muistivälineitä. Tieto esitetään jatkumona. Kopio on aina huonompi kuin alkuperäinen, kohina kasvaa. Tietokoneen muisti on 'digitaalinen'. Jos kopiointi onnistuu niin se onnistuu sataprosenttisesti, kaikki tai ei mitään, yksi tai nolla. Kopio on täysin samanarvoinen originaalin kanssa.

Tärkein tietokoneen muistiväline tänään on 'floppylevy', äänilevyn, magneettinauhan ja kasetin ristiäisi. Tietoa floppylevylle mahtuu nyt joitakin satoja tuhansia merkkejä. Seuraava vaihe saattaa olla uudelleenkirjoitettava optinen levy jota voi käyttää sekä tietolevynä että videolevynä. Kapasiteetti kasvaa tuhatkertaiseksi, muutamia satoihin miljooniin merkkeihin.

Sisäisesti, tietokoneen muistivälineessä, kaikki mediat ja kaikki informaation modaliteetit kohtaavat yhteisen nimittäjänsä: sama digitaalinen bittikoodi voidaan tulkita musiikiksi, kuvaksi, matematiikaksi, tekstiksi, säkkartaksi.

—» Triviaalfunktiot käyvät triviaaleiksi: dataverkko koodaa puhelun ja television ja radion biteiksi samaan satelliittiin tai valokuituun. Levymuisti tallettaa kaiken samoina bitteina.

Tietokone trivialisoi informaation varastoinnin ja kuljetuksen, kaikki mikä on voidaan digitaalikoodata, esittää nollina ja ykkösinä, omenina ja appelsiineina. Informaatio on otettu hallintaan.

Keskeiseksi asiaksi muodostuu prosessi: tietovirtojen analyysi ja syntesi: informaation muuttuminen tiedoksi, struktuurin muuttuminen hahmoksi: tekoäly.

Tietokonetaidetta on kahta lajia: datataide ja ohjelmataide. Datataiteessa teos on dataa: tekstiä, kuvaa, ääntä tai kaikkia näitä tai muuta. Ohjelmataiteessa teos on tietokoneohjelma: dynaaminen prosessi kuvattuna jollakin ohjelmointikielellä. Ohjelmataide tulee

lunda men till sin funktionsprincip helt annorlunda. Ljudbanden, -skivan, filmen, videobandet, kolteckningen — alla är de analoga minnesredskap. Informationen framställs som kontinuerlig. Kopian är alltid sämre än originalet, störningarna ökar. Datorns minne är digitalt. Om kopieringen lyckas så lyckas den till hundra procent. Allt eller intet, ett eller noll. Kopian är helt likvärdig med originalet.

Datorns viktigaste minnesredskap idag är floppyskivan, en korsning av ljudskiva, magnetband och kassett. Just nu kan man få in några hundra tusen tecken på en floppy. Nästa skede kan tänkas vara en optisk skiva som kan skrivas på nytt och användas som både informations- och videoskiva. Kapaciteten tusenfaldigas, till några hundra miljoner tecken.

Internt, i datorns minnesredskap, möter alla medier och alla informationens modaliteter sin gemensamma nämnare: samma digitala bitkod kan tolkas till musik, bild, matematik, text, väderlekskarta. Trivialfunktionerna blir triviala: datanätet kodar samtalet och televisionen och radion till bitar på samma satellit eller ljusfiber. Skrivminnet förvarar allt som likadana bitar. Datorn trivialiserar informationens lagring och transport, allt som är kan digitalkodas, framställas som nollor eller ettor, äpplen och apelsiner. Informationen är under kontroll. Processen blir central: informationsflödernas analys och syntes: informationens förvandling till kunskap, strukturens analys och syntes: informationens förvandling till konstgjorda intelлектet.

Det finns två slags datamaskinkonst: datakonst och programkonst. I datakonsten består verket av data som text, bild, ljud, en kombination av dessa eller ytterligare någonting annat. I programkonsten är verket datamaskinprogram: en dynamisk process som beskrivs på något programmeringsspråk. Programkonsten kommer att äta datakonsten.

Orsaken till att man ännu inte förstår datamaskinens natur är att man hittills bara har använt den vänstra hjärnhalvan när man arbetat med datorer. Datorgrafiken och datormusikens, de algoritmiska och heuristiska formernas spontana lek kan skapa en ny länk mellan den högra hjärnhalvan och »maskinen«. Mänskans uppfattning av »maskinen» och av sig själv förändras, lika djupgående som i den första blicken in i vattnets spegelyta. Det konstgjorda intelлектet är sinnets spegel.

## Datamaskinen och video

Migrationen från video till datorer sker i form av många parallella processer:

- videoanläggningarna (kameror, bandspelare, mixrar, monitorer) förses med mikroprocessorer.
- nya datorbaserade instrument utvecklas: textgeneratorer, bildprocessorer.
- till privatdatorerna utvecklas anslutningsmöjligheter för videokameror, videoskivor och bandspelare.
- datorgrafiken blir allmän och får en självständig ställning.
- CAD-anläggningar börjar utnyttjas för att skapa presentationsgrafik, reklamgrafik och animationer.
- datorspelen utvecklas och blir episka.
- videokonstnärerna är pionjärer som med lätthet byter redskap.

Det väsentliga i videokonsten är alternativen, det politiska, undergrunden, surrealismen. Idag saknar datorkonsten, med undantag för några pornografiska program, helt dessa element. Om några år går försäljningen av hemdatorer förbi försäljningen av hemvideor.

Nu gäller det att överflytta videokonstens anda och alternativa innehåll till datorn. De tekniska förutsättningarna är klara och datorn kostar detsamma som videon. Nu är det lätt att vara först med många saker.

Översättning av Pauline von Bonsdorff.

## WORK OF HEART



*Chantal Gelpi*  
C. Gelpi

syömään dataaiteen.

Tietokoneen luonnetta ei vielä ymmärretä koska sitä toistaiseksi käytetään vasemmalla aivopuoliskolla. Tietokonegrafiikka ja tietokonemusiikki, algoritmisten ja heurististen muotojen spontaani leikki voi muodostaa uuden yhteyden oikean aivopuoliskon ja 'koneen' välille. Ihmisen käsitys 'koneesta' ja itsestään muuttuu, yhtä syvällisesti kuin ensimmäisessä katseessa veden peilipintaan. Tekoäly on mielen peili.



Migraatio videosta tietokoneisiin tapahtuu monena rinnakkaisena prosessina.

— videolaitteet (kamerat, nauhurit, mikserit, monitorit) varustetaan mikroprosessoreilla

— kehitetään uusia tietokonepohjaisia välineitä: tekstigeneraattorit, kuva-prosessorit,...

— henkilökohtaisiin (privat dator) tietokoneisiin kehitetään liitännät videokameralle, videolevyille ja nauhurille

— tietokoneanimaatio ei ole sidottu filmiin, tuloksen voi tallentaa suoraan videolle

— tietokonegrafiikka yleistyy ja saa aseman

— CAD-laitteita aletaan soveltaa esitysgrafiikan (piseutation graphics), mainosgrafiikan ja animaation tekoon

— tietokonepelit kehittyvät eppisiksi

— videotaitelijat ovat pioneereja jotka herkästi vaihtavat välinettä

Oleennaista videotaiteessa on vaihtoehtoisuus, poliittisuus, underground, surrealismi. Nykyisestä tietokonetaiteesta nämä elementit puuttuvat täysin lukuunottamatta muutamia pornografisia ohjelmia. Muutaman vuoden sisällä kotitietokoneiden myynti ohittaa kotivideoiden myynnin.

Videotaiteen hengen ja vaihtoehtoisen sisällön siirtäminen tietokoneelle on edessä. Tekniset edellytykset ovat valmiina ja tietokone maksaa saman kuin video. Nyt on helppoa tehdä moni asia ensimmäisenä.

Erkki Kurenniemi

ei vielä m-  
aiseksi käy-  
olliskolla. Te-  
konemusiikki  
isten muotojen  
odostaa tuoden  
olliskon ja lu-  
äsitys "konessa"  
yhtiä syvästi  
katseessa vedet-  
on mielen peili.

tietokoneisiin te-  
kkaisena prosessi-

kamerat, nämä  
varustetaan mi-

sia tietokonepöly-  
generaattori, kuv-

aisiin (privat data)  
ehitetään. Ehdotus  
ideoleville ja rann-

amaatio ei ole sidon-  
voi tallentaa suoran

afrikka yleisty ja tu-

ita aletaan soveltaa es-  
iesatation grafiikka  
ja animaation tekni-  
kkeitä. Kehittyvät esity-

ellijat ovat pääosin  
vaihdevaihtelu.

videotallenteissa on vä-  
olittisuus, underground-  
kykyisistä tietokone-  
ementti puuttavat tuot-  
tta muutamia poro-  
Muutamien vaadetta  
neiden myynti oltiin k-  
yymän.

en hengen ja vaikkoin-  
irtäminen tietokone-  
iset edellytykset ovat vä-  
okone maksaa suoran  
n helpoita tehdä muuta

Erkki Kuronen

## VIDEO ... G/— ... K/—.

*Reflexioner på et hotelværelse i Frankfurt a.M.*

Bevidstheden siger at Video er noget med billige film fra Video-shoppen, og så hjem foran skærmen med cola og chips.

Men det er bevidsthedens bedrag.

Der er en uskyldig udseende overflade, der sker ting i den ny teknologi: der graves digital-kabler ned, nye informations-systemer afprøves med fangearme helt ind i hjemmets kerne, i den private sfære, hjemmearbejde via terminalen, spionsatellitter, til eder fra Pluto, ensomme skibe sendes ud for at opsøge den endelige sanhed, da bevidstheden ikke kunne sætte den sammen af de spor der gives her.

Jeg er ikke teknokrat eller sandheds-søger og skal holde fingrene fra det store tekno-univers. men som alle andre må jeg holde øjnene åbne og lægge ørene til jorden. Enhver forskydning i det store perspektiv har uendeligbetydning for Video-producentens arbejdsbetingelser og distributionen.

Da Amerikanerne i Vietnam havde svært ved at se hvad der rørte sig i natten, derovre. Man udviklede derfor et billedrør med natsyn. Derfor er videokameraet nu istand til at læse detaljer i mørke (næsten). Det er ikke fordi hardware-producenterne synes det kunne være spændende for os.

Så vær på vagt.

Det følgende skulle dreje sig om et mere over-skueligt og gennemskueligt video område. Noget for os der ikke er tekno-fantaster/-fetichister eller reparatører, men står og har brug for et medie til at omsætte nogle ideer til nogle tids-varende billeder.

TV/Video monitoren er dagens største og vigtigste kulturelle faktor eller fællesnævner. Der er andre betydningsfulde fællesnævner, for-bru\_gerisme, billisme, skole, sport, men TV/Video monitoren fører i kabløbet om den kulturelle bevidsthed og fællesnævner værdighed.

Når man kommer en ny gris i den overfyldte fold, så må en af de gamle ud. Og hvad er det for nogle kulturelle fællesnævner der har måtte forlade folden? på slagtbænke, skæres op og for-



NIELS LOMHOLT: UR TEMPORARY DISTURTANCIES, 1982

deles. Familielivet, skolen, fritidsbeskæftigelser og foreningslivet... ? Det virkelige liv er selvfølgelig ikke helt som i grisefolden og jeg skal ikke påstå at TV/Video monitoren har slået familie- og foreningslivet ihjel. Men monitoren har overtaget en vigtig position som formidler af informationer og opdrager i samfundet, en rolle der tidligere blev udfyldt af 3-enigheden familie, skole og forening.

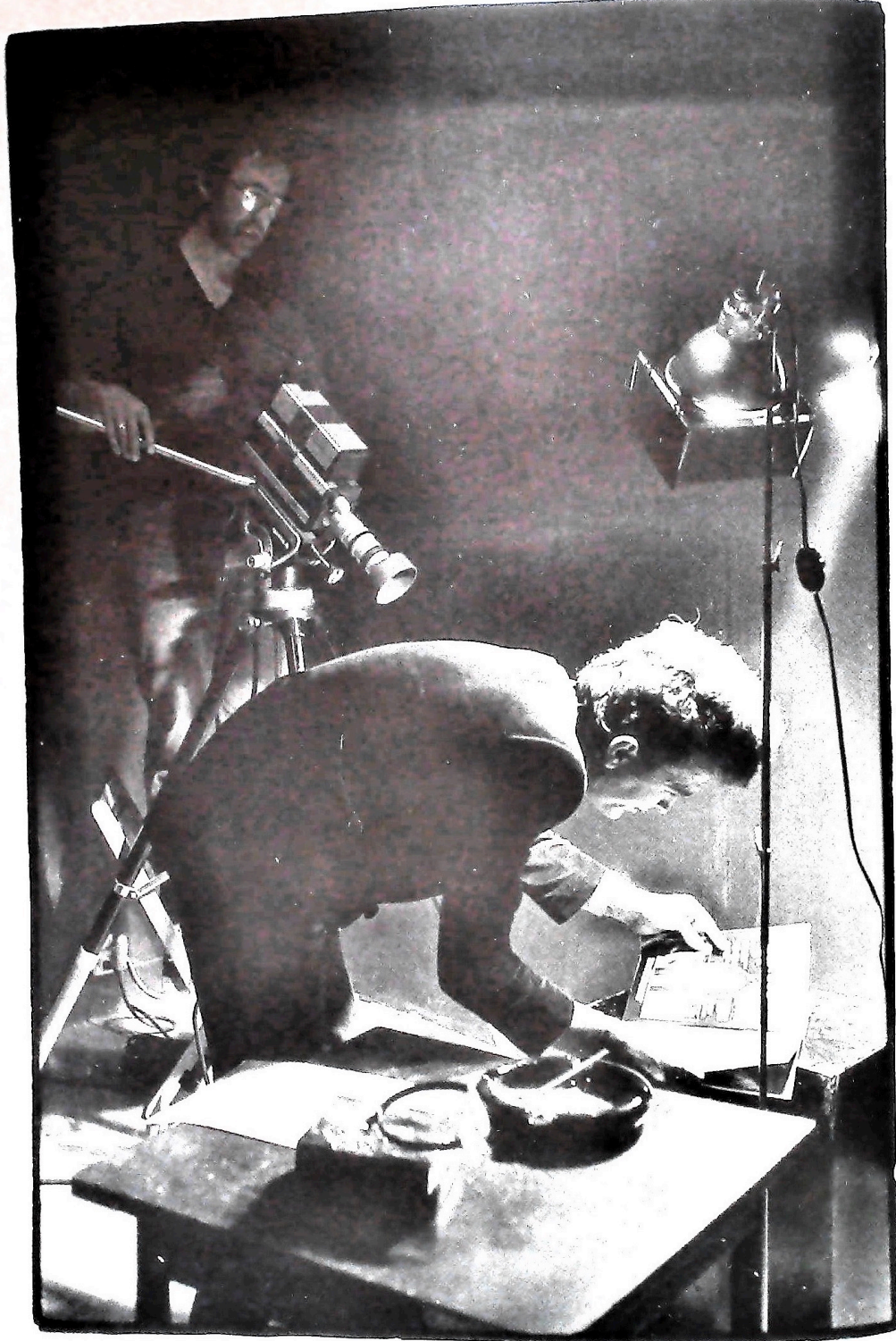
TV/Video monitoren er placeret meget tæt ved informations samfundets hjerte. Et direkte kabel mellem hersker og folket, en varieret programflade holder tilskueren fastnaglet. Øjet peger en vej og perspektivet er begrænset.

For blot nogle år siden var monitoren et supplement til hverdagens informationer, opdragelse, børnepasning o.s.v. Personer der optrådte på monitoren var modeleret efter det virkelige liv og kunne referere til andre fællesnævner, men TV/Video monitoren tog overhånd. Den gav pote, politisk og på anden vis, til den der forstod at sælge sig selv. Den nye TV/Video monitor bevidsthed forlanger at den optrædende tager sit udgangspunkt i monitor personligheden, han optræder på monitoren betingelser. En selvindholdt cirkel. En selvbekræftigende cirkel.

Betragter positioner.

Hvor er vi placeret, eller skal vi placere os, rent fysisk i forhold til de levende billeder?

Film — den traditionelle betragter rolle: Man køber sine chokolade overtrukne flødekarameller og popcorn, hvorefter man begiver sig langsomt ned i salen midt under reklamefilmen, alle rejser sig medens man søger sig ind til sin plads midt i rækken. Filmen toner frem, man er ene i



NIELS LOMHOLT OCH MONTY CANTSON I ARBETE MED RAPE OF A CHAMBERMAID, MONTREAL 1980.

mærket me  
papiret knitre, me  
mod billedet. Bille  
fuld opmærksom  
dens evne til at k  
Never a dull mom  
TV/Video tror af og  
TV hjemme i stue  
Det kører dag og  
tuglekvidder. Und  
ne og glør, mor st  
tofler, far trækker  
til kigger de voks  
familiens livsnerv  
vores tur?». TV ny  
bygger Legohuse,  
til sænker hun str  
færdeligt». Betragt  
kort stund. Og så  
er det familie aft  
hyletonene signal  
familien fyraften.  
Både film og TV/  
tes fra andre syns  
position. Eller en  
klubværelse, dial  
fra den offentlige  
serne ud, han fæ  
ikke får hinanden  
tente fodbolds do

Der er skabt nogle  
af levende billede  
Levende billede  
betragter position  
den. Men det er  
blæser ingen vind  
har ingen lugt. I  
en dør eller over  
på monitoren går  
Vi blander korte  
trager positioner  
mationer og ople  
på togstationen,  
TV/Video monito  
Hvad skal man  
gøre op med sig  
man tager sit u  
arbejde med sag  
op med dem, bru  
ter positionen er  
på museet, på s  
rive monitoren  
menhæng og give  
— og selv sætte re

mørkret med det store billede, flødekaramel papiret knitre, medens alle sanser er rettede mod billedet. Billederne kommandere, kræver fuld opmærksomhed. Filmen kritiseres efter dens evne til at kræve 100% opmærksomhed. *Never a dull moment.*

TV/Video tror af og til at de laver film.

TV hjemme i stuen / Video hjemme i stuen. Det kører dag og nat. Informations samfundets fuglekvidder. Under Børnetimen sidder ungerne og glor, mor steger frikadeller og koger kartofler, far trækker rødvin op og læser avis, af og til kigger de voksne, sender stjålne blikke mod familiens livsnerve ... »—Hvornår bliver det vores tur?«. TV nyhederne, far kigger, børnene bygger Legohuse, mor stopper strømper, af og til sænker hun strømperne: »—Det var dog forfærdeligt«. Betragter verdenens flimrer for en kort stund. Og sådan går aftenen. Lørdag aften er det familie aften, alle morer sig, først ved hyletonene signal giver informations samfundet familien fyraften.

Både film og TV/Video kan selvfølgelig betragtes fra andre synsvinkler. Fra en privat betragter position. Eller en offentlig b.p. Ungkarlen på sit klubværelse, dialogen her skiller sig væsentlig fra den offentlige b.p., på værelset vælder følelserne ud, han fælder en tåre når de elskende ikke får hinanden eller råber efter den inkompetente fodbolds dommer.

Der er skabt nogle miljøer omkring vort forbrug af levende billeder.

Levende billeder har skabt en selvstændig betragter position som betragter af virkeligheden. Men det er en amputeret virkelighed. Der blæser ingen vind i monitoren, TV speakeren har ingen lugt. I det virkelige liv går man ud af en dør eller over en bakke og så er man borte, på monitoren går man ud af billedfeltet.

Vi blander kortene... dog, vi har et utal af betragter positioner, steder hvor vi indtager informationer og oplevelser, omkring pølsevognen, på togstationen, på gågaden... lad nu ikke TV/Video monitoren overtage det hele.

Hvad skal man så med det? Det er vigtigt at gøre op med sig selv hvilken betragter position man tager sit udgangspunkt i. Hvis man skal arbejde med sagen, og hvad man så skal stille op med dem, bruge de institutioner hvor betragter positionen er givet på forhånd: i biografen, på museet, på sofaen der hjemme — eller — rive monitoren ud af den cementerede sammenhæng og give den et nyt sprog — og selv sætte reglerne.

## Video statements

Video er teknologi.

Video er et udtryk for ET teknologisk samfund.

Video er teknologisk narcissisme.

Video er en ny teknisk fetich.

Video kan kun forstås af en tekniskfunderet generation.

Video er placeret i det teknologiske hierarki, der svarer nøje til samfundets hierarki.

Video kan kun betjenes af en teknisk bevidst generation.

Video akcepterer ingen modsigelser.

Video har teknikkens univers og begrænsninger

Video mystificerer det virkelige liv

Video monopoliserer sandheden.

Video fjerner ansvarlighed for livet fra det virkelige liv.

Fantasiens må underkaste sig videoteknologiens strenge krav.



NIELS LOMHOLT: UR OH, MR. KLEIN, 1981.

Tekno-samfundets normer er indbygget i video. For at nærme sig video må man kvalificere sig, høflighed, ærbødighed, ingen aggressivitet og voldsomheder.

Video, ET medie for ordenens mennesker.

Video er en teknologi til opbevaring og forarbejdning af en virkelighed.

Video er tekno-samfundets behov for at knytte kommunikations tråde mellem en isoleret befolkning, isoleret af tekniske krav.

Video udtrykker sig selv.

Video er med førte øje.

Video er ET øje.

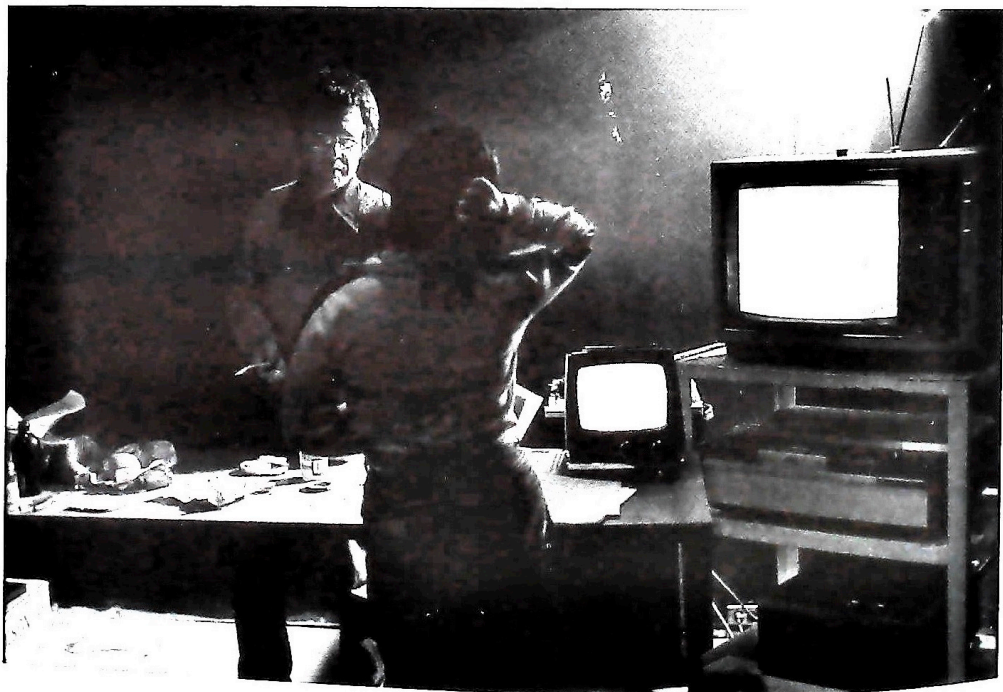
Hvem kigger på hvem?

Hvem er sat på sagen?

Hvad er prisen for at kigge, sid ikke uroligt i stolen!

Video er et vindue, når man kigger ind, kan man så ikke også kigge ud?  
 Er der ligheds tegn mellem begge sider af vinduet?  
 Vinduet er sagen hvorom alt drejer.  
 Video vinduet er sagen, hvem er sat på sagen?  
 Vinduet er klart, alt synligt står skarpt aftegnet.  
 Video paranoia.  
 Bag glasset er der kabler, cathoder og transistorer.  
 Forvandlingen foregår omkring vinduet.  
 Vinduet knuses ikke med teori.  
 (Kunst er hammeren der former / Kunst er spejlet).  
 Spejlreflexer i vinduet.  
 Spejlreflexer i øjet.  
 Extra Terrestrial reflexioner i vinduet.  
 Fra hotelværelset i Frankfurt a.M. kaster spejlreflexionerne deres glans.

1. *It was only one drumbeat*
  2. *This drum could only be played by a handful of players*
  3. *The identity of the players was determined by the technology itself.*
- (Jerry Manders)

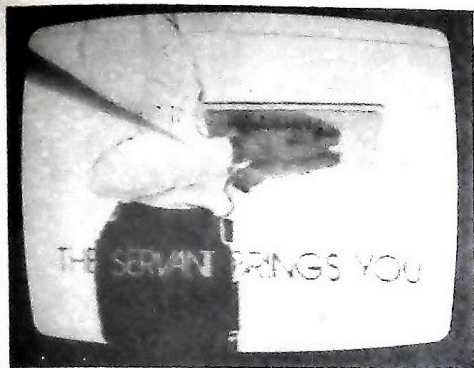


NIELS LOMHOLT: THE TRANCEDENTAL SANDWICH, MONTREAL 1980.

Bryd koden!  
 Saml sporene i en formular.  
 Videons skjulte reference punkter.  
 Teknologien har opfostret en generation for hvem skjulte reference punkter er en naturlig og aksepteret form.  
 En konstant tilstand af »ikke-forstået« men udført  
 At forandre betragter positionen bryder ikke koden, det gør det kun tåleligt at leve med for en tid.  
 Også jeg kan leve med mærkelige blomster.  
 Tegnet  
 EN er sat på sagen  
 Udgangspunkt: Forstår du video? Ikke jeg, men konstanterer at jeg bruger det.



Video er en omsætning af lys og skygge (farve) til el. signaler disse signaler samles i monitoren til et billede. Som mennesket fandt på at omsætte kemiske stoffer til oliemaling og marmor til skulpturer, så er el. signalerne nu bragt ind i formidlings processen som radio og TV/Video.



NIELS LOMHOLT: UR ROTE MUND, 1982.



Video processen ligner den tekniske process G/-valgte da han skulle give mennesket øjne og øre. Man kunne vare så fræk og påstå at video er et delelement til belysning af problemet: Hvem er G/-, hvad er hans metoder? Har vi endeligt fundet et sikkert spor, der er for og imod. Der er noget fundamentalt religiøst over at opfinde et redskab og tro at det er en bærer af løsningen, at man FX via teknologi har opfundet et sikkerhedsnet.

Video har sine begrænsninger og muligheder, som papiret, olien og marmoret har sine. Video er et redskab der kan nogle ting som de andre ikke kan. *Real-Time*. Video kan fange begivenhedernes gang, medens de udvikler sig, via kabel, i samme stue eller så langt kablet nu er, eller via satellit fra månen.

Forskudt tid. Så snart optagelserne er færtige kan de ses og bedømmes.

... og den fagre nye verden. Video grafik, computer video... mulighederne er uanede og spænder fra simpel grafik til komplicerede science fiction film.

Video er en baby (en forkælet baby, der har fået en forfærdelig masse opmærksomhed, og er olevet pumpet op / den har det som sex, den er overreklameret/) først fra midten av 60erne begyndte billede kunstnere at experimentere med de ny opdukne halv transportable maskiner, noget temperamentfuld teknik.

De første produkter var et hovedkuls legeri med billeder direlte fra det virkelige liv *real-time*, her-og-nu, *peep-hole* og alt hvad disse vidunder maskiner kunne.

På et tidspunkt sidst i 70erne havde der tegnet sig 4 metoder at arbejde på:

1. Editering. En form for billige film. Producenten optog en række sequencer, konstruerede eller dokumentation og forarbejdede denne virkelighed ind til en ny virkelighed, en ny tid (handlingens tidsrum forlænges eller forkortes, 1970 kobles direkte på 1990), nyt rum (i monitorens verden).
2. Dokumentation. Optagelse af andre kunstgrene som performances, musik eller miljøer omkring kunstværker.
3. Integral video. Video som kulisse brugt i installationer, monitoren som delelement i større sammenhæng.
4. Spil til kameraet. Fortællinger eller performance/optræden til et imaginært publikum.

Video er også eksperimenter og leg. Eksperimenter i større omfang kan ikke udføres på film, det er for dyrt. Til en film må det først udarbejdes planer, skrives, tegnes, fotograferes o.s.v. Hver meter film må opregnes nøjagtigt. Film bliver en velordnet enhed, og bærer præg af det mennesket er i stand til at forestille sig ved skrivebordet, det et en måde at arbejde på som har mange fordele.

Men man går ikke på opdagelse med et filmkamera, man improviserer ikke, lader tilfældighederne spille ind. Filmstrimlen er for dyr.

Fil kræver et bestemt temperament. På video kan de vilde tanker få luft.

□ □ □





Video kan følge en eller flere af virkelighedens koder. Video er schizofreni — en blanding af anarki og orden.

Det var så en oprensning af spillets regler, skåret ud i nogle genkendelige størrelser, nogle er forstørret andre er underspillet. Men her står vi ... og hvad så?

Som det skulle være klart.

Video er et belastet objekt, ikke rent og uskyldigt som det hvide papir. Papiret har levet gennem så mange omskiftelige tider, at dets ansigt er blevet så mangsidede at det næsten er neutralt. Papiret har båret alt fra dødsdomme til kærligheds digte. Papiret har nok engang stået for det samme som video gør idag, et legetøj for en vis klasse i hierarkiet.

Video er ikke nået til det »neutralt« stadie endnu, en dag når det måske samme stadie som fotografietapparatet har idag, et billigt hvermands øje som kan betjenes af alle, eller som papiret: Den totale uskyldighed, der kan bruges til kongelige forordninger eller toiletpapir.

En af vores opgaver er at nedbryde den økonomiske æstetik d.v.s. ikke kun lade video tale det sprog der tales hos den formidlende klasse.

Video svarer nogenlunde til Michelangelos opfattelse af marmoret, hvor statuen allerede befandt sig i stenen, kunstnerens opgave var/er at befri kunstværket fra materien, at projicere ideen ind i marmoren/Videoen.

Video giver lidt til kunstværket, og især i de tidlige videoværker havde man det indtryk at video havde lavet slt arbejdet, den går ikke længere, mennesket må arbejde, det er ideen og udførelsen der tæller.

De tidlige optagelser havde den styrke at de prøvede at lave video på virkelighedens betingelser. Video ville ikke æde den, det blev spyttet ud som en råden pærer. Video insisterede på at få alt forarbejde på egne præmisser

Det er en ulykkelig situation. kampen er at få puttet noget virkelighed tilbage på monitoren — ikke realisme, men en fysisk og psykisk virkelighed... og husk så:

Kunst er håbets kosmos  
— ikke teknologi.

irkelighedens  
en blanding af  
pillet regler, det  
rørlejer, nogle er  
at. Men her står vi

it, ikke rent og ulæk  
vir. Papiret har lev  
kiftelige tider, a  
gsidet at det næsten  
et alt fra dødsdomme  
ret har nok engang stå  
eo gør idag, et legem  
et.

I det neutrale stable  
måske samme stable  
har idag, et billig  
n betjenes af alle, alle  
uskyldighed, der kan  
dninger eller toletsp

ver er at nedbryde den  
v.s. ikke kun lade vide  
os den formidende læ  
og en lunde til Michèle  
moret, hvor staten alle  
nen, kunstnerens opgave  
kerket fra materien. A  
armoren i Videen.

lidt til kunstværket og  
værker havde man det  
de lavet sit arbejde og  
mennesket må arbejde  
lsen der tæller.

ige optagelser havde de  
at lave video på video  
video ville ikke gøre det  
en råben pære. I det  
arbejde på egne manus  
er en virkelig situation  
noget virkelig situation  
realisme: men en fissa og  
og husk så

Kunst er ikke et arbejde  
... det er en måde



NIELS LOMHOLT OCH MONTY CANTSIN I ARBETE MED THE SPINNING EYEBALL, MONTREAL 1980. FOTO: DAVID RAHN

## *Pauline von Bonsdorff*

f. 1961. Fil. stud. i Helsingfors med estetik som huvudämne, biämnena allmän litteraturvetenskap och filosofi. Intresserad av orden och språket som punkter i verkligheten. Anser att den humanistiska vetenskapen är en myt. Läser och skriver.

## *Folke Edwards*

Välkänd skribent och debattör. Redaktör för Paletten i två omgångar, konstkritiker i Stockholms-Tidningen och Sydsvenska Dagbladet, intendent för Lunds konsthall och för Hagahuset i Göteborg. Efter några år på Kulturhusets konstavdelning i Stockholm nu tillbaka i Göteborg som chef för stadsteatern.

## *Marianne Heske*

Bildkonstnär som arbetar i flera uttrycksätt: grafik, installationer, böcker, video m.m. Bosatt i Oslo. Utkommer i vår med en dokumentation av sin Video-dialog *Er kunsten et målebånd eller en gummistrikk?*, som vandrat runt i Norden och blivit kommenterad på flera språk.

## *Tage Martin Hörling*

Tidigare ledare för experimentalskolan Brage i Umeå och utställningssekreterare på Nordiskt Konstcentrum i Helsingfors. Nu rektor för den nya nordiska konstskolan i Karleby.

## *Helge Krarup*

Cand. mag. i filmhistoria och arbetar f.n. på en bok om dansk experimentfilm. Sedan 1972 är han medlem av mixedmedia-gruppen *King Kong*, som arbetar med film, ljusshow och video. Har arbetat med antropologiskt fältarbete bland indianerna i Peru. Poesidebuterade i Lyrikvännen 1981 och utgav i år diktsamlingen *Skæv gang gennem byer* (Hekla).

## *Erkki Kurenniemi*

f. 1941. Studerat teoretisk fysik, matematik och filosofi vid Helsingfors universitet. Utvecklat elektroniska instrument och komponerat elektronmusik. Deltagit i den experimentella *Dimensio*-gruppens utställningar. Arbetar f.n. vid Oy Nokia Ab med industriautomationens produktutveckling.

## *Niels Lomholt*

f. 1943. Arbetar med videokonst sedan 1971 och har deltagit i utställningar i de flesta länder i Europa samt i USA, Australien och Japan. Arbetar dessutom med böcker som egen förläggare (Lomholt Formular Press) och har nyligen arrangerat en vandringsutställning med nordiska konstnärsböcker.

## *Albert Mertz*

f. 1920. En av grundarna av konstnärsgruppen *Linien II* 1948. Konstruktiv målare. Retrospektiv utställning på Louisiana 1966. Professor vid konstakademien i Köpenhamn.

## *Asko Mäkelä*

f. 1958. Studerar konsthistoria, socialpsykologi och estetik. Har grundat *Vanhan galleria* (Gamla Studenthusets galleri) i Helsingfors som specialiserat sig på avantgarde. Arbetar även som kritiker, medlem av SARV och AICA. Interesse just nu: konstens gränsområden.

## *Ronald Nameth*

f. 1942. Bosatt i Stockholm. Utbildad i fotografi och cinematografi vid Illinois Institute of Technology i Chicago. Har arbetat med video och andra elektroniska medier sedan 1966 bl.a. med Andy Warhol och John Cage.

## *Bjørn Nørgaard*

f. 1947. Bosatt i Köpenhamn. Har sedan mitten av 60-talet arbetat med olika typer av aktionskonst, happenings etc. Tidigt aktiv i *Ekskolens* aktiviteter. På senare tid mest uppmärksammad som nyskapande bildhuggare och som sådan har han ofta representerat Danmark, ex. vid Biennalen i Venedig och på Guggenheim-utställningen i samband med Scandinavia Today i USA.

## *Torben Søborg*

Utbildad tekningslärare med speciell inriktning på fotografi och nya media. Har arbetat med video i många år, som pionjär för lokal-TV, som instruktör vid Haslev Seminarium och som fristående konstnär. Tillsammans med Hans V Bang utgav han under fyra år Dansk VideoTidsskrift.

# VIDEOKONST I NORDEN

## POHJOISMAISTA VIDEOTAIDETTA

### Innehåll

**Folke Edwards**

Konst och teknik 5

**Helge Krarup**

Videokonstens kategorier 7

**Torben Søborg**

Video + kunst = videokunst? 11

**Ronald Nameth**

Video kom konstnärlig resurs 17

**\*kjartan Slettemark** 22

**Mervi Deylitz-Kytösalmi** 22

**Teresa Wennberg** 24

**Lene Adler-Petersen** 25

**Antti Kari** 27

**Leslie Frierman** 27

**Thor Ellis Pálsson** 28

**Asta Olafsdóttir** 29

**Jan Gjessing** 30

**Åke Grunditz** 30

**Asko Mäkelä**

Videokonsten och jagets upplösning 33

**Albert Mertz**

Om nogle videofosøg i Danmark 37

**Berit Jensen** 38

**Helen Lait Kluge** 39

**Frans Kannik** 40

**Marianne Heske**

Teknikken er ikke målet 43

**Tage Martin Hörling**

Nordiskt seminarium 49

**Erik Kruskopf m.fl. i debatt**

Konstkritik och video 50

Taidekritiikka ja video 54

Upprop från konstnärerna 56

**Hans V. Bang**

Det Danske Videoværksted 57

**Torben Søborg** 59

**Jørgen Christensen &**

**Carsten Schmidt-Olsen** 60

**Værkstedet Værst** 61

**Anders Ljungman** 62

**Morten Børresen** 64

**Peter Andersson** 65

**Finn Mickelborg** 66

**William Louis Sørensen** 67

**Bjørn Nørgaard**

En på kassetten 69

**Erkki Kurenniemi**

Datamaskinen äter videon 70

**Niels Lomholt**

Video ... G/- ... K/- 73

Medarbetarna 80



# kalejdoskop