

biblioteca d'arte contemporanea

Northwave

Una ricognizione sulla videoarte dei Paesi Nordici

In copertina / Cover

Salla Tykkä, *Thriller*, 2001, 35mm film / video, 6'50"
Courtesy of the artist and Yvon Lambert Gallery



Silvana Editoriale

Progetto e realizzazione / Produced by
Arti Grafiche Amilcare Pizzi Spa

Direzione editoriale / Direction
Dario Cimorelli

Art Director
Giacomo Merli

Redazione lingua italiana e inglese /
Italian and English Copy Editor
Clelia Palmese

Impaginazione / Layout
Massimo Strada

Traduzioni / Translations
Irene Forcella per / for Asset LLC, Gulf Breeze, FL (USA)
Paul Metcalfe per / for Scriptum, Rome

Coordinamento organizzativo / Production Coordinator
Michela Bramati

Segreteria di redazione / Editorial Assistant
Sabrina Galasso

Ufficio iconografico / Iconographic Office
Deborah D'Ippolito, Mira Mariani

Ufficio stampa / Press Office
Lidia Masolini, press@silvanaeditoriale.it

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.

L'editore è a disposizione degli eventuali detentori di diritti che non sia stato possibile rintracciare.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopy, recording or any other information storage and retrieval system, without prior permission in writing from the publisher. The publisher apologizes for any omissions that inadvertently may have been made.

© 2009 Silvana Editoriale Spa
Cinisello Balsamo, Milano

Autore e curatore del progetto di ricerca /
Author and Curator of the Research Project

Lorella Scacco

Segreteria scientifica / Scientific Secretary

Tatiana Deci
Daniele Vitturini

Collaborazione multimediale /
Multimedia Collaboration

Michele Elia

Realizzato con il supporto di / Supported by

The Nordic Culture Fund
Finnish Cultural Foundation
The Freedom of Expression Foundation
Frame
Avek
Danish Arts Council
Cia



Ringraziamenti / Thanks to

Sara Arrhenius
Gudni Bragason
Birgitte Brøndsted
Alessandro Esposto
Baard Hjelde
Else L'Orange
Merete Jankowski
Sickan Park
Mette Perregaard
Perttu Rastas
Marketta Seppälä
Christian Schoen
Dag Sveinar
Lillemor Weibert Borrelli
Selene Wendt

Un ringraziamento speciale a tutti gli artisti
per la loro collaborazione /
Special thanks to all the participating artists
for their collaboration

Sommario

8	Introduzione
14	Esperimenti video nei paesi nordici tra gli anni sessanta e ottanta
	Introduzione
	La videocamera portatile
	Background culturale: Situazionismo, Pop Art e Fluxus
	La tradizione nordica del documentario
	Esperimenti e seminari in Danimarca
	Il cinema sperimentale e i primi video in Svezia
	Il formarsi della nuova scena in Norvegia
	Sperimentazioni in Islanda
	Esordio del video in Finlandia
56	Gli anni novanta e il miracolo nordico
	Il miracolo nordico
	Low tech, animazione e documentarismo
	L'internazionalizzazione del cinema nordico
91	Videoarte contemporanea. 1999-2009
92	Memorie, percezioni e temi sociali nel decennio 1999-2009
96	<i>Memorie</i>
	Psicologie del quotidiano
	Circuiti emozionali
	Memorie performative
122	<i>Percezione</i>
	Ritratti del sé
	Interno / esterno, privato / pubblico
	Vero e falso, presente e assente
	Potenzialità corporee
	Stillness and slowness
162	<i>Temi sociali</i>
	Alla ricerca della verità e della diversità
	Indagini sociologiche
	Universi femminili e maschili
	From moodscape to ecologyscape
200	Schede biografiche
252	Bibliografia

Sommario

9	Introduction
14	Video Experimentation in Nordic Countries from 1960s to 1980s
	Introduction
	Portable video cameras
	Cultural Background: Situationism, Pop Art, and Fluxus
	Nordic Documentary Tradition
	Experiments and Seminars in Denmark
	Experimental Cinema and Early Video Production in Sweden
	The Birth of a New Scene in Norway
	Experimentation in Iceland
	Introduction of Video in Finland
56	The 1990s and the Nordic Miracle
	The Nordic Miracle in the 1990s
	Low Tech Art, Animation, and Documentary
	The Internationalisation of Nordic Cinema
91	Contemporary Video Art , 1999-2009
93	Memories, Perception and Social Issues in the Decade 1999–2009
97	<i>Memories</i>
	The Psychology of Everyday Life
	Emotional Circuits
	Performative Memory
123	<i>Perception</i>
	Self-Portraits
	Inside/Outside, Private/Public
	True and False, Present and Absent
	Bodily Potential
	Stillness and Slowness
163	<i>Social Issues</i>
	In Search of Truth and Diversity
	Sociological Investigations
	Female and Male Universes
	From Moodscape to Ecologyscape
200	Biographical Profiles
252	Bibliography

Il geografo greco Strabone definì l'area dei Paesi Nordici "Ultima Thule", il luogo più remoto e oscuro sul pianeta terrestre, che diventò per molti anni metafora e punto di riferimento per la fine del mondo conoscibile. Il nord fu considerato anche nei secoli successivi un'area geografica tipica per la natura selvaggia, la solitudine e la negatività. Solo a partire dalle esplorazioni polari ottocentesche si iniziò a diffondere un'idea diversa del nord, ovvero di luogo di felicità austera dove vivevano popoli abili e onesti¹. Oggi il territorio dei Paesi Nordici è considerato un'area ricca di risorse naturali e un modello di civiltà sociale. Le innovazioni tecnologiche e i cambiamenti climatici sembrano abbiano rovesciato i ruoli storici e geografici del nord e del sud in Europa e il "mood" dell'individuo contemporaneo appare più affine alla cultura sviluppata nell'area del Nord Europa, come aveva già osservato lo studioso Christian Norberg-Schulz alcuni anni fa scrivendo che "il mondo e l'architettura del nord hanno affinità importanti con il 'nostro tempo', caratterizzato anch'esso da apertura, interazione, dinamismo"².

In ambito europeo il nord ha sviluppato una "bedroom culture" che si differenzia dalla "café culture" del sud, con diverse nozioni di soggettività, di organizzazione di vita sociale, spazi e sfere pubbliche e private³. L'etica luterana ha predicato sia l'operosità nel lavoro che la responsabilità sociale, con l'obiettivo di conseguire una vita quotidiana dignitosa e innovativa. Si è così sviluppata una propensione introspettiva e una riflessione sui temi quotidiani e sociali, che differisce dalla cultura del bacino mediterraneo che predilige le al-

legorie e le celebrazioni storiche e che si basa sia sul modello di rappresentazione albertiano che sul principio dell'*ut pictura poësis* ovvero sul rapporto delle immagini con testi preesistenti e consacrati. Il linguaggio espressivo nordico è più descrittivo che celebrativo, con ascendenze alla tradizione pittorica del Seicento olandese e all'atteggiamento kepleriano, cioè obiettivo più che partecipativo, non antropocentrico né storico-centrico. Si tratta di una ricerca artistica che mostra un impegno descrittivo, documentario e informativo, il cui approccio diretto ha poco da condividere con la sempre citata tradizione del Romanticismo e i suoi ideali espressivi. Oggi l'attenzione degli artisti per il reale si avvale del medium filmico ma vi è presente lo stesso sforzo di documentare o rappresentare il comportamento, senza particolari funzioni normative o celebrative, ma piuttosto avvicinandosi ai modelli narrativi del linguaggio cinematografico. La tradizione culturale è percepita dagli artisti nordici meno condizionante rispetto a quelli dell'Europa del Sud, poiché l'arte nordica non si è mai formata come una tradizione progressiva, a differenza dell'altra influenzata dal modello evolutivo del Vasari. Come osserva la storica dell'arte Svetlana Alpers a proposito dell'arte nordica del Seicento: "Nei rari casi in cui i nordici tentano di definire il carattere specifico della loro arte, concordano significativamente col giudizio degli italiani richiamandosi alla natura, piuttosto che all'arte, come alla vera fonte del loro impegno artistico"⁴. I temi considerati tipici della cultura nordica, e cioè la natura, la luce e la malinconia, seppure non comple-

The Greek geographer Strabo gave the area of the Nordic countries the name of Ultima Thule, the most remote and obscure place on earth, which became for many years a point of reference and metaphor for the end of the known and knowable world. The North was also regarded in later centuries as a geographical area characterized by wilderness, solitude and negativity. It was not until the polar explorations of the 19th century that a different idea of the north began to spread as a place of austere happiness inhabited by able and honest people.¹ The territory of the Nordic countries is regarded today as an area rich in natural resources and a model of social civilization. Technological innovations and climatic change appear to have reversed the historical and geographical roles of the North and South in Europe and the mood of contemporary individuals seems to be more in line with the culture developed in the area of northern Europe. Christian Norberg-Schulz wrote some years ago that "the northern world and its architecture have important affinities with the present era in terms of open-mindedness, interaction and dynamism."²

In the European sphere, the North has developed a "bedroom culture" which is very different from the "café culture" of the South, with its own ideas about subjectivity and the organization of social life and public and private space and spheres.³ The Lutheran ethic has predicated both a hardworking attitude and a sense of social responsibility with the aim of obtaining dignity and innovation in everyday life. The resulting tendency to-

wards introspection and reflection on social themes differs from the Mediterranean culture, which prefers allegories and historical celebrations and is based both on the Albertian model of representation and on the relationship between images and prior, hallowed texts, as encapsulated in the formula *ut pictura poësis*. The Nordic form of artistic expression is more descriptive than celebratory, with roots stretching back to the tradition of 17th-century Dutch painting and the Keplerian attitude, which is distinguished by detachment rather than involvement and centred neither on mankind nor on history. This art displays a commitment to description, documentation and information and a direct approach that has little to do with constantly cited tradition of Romanticism and its expressive ideals. While the artists' interest in the real world takes advantage of the medium of film today, there is no change in the effort to document or represent behaviour for no particular normative or celebratory purposes, reference being made rather to the narrative models of cinema. Nordic artists regard the cultural tradition as less binding than their counterparts in southern Europe, as Nordic art has never been developed as a progressive tradition, unlike the one influenced by Vasari's developmental model. As the art historian Svetlana Alpers has pointed out in connection with 17th-century Nordic art, "On those rare occasions when northerners attempt to state the special nature of their native art, they characteristically concur with the Italian distinction by laying claim to nature, rather than art, as the source of their

tamente abbandonati dagli artisti contemporanei ma rielaborati in chiave post-mediatica e globale, devono essere rivisti secondo una prospettiva storica diversa. Bisogna considerare il paesaggio come uno degli elementi della realtà circostante da descrivere, piuttosto che la nota distintiva della ricerca artistica dei Paesi Nordici, a differenza degli ambienti letterari e pittorici tedeschi e inglesi che tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento trasferirono in esso la tensione mitopoietica dell'arte⁵.

Attualmente la globalizzazione e le strategie competitive di mercato hanno portato alla scomparsa di alcuni valori etici della società nordica. Come scrive Marketta Seppälä: "The famous Nordic welfare society has deteriorated during the last decades, usually under the banner of global competitiveness. This causes tendencies of increasing individualization, but also growing passivity and disenchantment with politics. The growing fear of 'other' divides people into 'we' and 'them'"⁶. La critica d'arte finlandese nota anche l'assenza di caratterizzazioni per un concetto generale di nordicità e l'esistenza di singole differenze per ogni nazione⁷. La nozione di una storia comune della Scandinavia è certo sindacabile. Norvegia e Islanda, così come aree di Svezia, hanno appartenuto al regno di Danimarca, mentre la Finlandia e la Norvegia sono appartenute al regno di Svezia. Lo scambio culturale è stato costante ma ci sono state anche delle guerre fra i vari paesi, che hanno creato allo stesso tempo divisioni e contaminazioni. Il concetto di nordicità è stato indagato nel presente libro attraverso le opinioni di artisti e teorici nordici nel capitolo intitolato *Gli anni novanta e il miracolo nordico*. Il volume si concentra sullo sviluppo e la diffusione della videoarte nei Paesi Nordici, un medium che ha avuto uno sviluppo lento e costante in questa area fino alla popolarità odierna, iniziando dal primo capitolo sugli esperimenti negli anni sessanta e settanta, che include anche alcune esperienze filmiche negli anni precedenti e in cui si evidenzia la tradizione del film documentario, per poi proseguire con il capitolo sul "miracolo nordico" degli anni novanta, in cui è avvenuto il suc-

cesso dell'arte contemporanea nordica e che ha coinciso con il suo processo di internazionalizzazione. L'ultimo capitolo è dedicato agli sviluppi della videoarte nordica nel decennio che va dal 1999 al 2009 e si divide in tre orientamenti di ricerca espressiva: memorie, percezione e temi sociali. Il libro si conclude con una serie di schede biografiche che illustrano le opere e le poetiche espressive dei singoli artisti.

Come storica dell'arte e giornalista italiana, che ha conosciuto la ricerca degli artisti nordici attraverso il contatto diretto e i numerosi soggiorni nei Paesi Nordici dalla fine degli anni novanta, il mio punto di vista 'distanziato' sull'arte contemporanea nordica può offrire sia uno sguardo obiettivo e panoramico che presentare forse qualche lacuna dovuta alla mia formazione non in loco. Nel corso della ricerca ho notato che vari studiosi parlano di formazione della cultura e allo stesso tempo di allontanamento dalla tradizione, sollevando, pur contraddicendosi, una problematica di tipo identitaria e culturale che sembra tuttora irrisolta. Dal mio punto di vista, nei Paesi Nordici esiste un *trait d'union* che lega la ricerca artistica contemporanea alla tradizione visiva, anche se ovviamente evolutasi in base alle esigenze e le prospettive più recenti e globali, così come in ogni altra area geografica. La partecipazione parziale o totale dei Paesi Nordici in Europa (la Finlandia soltanto ha aderito pienamente alla comunità europea), la globalizzazione e l'immigrazione stanno poi portando questi stati verso un transnazionalismo, facendo sì che il conflitto interno e pregresso sull'identità e la cultura si acuisca ancor più con l'integrazione multiculturale e multiethnica. La Svezia è probabilmente la nazione che vive meglio l'integrazione culturale poiché è da più anni che la attua. Se si vuole individuare un concetto di nordicità si può ritrovare nell'inclinazione introspettiva e descrittiva che è caratteristica comune nell'approccio culturale di questi paesi, ma ritengo anche che ogni nazione ha le sue proprie peculiarità culturali e strutturali. Si può affermare che, ad esempio, la ricerca artistica in Finlandia si caratterizza per un approccio di tipo intimistico e in-

artistic accomplishment."⁴ Not completely abandoned by contemporary artists but addressed with a new post-media and global approach, the themes considered typical of the Nordic art, namely landscape, light and melancholy, are in need of reappraisal from a different historical viewpoint. Nature – into which the mythopoeic thrust of art was channelled by literature and painting in Germany and England during the late 18th and early 19th century – is instead to be seen not as the known hallmark of the art of the Nordic countries but rather as one of the elements of the surrounding world to be described.⁵ Globalization and competitive market strategies have now led to the disappearance of some of the ethical values of Nordic society. As Marketta Seppälä writes, "The famous Nordic welfare society has deteriorated during the last decades, usually under the banner of global competitiveness. This causes tendencies of increasing individualization, but also growing passivity and disenchantment with politics. The growing fear of 'other' divides people into 'we' and 'them'."⁶ The Finnish art critic also notes the lack of characterizations for a general concept of "Nordicness" and the existence of individual differences for every nation.⁷ The idea of a common history of Scandinavia is certain open to question. Norway, Iceland and areas of Sweden once belonged to the kingdom of Denmark, whereas Finland and Norway were ruled by Sweden. While cultural exchange has been constant, there have also been wars between the different countries, creating divisions and intermingling at the same time. The concept of Nordicness is examined in this book through the opinions of Nordic artists and theorists in the chapter on the 1990s and the Nordic miracle. The essay traces the slow and steady development and growth of video art in the Nordic countries up to its present-day popularity, beginning with the first chapter on experiments in the 1960s and 1970s, which also includes some experiences from previous years and highlights the importance of the documentary tradition. The chapter on the "Nordic miracle" of the 1990s then examines the success of Nordic

contemporary art coinciding with its process of internationalization. The last chapter is devoted to developments in Nordic video art in the decade from 1999 to 2009, and is divided into three areas of artistic investigation: memory, perception and social issues. The book ends with a series of biographical profiles illustrating the works and ideas of the individual artists.

As an Italian art historian and journalist familiar with the work of the artists concerned through direct contact and numerous stays in the Nordic countries since the late 1990s, my "detached" perspective on contemporary art in the area can offer an objective overview while perhaps presenting some gaps due to my education outside the area involved. I noticed in the course of my research that various scholars talk about the formation of culture and at the same time about departure from tradition, thus raising – albeit in a contradictory form – issues of identity and culture that appear to be still unresolved. In my view, there is a link in the Nordic countries between contemporary art and the visual tradition, even though this has obviously evolved in accordance with the most recent needs and prospects at the global level, as in every other geographical area. At the same time, globalization, immigration and the partial or total participation of the Nordic countries in Europe (Finland being the only full member of the European Union) are leading to a form of trans-nationalism and the further sharpening of existing internal conflicts as regards identity and culture under the impact of multicultural and multiethnic integration. Sweden is probably the country coping best with cultural integration because it has been putting this into practice for years now. If a concept of Nordicness is required, one can be identified in the tendency towards introspection and description characteristic of the cultural approach of all these countries, but I also believe that each nation has its own cultural and structural peculiarities. It can be stated, for example, that art in Finland is characterized by a type of approach that is intimist and inventive, contemplative and daring, at the same time. The

ventivo, riflessivo e temerario allo stesso tempo, che può trovare radici nelle sue vicende storiche e nei suoi contatti con la cultura dell'Europa dell'est, nonché centro-asiatica, l'area da cui deriva il loro idioma totalmente diverso dalle altre lingue nordiche di ceppo germanico. In Svezia e Norvegia vi è una maggiore propensione all'analisi e al metodo, all'indagine di tipo socio-realistica. L'arte contemporanea danese, e in particolare la videoarte, è critica e ironica, intuitiva e agile

allo stesso tempo, con forti riferimenti ai movimenti del situazionismo e Fluxus. In Islanda l'immaginazione e la coscienza sociale vanno di pari passo, derivando dalla popolarità delle saghe.

Concludo con un'affermazione del filosofo Hans Georg Gadamer che credo esaustiva per ogni storico o critico d'arte: "Nell'opera d'arte si manifesta in modo esemplare quel che noi tutti facciamo in quanto esistenti, e cioè la continua costruzione del mondo"⁸.

¹ P. Davidson, *The Idea of North*, Reaktion Books, London 2005; (trad. it.: *L'idea di Nord*, Donzelli Editore, Roma 2005, p. 19).

² C. Norberg-Schulz, *Terre notturne. L'arte nordica del costruire*, Edizioni Unicopli, Milano 2001, p. 127.

³ Cfr. S. Sheikh, *In My room – Scenes From a Bedroom Culture*, in *Nuit Blanche: Scènes nordiques: les années 90*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1998.

⁴ S. Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, The University of Chicago Press, Chicago, 1983; (trad. it. *Arte del descrivere*.

Scienza e pittura del Seicento olandese, Boringhieri, Torino 1984, p. 11).

⁵ Cfr. A. Sbrilli, *Paesaggi dal nord. L'idea del paesaggio nella pittura tedesca del primo Ottocento*, Officina Edizioni, Roma 1985.

⁶ M. Seppälä, *The North on the Horizon*, in "Framework", 7, giugno 2007, p. 77.

⁷ Ibidem.

⁸ H.G. Gadamer, *Kunst und Nachahmung*, in *Kleine Schriften II*, Mohr, Tübingen 1967; (trad. it. *Arte e imitazione*, in *L'attualità del bello*, Marietti, Genova 1986, p.100).

roots of this may lie in its history and contacts with the culture of East Europe as well as central Asia, the source of a language that is totally unlike the other Nordic languages of Germanic origin. Sweden and Norway display a greater tendency towards analysis, method and investigation of a social realistic type. Danish contemporary art and video art in particular are critical and ironic, intuitive and flexible at the same time, strongly linked

to the movements of Situationism and Fluxus. Imagination and social awareness go hand in hand in Iceland as a result of the popularity of the sagas.

I shall end with an observation by the philosopher Hans Georg Gadamer that I regard as fundamental for every art historian and critic: "In the work of art happens in an exemplary manner what we all do in existing: constant construction of world."⁸

¹ P. Davidson, *The Idea of North*, Reaktion Books, London 2005.

² C. Norberg-Schulz, *Nattlandene. Om byggekunst*, Oslo 1993; (trad. it. *Terre notturne. L'arte nordica del costruire*, Edizioni Unicopli, Milano 2001).

³ See S. Sheikh, 'In My Room – Scenes From a Bedroom Culture', in *Nuit Blanche: Scènes nordiques: les années 90*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1998.

⁴ S. Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the*

Seventeenth Century, University of Chicago Press, Chicago, 1983.

⁵ See A. Sbrilli, *Paesaggi dal nord. L'idea del paesaggio nella pittura tedesca del primo Ottocento*, Officina Edizioni, Rome 1985.

⁶ M. Seppälä, 'The North on the Horizon', in *Framework*, no. 7, June 2007, p. 77.

⁷ Ibid.

⁸ H.G. Gadamer, 'Kunst und Nachahmung', in *Kleine Schriften II*, Mohr, Tübingen 1967.

**Esperimenti video nei Paesi Nordici
tra gli anni sessanta e ottanta**

**Video Experimentation in Nordic
Countries from 1960s to 1980s**

Introduzione

Le tracce della videoarte si possono trovare nel cinema sperimentale, che allargò ampiamente le possibilità espressive degli artisti, come descrive Hans Richter (Berlino 1888-1976), uno dei più significativi artisti del cinema d'avanguardia, nella propria raccolta di documenti filmici nel 1970: "Considero il cinema come una parte dell'arte moderna. Come un'arte essenzialmente visiva. Ci sono problematiche e sensazioni che provengono unicamente dalla pittura, e altre che appartengono esclusivamente al cinema. Ci sono egualmente dei problemi nei quali le due forme d'arte interferiscono e si compenetrano. Ho appreso a mie spese che certe promesse, fatte dalla pittura non possono essere realizzate che dal cinema. E questo vale per tutta la pittura che sia surrealista, futurista, cubista". Tra gli anni venti e trenta, Hans Richter insieme ad altri artisti suoi contemporanei, come lo svedese Eggeling e il tedesco Ruttmann, lavorò intensamente per ottenere un cinema astratto, non-figurativo, basato soprattutto sul disegno, l'immagine pura e la musica. Viking Eggeling (Lund 1880-1925) è un artista svedese che sarà il riferimento storico più vicino per quegli artisti scandinavi che utilizzeranno il video e l'animazione. Le sue teorie sono alla base del cinema astratto, inteso non come pura esercitazione ma come analisi attenta e razionale delle forme in movimento. Nel suo unico film, *Diagonal Symphonie*, realizzato con ostinato lavoro tra il 1921 e il 1925, lo schermo diventa un campo di forze attraversato da due linee diagonali invisibili che regolano le varie trasformazioni cinetiche.

Un ruolo importante per lo sviluppo della videoarte lo ebbe anche il cinema documentario. Esso si è sviluppato parallelamente al cinema sperimentale e ha formato i valori e i concetti a cui si ispireranno le generazioni successive di videoartisti. Le tracce del linguaggio documentaristico si possono trovare in Danimarca, Finlandia, Norvegia e Svezia, mentre l'Islanda è sempre stata più influenzata dalla tradizione letteraria e, in particolare, dalle saghe¹.

La videocamera portatile

La nascita della videoarte si può stabilire alla metà degli anni sessanta con l'entrata in commercio della "port pack" della Sony, una videocamera economica e portatile che trasformò il rapporto fra artisti e video. Da quel momento in poi l'artista poté infatti non solo intervenire sul dispositivo di trasmissione ma anche lavorare con quello di ripresa. Nam June Paik, uno dei membri del movimento Fluxus, fu uno dei primi sperimentatori in questa direzione, comprando nel 1965 a New York la sua prima videocamera portatile. Questo nuovo oggetto tecnologico significava la possibilità del suo impiego in ambito individuale e privato, a differenza della televisione e del cinema. Per Paik e per gli altri primi praticanti della videoarte, tra cui Dan Graham, Bruce Nauman, Joan Jonas e John Baldessari, il video, al contrario del film, registrava e mostrava le immagini in modo simultaneo e stabiliva una relazione di intimità con l'autore. Come nel caso di Vito Acconci e di Bruce Nauman, che voltavano la macchina da ripresa su loro stessi in situazioni premeditate o

Introduction

When looking at the origins of video art, it appears that there are early hints of this practice in experimental cinema. In fact, cinema broadened the scope for artistic expression considerably, as Hans Richter (Berlin 1888-1976), one of the main artists of avant-garde cinema, illustrated in his 1970 film collection: "I consider cinema as part of modern art, as an essentially visual art. There are problems and feelings that are only conveyed through painting and others that, on the contrary, belong solely to cinema. There are also problems where both art forms interfere and interweave with one another. I have learned at my expense that some promises made by painting can only be fulfilled by cinema. This is true for all painting, be it surrealist, futurist, or cubist." Between 1920s and 1930s, Hans Richter, together with other artists of that period such as Swedish-born Eggeling and German artist Ruttmann, worked painstakingly to produce abstract, non-figurative films mostly based upon drawing, pure image, and music. Swedish artist Viking Eggeling (Lund, 1880-1925) is the most recent inspiring figure for Scandinavian artists working with video and animation. His theories are at the origin of abstract cinema, which was not considered as a mere exercise but as a careful and rational analysis of moving shapes. In his only film, *Diagonal Symphonie*, realised thanks to his staunch efforts between 1921 and 1925, the screen was turned into a field of forces crossed by two invisible diagonal lines regulating various kinetic transformations.

The growth of video art was also fostered by documentary cinema, which developed alongside experimental cinema and whose concepts and values would later inspire entire generations of video artists. Traces of documentary language are found in Denmark, Finland, Norway, and Sweden. In Iceland, on the contrary, cinema has always been informed by literary tradition and especially by sagas.¹

Portable video cameras

The origin of video art can be traced back to the mid 1960s, when the Sony Portapak, a cheap, portable camcorder, was introduced in the market, thus revolutionising the relationship between artists and video. Since then, artists have not only been able to work with transmission tools but also with actual filming devices. Nam June Paik, a member of the Fluxus movement, pioneered this technique after purchasing his first camcorder in New York in 1965. This new technological device meant that, unlike television or cinema, it could be used in the individual and private sphere. For Paik and other video art pioneers such as Dan Graham, Bruce Nauman, Joan Jonas, and John Baldessari, video, unlike film, recorded and showed images at the same time, establishing an intimate relation with the artist. This was the case with Vito Acconci and Bruce Nauman, who turned the camera onto themselves in some premeditated situations or during the making of an artwork in their studio. Artists developed a filmmaking ability, which led them to argue against the marketing of

Marianne Heske e / and Nam June Paik alla mostra personale di Marianne Heske alla / at Marianne Heske's solo exhibition at Galleria J. & J. Donguy, Paris, 1984



durante l'esecuzione di un'opera nell'atelier. La produzione autonoma di filmati da parte degli artisti significò anche la reazione degli stessi alla commercializzazione dell'opera d'arte tra il 1960 e il settanta, e cioè il triangolo opera-galleria-mercato². Da qui la dichiarazione di Gerry Schum: "Una delle nostre idee è la comunicazione dell'arte invece del possesso dell'oggetto artistico". L'immaterialità del flusso elettronico come capacità di affrancarsi da una realtà puramente oggettiva e mercantile, come autonomia espressiva. La videocamera portatile portò anche alla contestazione della veridicità della informazione televisiva, poiché ogni opera di videoarte minava alla base l'idea che la televisione riproducesse la realtà, e di conseguenza, la sua credibilità e affidabilità in qualità di mezzo di comunicazione. L'immagine trasmessa dal video si rivelava essere una rielaborazione che ogni individuo poteva fare della realtà stessa.

Background culturale:

Situazionismo, Pop Art e Fluxus

Nei Paesi Nordici il movimento Fluxus si è diffuso negli anni sessanta e settanta, specialmente in Danimarca e Islanda. Un passo indietro va però fatto per comprendere l'atmosfera culturale in cui è cresciuta la prima generazione di videoartisti nordici. Alla fine degli anni cinquanta e nei primi anni sessanta le esperienze artistiche del Situazionismo e

della Pop Art hanno avuto un forte rilievo in Scandinavia, specialmente attraverso le personalità di Asger Jorn (1914-1973) in Danimarca e di Öyvind Fahlström (1928-1976) in Svezia³. Tali movimenti hanno orientato le scelte sia concettuali che iconografiche delle generazioni artistiche successive.

Asger Jorn è stato non solo un artista ma il fondatore e l'animatore di vari movimenti artistici nell'Europa del dopoguerra. Il suo nomadismo intellettuale lo portò a lasciare la natia Vejrum, in Danimarca, per viaggiare nell'Europa e a fondare nel 1957 l'Internazionale Situazionista insieme a Guy-Ernest Debord, Raoul Vaneigem e Giuseppe Pinot-Gallizio. Il loro obiettivo non era la realizzazione di un'opera d'arte o la definizione di un proprio estetismo ma la creazione di "situazioni" attraverso la psicogeografia, ovvero l'esplorazione pratica e quotidiana del territorio attraverso le derive; l'Urbanismo Unitario, un nuovo ambiente spaziale di attività dove l'arte integrale e una nuova architettura possano concretizzarsi; e l'idea del potenziale rivoluzionario del tempo libero. Altro concetto teorizzato da Jorn è il divieto di valori di individualità nell'arte, che lo portò a una scarsa produzione pittorica e di tipo *detournée*, ovvero creazione di forme attraverso il riciclo di elementi visivi preesistenti. Il Situazionismo ebbe un forte influsso in Svezia attraverso la personalità di Asger Jorn e di suo fratello Jörgen Nash (1920-2004), che fondarono nel 1960 il grup-

works of art between 1960 and 1970 and criticise the "artworks - art galleries - market" triangle.³ Within this framework, Gerry Schum declared: "One of our ideas is communication of art instead of possession of art objects." The immateriality of electronic flux exemplified artistic independence and was regarded as a way of breaking free from a purely objective and profit-oriented setting. Portable camcorders also made it possible to call into question the alleged truthfulness of televised information, since every video artwork undermined the idea that television reproduced reality and consequently questioned its credibility and reliability as a mass medium. Video images proved to be a rendering of reality that teach individual could give.

Cultural Background: Situationism, Pop Art, and Fluxus

In Nordic countries, the Fluxus movement developed during the 1960s and 1970s, especially in Denmark and Iceland. It is important, however, to look at the wider picture in order to understand the cultural atmosphere where the first generation of Nordic video artists grew. In the late 1950s and the early 1960s, Situationism and Pop Art were particularly significant in Scandinavia, as shown by remarkable figures such as Asger Jorn (1914-1973) in Denmark and Öyvind Fahlström (1928-1976) in Sweden.³ These movements guided the iconographic and conceptual choices of following generations of artists.

Asger Jorn was not only an artist but he was also the founder and moving spirit behind various artistic movements in post-war Europe. His intellectual wandering led him to leave his hometown Vejrum in Denmark to travel throughout Europe and found the Situationist International in 1957 together with Guy-Ernest Debord, Raoul Vaneigem, and Giuseppe Pinot-Gallizio. They did not aim at realising an art work or establishing their own aestheticism but they wanted to construct some "situations" through the use of psychogeography, which was the practical, daily exploration of a territory by means of "drifts." They aimed at unitary urbanism, a

new environment for activities where integral art and a new architecture could be realised, and they recognised a revolutionary potential in leisure. Another concept theorised by Jorn was his rejection of the notion of artistic individuality, which led him to produce only few paintings characterised by distortion, where shapes were created through the recycling of some pre-existing visual elements. Situationism had a great impact in Sweden thanks to Asger Jorn and his brother Jörgen Nash (1920-2004) who, in 1960, founded the Scandinavian Situationist group, the Bauhaus Situationiste Drakabygget, in southern Sweden. Jörgen Nash was also the publisher of the review "Drakabygget," which focussed on arts and social philosophy. He also wrote some 45 books about art, poetry, and novels. This movement officially came to an end in 1972. Its impact, however, has been considerable, especially on a theoretical level, as the written word was its main means of communication. Particularly influential were its condemnation of capitalistic society with its tendency to deprive people of their time through work and its vision of the world through spectacle, epitomised in Guy Debord's milestone book "Society of the Spectacle."

Öyvind Fahlström was an internationally acclaimed artist of the 20th century. He experimented with innovative art forms such as cinema, radio, and television, together with painting, drawing, and installation. When, in 1961, he moved to New York, he met Robert Rauschenberg and Jasper Johns and became keen on pop art iconography. He took up the political and social claims made by the most avant-garde art in Europe in the 1960s and 1970s, as exemplified in his numerous writings and in his 1968 video *Revolution Now*, whose documentary style would then influence the 1990s generation. In 1960, in *The Invisible Painting*, the artist wrote: "Collaboration with technology is imminent," as painting was lagging behind other art forms because of its limited possibilities to reach its audience. The word "reach" had a double connotation: on the one hand, it denoted the possession of a work of art,

po scandinavo di situazionisti, il Bauhaus Situationiste Drakabygget nella Svezia meridionale. Jörgen Nash fu anche l'editore della rivista "Drakabygget", che si incentrava sulle arti e la filosofia sociale, e scrisse 45 libri di arte, poesia e romanzo. Il movimento finisce ufficialmente nel 1972 lasciando notevoli influssi, specialmente a livello teorico, poiché ha agito soprattutto attraverso la parola scritta. In particolare la critica al mondo capitalistico e alla sua inclinazione a togliere all'essere umano il tempo, tramite il lavoro, e la realtà, attraverso lo spettacolo, di cui il libro *La società dello spettacolo* di Debord Guy ne rappresenta il punto focale.

Öyvind Fahlström è stato uno dei protagonisti internazionali della ricerca artistica del XX secolo e ha sperimentato i linguaggi innovativi del cinema, della radio e della televisione insieme alla pittura, al disegno e all'installazione. Il trasferimento a New York nel 1961 lo mise in contatto con Robert Rauschenberg e Jasper Johns avvicinandolo alle iconografie della Pop Art. Ha aderito alle tematiche politico-sociali espresse dalla più avanzata arte di ricerca europea negli anni sessanta e settanta, come mostra il video esemplare *Revolution Now* del 1968 e i suoi numerosi testi, il cui carattere documentario influenzeranno le generazioni degli anni novanta. L'artista nel 1960 scriveva in *The Invisible Painting* che "la collaborazione con la tecnologia è imminente", in quanto la pittura è in ritardo rispetto ad altri linguaggi artistici a causa delle sue possibilità limitate di raggiungere il suo pubblico. La parola "raggiungere" era intesa dall'artista sia come possedere una opera d'arte, poterla rivedere in qualsiasi momento lo si voglia, averla in casa, come un libro o un disco, che come dare la possibilità a un gran quantitativo di persone di vedere un originale, come accade con il cinema e il teatro. Egli fu uno dei più vivaci diffusori delle nuove idee attraverso articoli nei quotidiani e programmi alla radio ed eseguendo vari happening al Moderna Museet di Stoccolma, che accoglievano elementi sia dalla Pop Art che dal teatro politico. Il direttore del Moderna Museet, Pontus Hultén, organizzò infatti varie mostre sull'arte americana come *Quattro*

americani nel 1962, con gli artisti pop Robert Rauschenberg e Jasper Johns, e poi le mostre personali di Claes Oldenburg, Andy Warhol e Edward Kienholz. L'esposizione del lavoro di Andy Warhol fu importante anche per la sua introduzione della forma cinematografica nelle arti visive, come nei film *Empire* del 1964 e *Sleep* del 1963: in quest'ultimo Warhol gira spesso al ralenti trasformando il tempo reale in una condizione di assoluto temporale, innescando una nuova prospettiva alla ripresa video, che sarà ripresa e sviluppata dagli artisti a partire dagli anni ottanta.

La fusione tra cultura popolare e giovanile con le pratiche artistiche e le modalità di ricezione, così come tra cultura di massa e politica sono idee originate dal pensiero del Situationismo e della Pop Art alla fine degli anni cinquanta e primi sessanta, che hanno 'nutrito' le generazioni artistiche contemporanee e successive. In particolare, il divieto di valori individualistici nell'arte da parte dei Situationisti si è ben coniugato al valore dell'unione del singolo alla collettività presente nella società nordica e promosso dalla politica delle socialdemocrazie. La concezione e la rappresentazione dell'oggetto nella Pop Art, svuotato di senso e restituito nel suo valore plastico, e le prime sperimentazioni con la tecnica video nella ricerca artistica saranno esemplari per la generazione di artisti scandinavi, specialmente svedesi, degli anni ottanta. A tali influenze si unì subito dopo il dinamismo e l'approccio multidisciplinare del movimento Fluxus, che ebbe grande diffusione specialmente in Danimarca e in Islanda tra gli anni sessanta e settanta. George Maciunas fu il coniatore della parola Fluxus e l'organizzatore di una serie di attività sotto questo nome, a cui parteciparono anche Dick Higgins, Ben Patterson, Nam June Paik e Wolf Vostell. Il movimento aveva due obiettivi fondamentali: creare un nuovo ambiente culturale-sociale in grado di ridurre la distanza tra artisti e pubblico e proporre nuovi modelli espressivi da opporre ai canoni e alle convenzioni dell'arte istituzionale. Nel 1966 il movimento Fluxus realizzò un programma cinematografico, il cui fine era la raccolta di immagini quotidiane, che si sviluppavano per sequenze senza l'ob-

the ability to see it whenever one wished to do so, having it at home, just like a book or a record. On the other hand, it was also used to imply the possibility for a considerable number of people to see an original artwork, as is the case with cinema and the theatre. Fahlström was one of the active communicators of these new ideas: he spread them through newspaper articles, radio programmes, and various events held at Stockholm's Moderna Museet, which brought together different elements of pop art and political theatre. In fact, the director of the Moderna Museet, Pontus Hultén, organised several exhibitions on American art – like *Four Americans* in 1962, with pop artists Robert Rauschenberg and Jasper Johns – as well as solo shows of artists such as Claes Oldenburg, Andy Warhol, and Edward Kienholz. The Andy Warhol exhibition was important also because it took cinema into the realm of visual arts, with films like *Empire* (1964) and *Sleep* (1963). In *Sleep*, Warhol often shoots in slow motion, making real time transcend into the sphere of absolute time and creating a new filming perspective that will be used and further developed by other artists from the 1980s onwards.

The fusion of pop and youth cultures with artistic practices and modes of delivery and, on the other hand, the unification of mass culture and politics are ideas stemming from Situationist and pop art theories developed in the late 1950s and early 1960s, which inspired contemporary and following generations of artists. In particular, the Situationist rejection of individual production in art blended in well with the notion of the union of the individual with the community already existing in Nordic society and supported by Social democratic policies. The pop art idea and representation of the object as devoid of meaning and celebrated for its plastic qualities together with early experimentations with video in art set an example for generations of Scandinavian and especially Swedish artists in the 1980s. Shortly after, these influences merged with the dynamic and multidisciplinary approach of the Fluxus movement, which became widespread es-

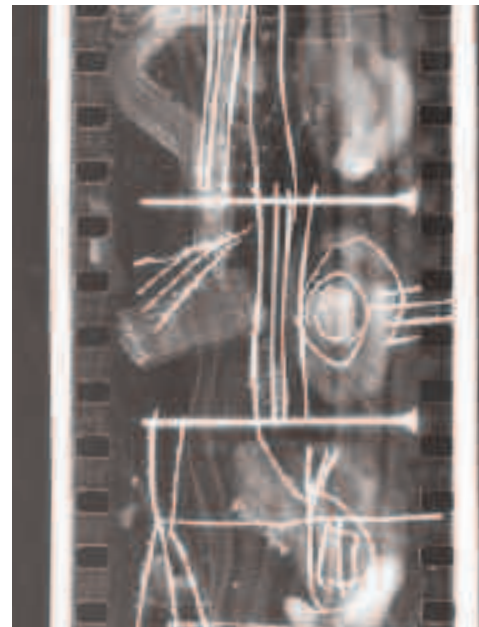
pecially in Denmark and Iceland between the 1960s and the 1970s. George Maciunas first coined the word Fluxus and, under this name, he organised a series of activities participated, among others, by Dick Higgins, Ben Patterson, Nam June Paik, and Wolf Vostell. This movement had two key objectives: on the one hand, it aimed at creating a new social and cultural environment that would bridge the gap between artists and the public and, on the other hand, it wanted to deliver new artistic models to counter the standards and conventions of institutional art. In 1966, the Fluxus movement developed a film programme aimed at creating a collection of everyday images shown in sequences that did not follow a set pattern and where time could be distorted through the use of fast forwarding and slow motion. These techniques were to become very popular in 1980s videos, especially in Denmark, where German-born Fluxus artist Arthur Köpcke was based, having lived in Copenhagen from 1958 until his death, in 1977. Köpcke focused his attention on media images and commodities of that period, which he incorporated in his collages and montages. His motto was "fill: with own imagination,"⁴ which invited viewers to encounter art and everyday life in a creative manner. In Denmark, traces of Fluxus influence are found in Per Kirkeby and Bjørn Nørgaard. In Iceland, on the contrary, almost all the artists of that period were influenced by Fluxus.⁵ In this respect, it is worth mentioning the participation of Fluxus artists Robert Filliou and Philip Corner to the international seminar for experimental artists called "The Mobile Summer Workshop," organised in Iceland in 1981 by Icelandic artist Magnús Pálsson.⁶ In Finland, Fluxus ideas were introduced at a later stage by artist J.O. Mallander, who had lived in Stockholm and then in Helsinki during the early 1970's and who had become famous for his paper sculptures.⁷ His work as a journalist for some newspapers and art magazines encouraged the popularity of conceptual art, pop art, and individual artists such as Jasper Johns, Yves Klein, Claes Oldenburg, and Joseph Beuys in Finland. It is al-

bligo di uno svolgimento normativo, con la possibilità di distorsione temporale, tramite l'accelerazione o il rallentamento. Queste modalità tecniche saranno molto utilizzate nei video degli anni ottanta, e in particolare in Danimarca, dove operò Arthur Köpcke, un artista Fluxus di origini tedesche che soggiornò a Copenaghen dal 1958 fino alla sua morte nel 1977. Köpcke concentrò la sua attenzione sulle immagini mediatiche e sui beni di consumo del tempo, che inseriva nei suoi collage e montaggi. Il suo motto era "completare con la propria immaginazione"⁴, invitando l'osservatore a incontrare l'arte e la vita quotidiana in una maniera creativa. In Danimarca troviamo le influenze di Fluxus in Per Kirkeby e Bjørn Nørgaard, mentre in Islanda quasi tutti gli artisti in quegli anni furono influenzati da Fluxus⁵. Ricordiamo la presenza in Islanda degli artisti Fluxus Robert Filliou e Philip Corner al seminario internazionale per gli artisti sperimentali, intitolato "The Mobile Summer Workshop", nel 1981 e organizzato dall'artista islandese Magnús Pálsson⁶. In Finlandia le idee di Fluxus entrarono più tardi attraverso la personalità artistica di J.O. Mallander, che ha vissuto nei primi anni settanta a Stoccolma e poi a Helsinki, diventando noto per le sue "sculture di carta"⁷. La sua attività di giornalista presso quotidiani e riviste d'arte facilitò in Finlandia la diffusione delle idee dell'arte concettuale, della Pop Art e di singoli artisti come Jasper Johns, Yves Klein, Claes Oldenburg e Joseph Beuys. Ricordiamo poi l'azione di Dick Higgins, rappresentante di Fluxus, a Helsinki nel 1982. Anche in Svezia Fluxus ebbe divulgazione più tardi, poiché Pontus Hultén aveva già introdotto nuovi impulsi estetici attraverso gli artisti della Pop Art americana. Bengt af Klintberg è stato uno dei più attenti seguaci svedesi di Fluxus, il quale incontrò personalmente Maciunas e Higgins a Copenaghen, e realizzò poster, mail art, manifesti e concerti. Ricordiamo nel 1979 la performance di Nam June Paik, *Zen for Head* presso la Konsthall di Malmö, che ebbe notevole risonanza sul pubblico e sugli artisti locali.

Nei Paesi Nordici il nuovo linguaggio della videoarte si è lentamente divulgato tra gli arti-

sti a causa della mancanza di laboratori con le apposite apparecchiature, di corsi di formazione professionale nelle accademie e università e di enti preposti alla distribuzione. Esistevano pochi luoghi dedicati alla videoarte e uno dei primi e più importanti si trovava nella città danese di Haderslev⁸. La diffusione della videoarte nei Paesi Nordici è avvenuta anche grazie al fatto che alcuni artisti nordici hanno viaggiato, studiato e lavorato all'estero creando così contatti e scambi in tutto il mondo. Basti pensare a Marianne Heske e a J-O Mallander in contatto con Nam June Paik, Antonie Frank, Måns e Pål Frange a Stoccolma e a Mats Olsson che negli anni novanta ha dato inizio a Monitor, il primo festival video nazionale⁹. All'inizio pochi spazi espositivi organizzavano mostre dedicate a questo nuovo media; i pionieri sono stati il Museo Amos Anderson di Helsinki nel 1968, con la mostra personale dell'artista eclettico Eino Ruutsalo dal titolo *Light and Motion*¹⁰, e il Fylkingen di Stoccolma nel 1977, una società di artisti dedita alla produzione e promozione di musica sperimentale e arte interdisciplinare. Una delle prime esposizioni che ha esaminato in modo dettagliato la videoarte, il suo sviluppo tecnologico e le sue potenzialità di interazione con lo spazio è stata *Interface*, organizzata nel 1991 da NIFCA e che ha avuto varie tappe nei Paesi Nordici¹¹. In Finlandia negli anni ottanta sono nati vari enti preposti alla videoarte. Nel 1987 è nata l'associazione Muu, fondata da un gruppo di artisti e critici, che incoraggiò nuovi linguaggi artistici. Da questo gruppo, su iniziativa di Marikki Hakola, Minna Tarkka e Perttu Rastas, nacque nel 1989 AV-Arkki, una organizzazione di produzione e distribuzione di video, con lo scopo di raccogliere e archiviare la produzione filmica finlandese e di svilupparne la circolazione. Oggi è considerata la più autorevole collezione pubblica di video nei paesi nordici. Sempre nel 1989 vi è stato il primo MuuMediaFestival in Kuopio (Finlandia), su iniziativa del gruppo Muu, mentre nel 1987 ha avuto inizio AVEK, un ente dedicato alla promozione della produzione filmica finlandese¹².

All'inizio degli anni ottanta lo sviluppo di standard VHS e i miglioramenti nel sistema del



Eino Ruutsalo, *Kinetic Pictures*, 1962, video still

so worth mentioning the work of Fluxus representative Dick Higgins in Helsinki in 1982. In Sweden too, Fluxus became known only at a later stage, although Pontus Hultén had already introduced some new aesthetic inputs through American pop artists. Bengt af Klintberg was one of Sweden's keenest followers of Fluxus. He met Maciunas and Higgins personally in Copenhagen and he realised posters, mail art, billboards, and concerts. A special mention should be made of Nam June Paik's 1979 performance *Zen for Head* at the Malmö Konsthall, which was a resounding success with the public and local artists alike.

In Nordic countries, the new language of video art took some time to spread among artists. This was due to the lack of various factors such as laboratories with the required equipment, vocational courses in academies and universities, and distribution agencies. There were only few places dedicated to video art and one of the first and most important venues was located in the Danish town of Haderslev⁸. The popularity of video art in Nordic countries also benefited from the fact that some Scandinavian artists travelled, studied, and worked abroad, developing connections and exchanges all over

the world. It would suffice to mention Marianne Heske and J-O Mallander, who were in contact with Nam June Paik, Antonie Frank, Måns and Pål Frange in Stockholm, and Mats Olsson, who in the 1990s created Monitor, Sweden's first national video festival⁹. In the beginning, there were few exhibition venues hosting shows devoted to this new medium; pioneer venues were Helsinki's Amos Anderson Museum with its 1968 solo exhibition of multi-talented artist Eino Ruutsalo named *Light and Motion*¹⁰ and Stockholm's Fylkingen in 1977, a society of artists devoted to the production and promotion of experimental music and interdisciplinary art. One of the first shows that explored in detail video art, its technological development, and its potential to interact with space was 'Interface,' an exhibition organised in 1991 by the Nordic Institute for Contemporary Art that was displayed in various places throughout Nordic countries¹¹. In Finland, during the 1980s, agencies concerned with video art proliferated. In 1987, a group of artists and art critics founded the Muu association, which promoted new forms of artistic expression. In 1989, within Muu, Marikki Hakola, Minna Tarkka, and Perttu Rastas set up AV-Arkki, a video pro-

colore permisero di ridurre i costi e di migliorare la qualità della produzione video, in modo da diffondere la tecnica nel mondo internazionale dell'arte. Anche le possibilità di elaborare elettronicamente le immagini registrate dalla telecamera aumentarono notevolmente. L'uso alternato del lento e dell'accelerazione delle immagini è da considerarsi una forma di investigazione dello strumento tecnologico da parte dei video artisti degli anni ottanta. Nello stesso periodo il video clip venne alla ribalta nella industria della musica pop dando inizio alle contaminazioni con le arti visive. Sempre nel corso degli anni ottanta il diffondersi di tecnologie più avanzate e del colore consentì alla videoarte di iniziare ad avere una sua identità più forte e originale e di dare inizio al "videoambiente" o "videoinstallazione", ovvero la proiezione del video su una superficie ampia, fuori dal monitor, e il suo inserimento in luoghi pubblici.

La tradizione nordica del documentario

Il cinema documentario costituisce un'alternativa al cinema spettacolare, in cui la finzione è l'asse portante della rappresentazione. La videocamera nel film documentaristico non si sovrappone mai alla verità dell'immagine, che non è il risultato di una scelta esterna ma nasce dalla realtà stessa. Nei Paesi Nordici tale approccio al reale si è sviluppato soprattutto in Danimarca, tanto da ricevere le lodi dal noto produttore inglese Arthur Elton per tre qualità: la maestria tecnica, l'umanità e lo humour¹³. Il periodo di maggior sviluppo del documentario danese risale al decennio 1940-1950 e i fautori furono Theodor Christensen, Karl Roos, Ole Palsbo, Bjarne Henning-Jensen, Hagen Hasselbalch e anche il regista Carl Theodor Dreyer (1889-1968), che riversò in tale genere filmico il suo interesse di relazionare la storia del singolo con quella della collettività, di mettere in discussione i capisaldi di una cultura all'interno di una rappresentazione critica e problematica di quella stessa cultura. Theodor Christensen (1914-1967) fu uno dei pionieri del film documentario del genere "Danmarksfilm", ovvero la combinazione del film documentaristico con la tradizionale e ufficiale domanda propagandistica per un'immagine positiva della nazione.

Christensen è stato influenzato dal movimento documentario britannico ed è diventato un teorico del settore scrivendo alcuni importanti principi filmici, tra cui citiamo la dichiarazione: "Il compito del documentario è di sfruttare gli elementi drammatici del quotidiano per fini artistici. I documentari trattano del mondo in cui viviamo e ce lo mostreranno in modo nuovo"¹⁴. Queste riflessioni furono importanti perché portarono allo sviluppo di un pensiero critico estetico, sia sullo scopo e il significato del film, e di una coscienza estetica sulle relazioni tra forma e contenuto, che diventò parte fondante della tradizione documentaristica danese. Christensen fu il maestro di Jörgen Roos, che operò attivamente nel genere documentaristico dalla fine del 1940. Dopo aver lavorato come cameraman, ha realizzato il suo primo film sperimentale nel 1942 insieme all'artista poliedrico Albert Mertz, dal titolo *The Escape*, creando la coppia più interessante e originale danese del film d'avanguardia degli anni quaranta.

Negli anni quaranta ebbe inizio un particolare costume nei cinema in Danimarca, e cioè quello di anticipare l'inizio del film al cinema con un breve filmato, di circa sei minuti, che illustrava le soluzioni ad alcune problematiche quotidiane, sia di tipo sociale che istituzionale, esaltando il ruolo eroico dello stato nell'aiutare il cittadino, in un'atmosfera leggera, umoristica e sempre di qualità. Questa novità portò a una notevole produzione di documentari durante il periodo della seconda guerra mondiale e nei seguenti dieci anni da creare la cosiddetta "età d'oro" del documentario danese. Il loro tono leggero e ottimistico non fu condiviso dai registi del dopoguerra, tanto da farli diventare più critici e seri nella forma e nel contenuto e da diminuirne gradualmente la proiezione nei cinema fino a sparire alla fine degli anni cinquanta. L'espulsione dal cinema determinò una distribuzione del documentario limitata ai canali meno ampi e marginalmente alla televisione. L'età d'oro ebbe un importante impatto sulle generazioni future, poiché i Danesi sono cresciuti con questo genere filmico e lo hanno

duction and distribution organisation that aimed at collecting and filing Finnish filmic production, encouraging its dissemination. Theirs is now regarded as the most important public video collection in Nordic countries. Always in 1989, the Muu group organised the first MuuMediaFestival in Kuopio, Finland. Meanwhile, AVEK, an agency devoted to the promotion of Finnish filmic production, was established in 1987.¹²

In the early 1980s, the development of the VHS standard and the improvements in the colour system made it possible to cut costs and enhance the quality of video production, which led to the spreading of video on the international art scene. At the same time, the possibilities of editing images filmed by a camera electronically increased considerably. The alternate use of slow motion and fast forwarding should be considered as a form of exploring technological tools by 1980s video artists. In the same period, video clips came into the limelight in the pop music industry, opening the way for cross-fertilisations between music and visual arts. Always in the 1980s, the spreading of the colour technology and other advanced applications made it possible for video art to develop a stronger, unique identity of its own, which brought to the creation of "video environments" or "video installations," where videos were no longer shown inside a monitor but they were projected onto a wide surface, in public spaces.

Nordic Documentary Tradition

Documentary cinema is an alternative to spectacular cinema, where fiction is a key element of the performance. In documentary films, the camera never replaces the truthfulness of images, which are not the outcome of an external choice but are rooted in reality. Denmark is the Nordic country where this approach to reality gained the most momentum, to the point of being praised by renowned English producer Arthur Elton for its three qualities: technical mastery, humanity, and humour.¹³ Danish documentary experienced its greatest development in the decade from 1940 to 1950. Its promoters

were Theodor Christensen, Karl Roos, Ole Palsbo, Bjarne Henning-Jensen, Hagen Hasselbalch, and filmmaker Carl Theodor Dreyer (1889-1968), who used this genre to pursue his interest in relating individual stories with the story of society as a whole, questioning the tenets of a given culture through a critical and problematic representation of that culture. Theodor Christensen (1914-1967) was one of the pioneers of documentary films belonging to the "Danmarksfilm" genre, where documentary film blended with traditional, institutional propaganda-driven demands to present a positive image of the nation. Christensen was influenced by the British documentary movement and became a theorist of this field. He wrote some key filmic principles, like this statement: "The documentary's task is to exploit the dramatic elements of the everyday world, with an artistic purpose. Documentaries are about the world we live in; they will show us this world in a new way."¹⁴ These thoughts carried considerable weight as they led to the development of an aesthetic critical analysis of the purpose and meaning of film; they also fostered an aesthetic awareness of the relation between form and content, which became a constituent element of Danish documentary production. Christensen was the mentor of Jörgen Roos, who became actively involved in documentary production in the late 1940s. After working as a cameraman, in 1942 he made his first experimental film, *The Escape*, together with all-round artist Albert Mertz, with whom he formed the most interesting and original artistic couple in Danish avant-garde cinema in the 1940s.

In those years, it became customary in Danish cinemas to open each screening session with the projection of a short film, about 6 minutes long, that illustrated solutions to some everyday problems of a social or institutional nature, glorifying the heroic role of the state in assisting citizens. This was done in a light-hearted, humorous, and quality way. This new event gave a boost to documentary production during World War II and the following ten years, ushering in the so-

Thor Heyerdahl, *Kon Tiki*, 1947, video still
Courtesy The Kon-Tiki
Museum, Oslo



accolto come una valida espressione estetica e comunicativa. Come scrive Rasmus Dahl, "Faceva ormai parte del quotidiano dei danesi; forse non ne era una componente essenziale, ma rappresentava comunque un elemento essenziale per l'educazione, l'informazione e l'orientamento delle persone. Da allora, nella società danese, si è portata avanti una tradizione di cultura cinematografica distinta dal prodotto commerciale e il documentario ne ha sempre costituito una, se non 'la' componente fondamentale"¹⁵. Dal dopoguerra in poi il film documentario si è indirizzato verso l'arte, poiché il supporto dello stato danese si è sempre più spostato dagli scopi di propaganda a quelli culturali, dando la possibilità al cinema documentaristico e al cortometraggio di evolvere e di spostarsi verso la dimensione estetica, in una sfera più ristretta facente parte dell'avanguardia, e che più tardi, diventerà quella della videoarte.

Se in Danimarca la televisione accolse per breve tempo il film documentario, la rete televisiva svedese approntò una sezione speciale su di esso a partire dagli anni sessanta,

che si caratterizzò per la sua vicinanza all'ambito cinematografico attraverso delle co-produzioni. Fin dagli anni venti i documentari hanno avuto una tradizione rilevante nel cinema svedese, che ebbe il suo culmine con Arne Sucksdorff (1917-2001) e il suo film *The Great Adventure* (*Det stora äventyret*, 1953), il quale riconfermò la sua bravura nel girare dei documentari poetici sulla natura¹⁶. Negli anni sessanta l'attivismo politico generò dei documentari orientati in ambito sociale. Il filmato *They Call Us Misfits* (*Dom kallar oss mods*) di Jan Lindqvist and Stefan Jarl, un'analisi sulla gioventù che vive nelle città, determinò una scoperta nel 1968 e fu seguita da *A Respectable Life* (*Ett anständigt liv*) del 1979 e da *From Misfits to Yuppies* (*Det sociala arvet*) del 1993, portando a ravvivare una tradizione che ha tuttora grande spazio e diffusione in Svezia.

Uno tra i primi film documentari in Norvegia è stato *The arrival of King Haakon VII in Cristiania*, diretto da Hugo Hermansen del 1905, ma fu nel secondo dopoguerra che il genere ebbe un momento di grande popola-

called "golden age" of Danish documentary. Light-hearted and optimistic attitudes were then rejected by post-war filmmakers: consequently, the form and content of these documentaries became increasingly infused with critical and serious overtones; they started being projected less regularly in cinemas and they eventually disappeared in the late 1950s. The removal of film documentaries from cinema screenings caused them to be distributed only through niche channels and, to a lesser extent, on television. Nevertheless, the golden age of documentary had a great impact on following generations, as Danish people grew up being exposed to this genre and accepted it as a legitimate means of communication and aesthetic expression. As Rasmus Dahl wrote, "It became a part of the everyday life of the Danes, perhaps not a dominant part, but still a central factor in people's education, information and orientation. Since those times, a tradition of film culture apart from the commercial product has continued in Danish society, and the documentary has always been a fundamental part of that, if not the fundamental part."¹⁵ Since the post-WWII period, documentary films started entering the realm of art, as state support in Denmark shifted from propaganda to cultural concerns. This gave documentary films and shorts the opportunity to evolve and cross the threshold into an aesthetic dimension, a more restricted sphere that was part of the avant-garde and that was later to become that of video art.

While in Denmark television featured documentary films only for a short period, in the 1960s, on the contrary, Swedish television created a special documentary section that worked closely with the film industry through the realisation of some co-productions. Documentaries have an important history in Swedish cinema dating back to the 1920s. This practice reached its apex with the film *The Great Adventure* (*Det stora äventyret*, 1953) and its director Arne Sucksdorff (1917–2001), who had a proven ability to shoot poetic documentaries about nature.¹⁶ In the 1960s, political activism fos-

tered the production of socially-oriented documentaries. The film *They Call Us Misfits* (*Dom kallar oss mods*) by Jan Lindqvist and Stefan Jarl, an analysis of urban youth, was a breakthrough in 1968; it was followed by *A Respectable Life* (*Ett anständigt liv*) in 1979 and *From Misfits to Yuppies* (*Det sociala arvet*) in 1993, reviving a tradition that is still quite popular and widespread in Sweden.

One of the first documentary films in Norway was *The Arrival of King Haakon VII in Cristiania*, directed by Hugo Hermansen in 1905. This genre, however, gained considerable momentum in the post-WWII period, especially when it dealt with issues concerning war and geographic explorations. Documentaries reached their production and popularity peak during the 1950s; in the 1960s, television produced and showed documentaries on contemporary events and nature. Here, it is worth mentioning Thor Heyerdahl's documentary *Kon Tiki*, which was realised in 1947 to illustrate his expedition to the Pacific and won the Oscar for best documentary in 1952. Since the 1970s, Knut Erik Jensen (b. 1942, Finnmark) has produced several documentaries also for television as well as fiction films. His films are always inspired by the documentary genre, as they deal with a specific area of geographic or historical interest, as in *Stella Polaris* (1993). Jensen's works are centred on people's experience, while the focus of his plots flutters between the individual and the community. In the 1970s, the documentary genre, together with social realism, entered Norwegian cinema thanks to youth movements, who viewed cinematic expression as a political rather than an artistic means of expression. This is shown by works such as *Streik!* (*Strike*, 1974) by Oddvar Bull Tuhus and *Det tause flertall* (*The silent majority*, 1977) by Wam and Vennerød, as well as in several other radical documentaries. Documentaries became the means to stage feminist issues, as in the trilogy *Hustru III* (*Housewives III*) produced in 1975, 1985, and 1996 by Anja Breien, who showed the life of three women over three decades. Heikki Aho (1895–1961) and Björn Soldan (1902–1953) are regarded as the pioneers of

rità, soprattutto quello riguardante i temi della guerra e delle esplorazioni geografiche. Gli anni cinquanta rappresentarono il culmine della produzione di documentari, sia per quanto riguarda la realizzazione che l'attenzione del pubblico, mentre dagli anni sessanta la rete televisiva si occupò di produrre e diffondere i documentari sugli eventi contemporanei e sulla natura. Ricordiamo il filmato di Thor Heyerdahl, *Kon Tiki*, realizzato nel 1947 per documentare la sua spedizione nel Pacifico e che ottenne l'Oscar come migliore documentario nel 1952. Dagli anni settanta Knut Erik Jensen (nato nel 1942 nel Finmark) ha prodotto molti documentari, anche per la televisione, e alcuni film fiction, che si ispirano sempre al genere documentaristico per l'interesse verso un'area geografica e storica, come accade in *Stella Polaris* del 1993. Nei suoi girati Jensen pone l'esperienza delle persone al centro della ripresa, mentre la trama oscilla sempre tra la collettività e l'individuo. Negli anni settanta il genere documentaristico, insieme al realismo sociale, entrò nel cinema norvegese grazie ai movimenti giovanili, i quali considerarono l'espressione cinematografica come una forma politica più che artistica, come testimoniano i titoli *Streik! (Sciopero, 1974)* di Oddvar Bull Tuhus e *Det tause flertall (La maggioranza silenziosa, 1977)* di Wam e Vennerød, oltre a numerosi documentari di tono progressista. Il documentario diventò il mezzo anche per mettere in scena le tematiche femministe, tra cui ricordiamo la trilogia *Hustru III (Casalinghe III)* del 1975, 1985 e 1996 di Anja Breien, che mise in scena la vita di tre donne nell'arco di tre decenni.

I pionieri del film documentario finlandese sono considerati Heikki Aho (1895-1961) e Björn Soldan (1902-1953). La loro società di produzione cinematografica Aho & Soldan fu fondata nel 1925 a Helsinki, soprattutto per dare un'immagine della Finlandia nel momento in cui nasceva come una nuova nazione, ed è stata attiva fino al 1961. I due soci produssero più di 400 film documentario, tra cui il film *Juha* (1937) diretto da Nyrki Tapiovaara e basato sul libro del padre di Heikki Aho, l'autore finlandese Juhani Aho. Numere-

rosi film, come il *Finlandia Calling* del 1932 e in seguito i film *1927, 1945 e 1961*, sul compositore finlandese Jean Sibelius, hanno avuto un'ampia distribuzione internazionale. Tra gli anni trenta e quaranta molti documentari in Finlandia sono stati dedicati al destino del paese nell'inverno 1938-1939, durante la guerra con la Russia. Negli anni sessanta due documentari furono importanti per l'ampliamento del panorama culturale finlandese: il breve video in bianco e nero di Jaakko Talaaskivi sulla visita di Jean-Luc Godard in Finlandia nel 1965, e quello di Timo Aarniala sul gruppo musicale The Who che suonarono in concerto a Helsinki il primo maggio 1967¹⁷.

Esperimenti e seminari in Danimarca

Gli artisti danesi hanno iniziato presto a sperimentare la videoarte, ovvero a partire dalla seconda metà degli anni sessanta¹⁸. Tra i primi sperimentatori vi fu Niels Lomholt (nato nel 1943), formatosi in vari ambiti, tra cui l'arte concettuale e la body art. Il suo interesse per la produzione di film sperimentali lo porterà a realizzare inizialmente dei video a metà strada tra il documentario e la dichiarazione artistica. Dalla fine degli anni settanta egli si indirizzò invece alla realizzazione di videoarte più poetica, senza una trama lineare, come in *Drain (Gentle Tourism I)*, un video del 1988 dove l'idea dello sbarco viene visualizzata dall'artista tramite immagini speculari e sovrapposte, mentre più tardi, negli anni novanta, le cinque videoinstallazioni *ZOO n/nn 93-99* si basano sulla visita di due musei zoologici a Parigi. Celebre la sua frase: "Il pane nutre gli affamati, il video nutre i sazi". Altri pionieri della videoarte danese possono essere considerati Carsten Schmidt-Olsen e William Louis Sørensen, Torben Søborg, che è stato responsabile del workshop di videoarte a Haslev Teacher's College a partire dal 1969, Svend Thomsen, che è stato direttore del dipartimento di produzione e il centro di proiezione Trekanten di Copenhagen dalla metà degli anni ottanta¹⁹.

Se negli anni settanta, la tecnica video è stata sperimentata in ambito visuale e sonoro o utilizzata con fini politici dagli artisti, che provenivano perlopiù dai campi dell'arte concet-

Finnish documentary film. Their film production company Aho & Soldan was established in Helsinki in 1925 and remained operational until 1961. Its main aim was to present a new image of Finland in a time when it was emerging as a new nation. Both partners produced over 400 documentary films like *Juha* (1937) directed by Nyrki Tapiovaara and based on a book by Finnish writer Juhani Aho, Heikki Aho's father. Several films such as *Finlandia Calling* (1932) and later *1927, 1945, and 1961* on Finnish composer Jean Sibelius were widely distributed all over the world. Between the 1930s and the 1940s, several Finnish documentaries were concerned with the lot of their country in Winter 1938-39, during the war against Russia. In the 1960s, two important documentaries broadened Finland's cultural horizon: the short black and white video by Jaakko Talaaskivi on Jean-Luc Godard's visit in Finland in 1965 and Timo Aarniala's work on music band *The Who*, who performed in Helsinki on 1st May 1967.¹⁷

Experiments and Seminars in Denmark

Danish artists started experimenting with video art pretty early, since the first half of the 1960s.¹⁸ Niels Lomholt (b. 1943) was one of its pioneers. He trained in various fields, ranging from conceptual to body art. His interest in experimental filmmaking led him to create videos halfway between documentary and artistic statement. From the late 1970s, Lomholt started producing increasingly poetic video art without a straightforward plot, as in *Drain (Gentle Tourism I)*, a 1988 video where the artist presents the idea of disembarkation through some specular superimposed images. Later, in the 1990s, he realised five video installations *ZOO n/nn 93-99* based on a visit to two zoos in Paris. Here, we recall one of his famous statements: "Bread nourishes the hungry, while video nourishes those who are satiated." Other pioneers of Danish video art are Carsten Schmidt-Olsen and William Louis Sørensen, Torben Søborg, who organised the video art workshop at Haslev Teacher's College from 1969 onwards,

Svend Thomsen, the director of the production department and Copenhagen's Trekanten projection centre from the mid 1980's.¹⁹ While in the 1970s the video technique was used in the fields of sound and visual art or for political purposes by artists with a background in conceptual art, body art, and performance, during the 1980s, on the contrary, video art achieved an autonomous status in the Danish art world and was publicly celebrated in the 1986 exhibition *Video Marathon* at Huset in Copenhagen²⁰ (its second edition in 1988 was attended by internationally renowned guests such as Marcel Odenbach and Marie-Jo Lafontaine). In Denmark, the success of this new artistic phenomenon was accompanied by debates of a technical, theoretical, critical, and economic nature. This led to the creation of a system of seminars that singled the Danish art scene out from other Nordic countries. Lomholt, together with Torben Søborg, in 1982, organised the first Danish symposium on video art, at the Huset, in Copenhagen. It dealt with issues such as the video technique and creative expression, production strategies, the role of video vis-à-vis Danish institutions, and exhibition opportunities for video art in Denmark and abroad. Among these workshops, it is worth mentioning some institutional events which supported the whole video production of the 1980s and, in particular, Copenhagen's Danish Film Workshop and Haderslev's Danish Video Workshop, both funded by the Danish Film Institute. These were open seminars with artistic aims in that they provided keen individuals with no financial means or professional skills with the tools to produce films and videos. Despite this opportunity, during the 1980s, several video artists developed their skills outside this environment. Although there was always an attention towards European and American experience, this decade saw the development of a prolific and vibrant art scene in terms of both artistic theory and practice within Danish borders. Trekanten, the first private art gallery managed by a group of artists who produced videos using their own equip-

tuale, della body art e della performance, negli anni ottanta la videoarte ha raggiunto la propria autonomia nel mondo dell'arte danese e ha visto la sua celebrazione pubblica nella mostra *Video Marathon* del 1986 presso Huset in Copenhagen²⁰ (e nel 1988 avrà la sua seconda edizione con noti ospiti internazionali come Marcel Odenbach e Marie-Jo Lafontaine). L'affermazione di questo nuovo fenomeno artistico era accompagnata in Danimarca da discussioni sia in ambito tecnico, teorico, critico ed economico, che determinò la formazione di un sistema di seminari che caratterizzerà l'ambiente danese dagli altri Paesi Nordici. È Lomholt, insieme a Torben Søborg, a organizzare nel 1982 il primo simposio danese sulla videoarte, presso Huset a Copenhagen, affrontando le seguenti tematiche: le forme creative attraverso la tecnica video, le strategie di produzione, il ruolo del video in rapporto alle istituzioni danesi, le opportunità espositive relative alla videoarte in Danimarca e all'estero. Tra questi workshop ricordiamo quelli istituzionali che hanno poi supportato tutta la produzione video degli anni ottanta, tra cui in particolare il Danish Film Workshop di Copenhagen e il Danish Video Workshop di Haderslev, entrambi operanti con i fondi del Danish Film Institute. Questi seminari erano aperti e con finalità artistiche, in quanto mettevano a disposizione gli strumenti per produrre film e video agli individui interessati e che non possedevano i prerequisiti economici e professionali, ma nonostante tale opportunità molti videoartisti si sono formati al di fuori di questi ambienti durante gli anni ottanta. Anche se lo sguardo era sempre rivolto alle esperienze artistiche europee e americane, questo decennio fu molto fruttuoso e attivo sia in ambito teorico che pragmatico in territorio danese. A Copenhagen nel 1984 nasce Trekanten, la prima galleria privata gestita da un gruppo di artisti per la produzione video attraverso le proprie attrezzature²¹, mentre nel 1987 Baghuset, uno spazio espositivo condotto da un gruppo di studenti dell'Accademia di Belle Arti, tra i quali Joachim Koester, Jes Brinch e Lars Bent Petersen, i quali fin dall'inizio lavorano in collaborazione con storici e teorici per arti-

colare un nuovo approccio critico verso le pratiche artistiche contemporanee, tra cui in particolare l'installazione²². Nello stesso periodo si crea il gruppo Koncern^o formato dagli artisti Jørgen Michaelsen, Søren Andreasen, Jakob Jakobsen e Jan Bäcklund, che risente delle teorie del movimento britannico degli anni sessanta Art & Language. Insieme a Joachim Koester, I.N. Kjaer, Lars Bent Petersen e Ann-Kristin Lislegaard, i membri di Koncern^o erano tra i primi studenti del nuovo dipartimento di Media Art presso l'Accademia di Belle Arti di Copenhagen istituito nel 1989 su iniziativa di Torben Christensen (che diventò il primo professore accademico di Media Art nel 1994)²³. Gli artisti erano particolarmente attratti dall'immaterialità del video, poiché gli permetteva di comunicare idee artistiche senza cadere nella logica del mercato, come già i colleghi internazionali stavano apprezzando da qualche anno. Tale nuovo approccio artistico si incrementò nella serie di eventi artistici organizzati da Koncern^o, i quali spesso si articolavano in forme innovative di comunicazione come nella produzione di programmi televisivi e di pubblicazioni periodiche di ricerca in ambito storico-artistico, tra cui "Skript for kunstnerisk-filosofisk grundforskning" (Giornale di ricerca basica in filosofia artistica)²⁴.

Il cinema sperimentale e i primi video in Svezia

Le tracce della videoarte in Svezia bisogna cercarle nel cinema sperimentale, dove uno dei più importanti pionieri è stato Viking Eggeling, che realizzò tra il 1921 e il 1925 il film *Diagonal Symphonie*, il quale insieme alle sue teorie sono alla base del cinema astratto. L'industria del cinema svedese ha finanziato nel corso degli anni trenta alcuni cortometraggi che si connettono ai film d'avanguardia dell'Europa allora contemporanea, come il film *Gamla stan* (1931), diretto da Eyvind Johnson, Artur Lundkvist, Erik Asklund e Stig Almqvist, e *Tango* (1931) di Gösta Hellström²⁵. *Gamla stan* è una narrazione di tipo documentaristico e impressionistico di un quartiere proletario della capitale svedese, che insieme alle opere filmiche di Arne Suck-

ment,²¹ opened in Copenhagen in 1984. In 1987, it was the turn of Baghuset, an exhibition space managed by a group of students of the Academy of Fine Arts. Some members of this group, Joachim Koester, Jes Brinch, and Lars Bent Petersen, immediately started collaborating with historians and theorists in order to develop a new critical approach towards contemporary artistic practices like installation.²² In the same period, Jørgen Michaelsen, Søren Andreasen, Jakob Jakobsen, and Jan Bäcklund formed the Koncern group. These artists were influenced by the theories of *Art & Language*, a British movement of the 1960s. Together with Joachim Koester, I.N. Kjaer, Lars Bent Petersen, and Ann-Kristin Lislegaard, Koncern members were the first students of the new Media Art department set up in 1989 within Copenhagen's Academy of Fine Arts on the initiative of Torben Christensen, who in 1994 became the first Media Art academic professor.²³ Artists were especially fascinated by video immateriality, as it allowed them to convey artistic ideas without getting trapped in a market-driven logic. It was something that their peers abroad had been doing for a few years already. This new artistic approach gained momentum in the series of art events organised by Koncern, which often involved innovative forms of communication, the production of TV programmes, and periodical research journals focusing on art history, such as *Skript for kunstnerisk-filosofisk grundforskning* (Journal of basic research in artistic philosophy).²⁴

Experimental Cinema and Early Video Production in Sweden

In Sweden, traces of video art are found in experimental cinema. An important pioneer in this field was Viking Eggeling, who, between 1921 and 1925, made *Diagonal Symphonie*, a film which, together with Eggeling's theories, lay the foundations of abstract cinema. In the 1930s, the Swedish film industry financed some short films that had a connection with European avant-garde cinema of that time, such as *Gamla stan* (1931), directed by Eyvind Johnson, Artur Lundkvist, Erik Asklund, and

Stig Almqvist, and *Tango* (1931) by Gösta Hellström.²⁵ *Gamla stan* is an impressionist, documentary-like narration of a proletarian district in the Swedish capital city. Together with Arne Sucksdorff's film works, it originated the tradition of documentary film in Sweden and it will have an influence on following generations of Scandinavian filmmakers and video artists.

Between the end of the 1950s and the 1960s, director Ingmar Bergman (1918-2007) produced some seminal work, where he masterfully blended questions on universal issues of human existence with the use of cinematic techniques, inspiring several video artists of the 1990s like Eija-Liisa Ahtila.²⁶ He shot over forty films. The works that brought him into the limelight were *The Seventh Seal* (1957), which describes the last journey of a knight who decides to play a game of chess with Death with a predictable outcome, and *Persona* (1965), where the friendship between two women eventually leads them to identify with each other completely. In the same period, several artists and filmmakers were involved in some interesting experimental film works, playing a key role in the Swedish artistic scene. Gunvor Nelson was one of the most famous artists of the international film avant-garde. She was born in 1931; she trained in Stockholm and later in the United States, where, in 1954, she became part of the lively cultural and academic world of the San Francisco bay. She became famous with *Schmeerguntz* (1966). Nelson's other important works are *My name is Oona* (1969), with a soundtrack composed by Steve Reich, *Take Off* (1972), *Frame Line* (1983) and *Red Shift* (1984), where she fused influences from painting, collage, and poetry in an original way.²⁷ Peter Weiss (1916-1982), painter and filmmaker of short and experimental films, was more famous for his writings, in particular for *Marat/Sade* (1963), *Die Ästhetik des Widerstands* (1975-1981), and *Avantgarde Film* (1956). This work, written in Swedish, explores the history of avant-garde cinema from its beginnings with Méliès until the 1950's, with overviews of the work of directors like Buñuel, Vigo, and Carl Theodor Dreyer. In this book, Weiss declared that he

sdorff, forma la tradizione del film documentario in Svezia e che avrà influenza nelle generazioni successive di cineasti e videoartisti in Scandinavia.

Tra la fine degli anni cinquanta e il decennio dei sessanta fu importante l'opera del regista Ingmar Bergman (1918-2007), che legò in modo maestrale l'interrogarsi sui temi universali dell'esistenza umana con l'utilizzo delle tecniche del linguaggio cinematografico e a cui faranno riferimento diversi videoartisti operanti negli anni novanta tra cui Eija-Liisa Ahtila²⁶. Ha girato oltre quaranta film tra cui ricordiamo quello che lo portò al successo, *Il settimo sigillo* (1957) che racconta l'ultimo viaggio di un cavaliere che decide di giocare una partita a scacchi dall'esito scontato con la morte, e *Persona* (1965), dove l'amicizia tra due donne finisce nella completa immedesimazione dell'una nell'altra. Nello stesso arco di tempo vi furono vari registi e artisti che lavorarono con il film in modo interessante e sperimentale e che ebbero un ruolo importante nel panorama artistico svedese. Gunvor Nelson fu uno dei più noti nell'avanguardia internazionale del film. Nata nel 1931, si formò prima a Stoccolma e poi negli Stati Uniti nel 1954 dove fu coinvolta nella vivace vita culturale e d'insegnamento della baia di San Francisco e divenne famosa con *Schmeerguntz* (1966). Altri suoi film importanti sono *Il mio nome è Oona* (1969), con musica composta da Steve Reich, *Take Off* (1972), *Frame Line* (1983) e *Red Shift* (1984), in cui combina influenze dalla pittura, collage e poesia in modo originale²⁷. Peter Weiss (1916-1982), pittore e regista di film in genere brevi e sperimentali, fu invece maggiormente conosciuto per la sua scrittura, e in particolare per *Marat/Sade* (1963), *Die Ästhetik des Widerstands* (1975-1981) e *Avantgarde Film* (1956), scritto in svedese, che indaga la storia del film d'avanguardia dagli inizi con Méliès fino agli anni cinquanta, con panoramiche sul lavoro di registi come Buñuel, Vigo e Carl Theodor Dreyer. Nel testo l'autore dichiara che arrivò alla produzione filmica poiché essa gli permetteva di superare la staticità della pittura. Negli anni sessanta il cinema attrae molti autori, non solo artisti, con l'in-

tento di trasformare le certezze narrative mediante la rielaborazione degli elementi del reale e la ricerca di nuove possibilità espressive. In questa atmosfera lo stesso Pontus Hultén (1924-2006), direttore del Moderna Museet di Stoccolma, si cimentò con il cortometraggio e l'animazione realizzando ben quattro filmati: *Det trycka ordet* (1949) insieme con Hans Nordenström, *Ett mirakel* (1954) con Robert Breer e *En dag i staden* (1955), un progetto di collaborazione con Nordenström e Gösta Winberg; e il film d'animazione *X* (1957), che è invece l'unico film da lui interamente diretto²⁸. Hultén fece diventare il Moderna Museet una delle istituzioni d'arte contemporanea più interessanti e dinamiche negli anni sessanta, svolgendo un ruolo propositivo nel colmare il divario tra l'Europa e l'America attraverso l'organizzazione di varie esposizioni, e nel proporre rassegne di film all'interno dello spazio museale. Così nel 1961 la mostra d'arte in movimento con opere, tra gli altri di Breer, Egge-ling e Ultvedt, e le tre mostre sul cinema sperimentale americano (nel 1962, 1964 e 1968) furono significative per il futuro artistico in Svezia. Anche la tappa del tour europeo di Paul Adams Sitney e Jonas Mekas a Stoccolma nel 1964 fu importante, consolidando l'influenza degli Stati Uniti sull'immaginario svedese²⁹.

Il film sarà utilizzato anche da Öyvind Fahlström (San Paolo 1928 - Stoccolma 1976), un artista che avrà molta influenza sulle generazioni artistiche successive. La sua personalità poliedrica lo porterà a sperimentare in modo innovativo i linguaggi del cinema, della radio, della televisione e della poesia concreta, creando installazioni e film dai risvolti politico-sociali negli anni sessanta e settanta. I suoi film sono: *Mao-Hope March* girato a New York il 1 settembre 1966, *U-barn*, *East Village* e *Revolution Now*, tutti del 1968, *Du gamla, du fria* del 1971. Durante gli anni sessanta, in Svezia così come nel resto dell'Europa, vi fu una legittimazione del film di sperimentazione e un avvicinamento di esso alla scena artistica, attraverso la realizzazione di seminari e la formazione di archivi e centri di distribuzione del settore. Il film diventò così

got involved in filmmaking because it allowed him to overcome the static nature of painting. During the 1960s, cinema also attracted several authors, who aimed at transforming narrative certainties by reworking elements of reality and searching new forms of expression. In this atmosphere, even Pontus Hultén (1924–2006), the director of Stockholm's Moderna Museet, engaged with short film and animation and realised four filmic works: *Det trycka ordet* (1949) in collaboration with Hans Nordenström, *Ett mirakel* (1954) with Robert Breer, *En dag i staden* (1955) – a project realised in collaboration with Nordenström and Gösta Winberg – and animation film *X* (1957), which was the only work he directed alone.²⁸ Thanks to Hultén, the Moderna Museet became one of the most interesting and dynamic contemporary art institutions of the 1960's. It played a proactive role in bridging the gap between Europe and America by organising several exhibitions and presenting film shows within its premises. Within this framework, in 1961, the exhibition of moving art, featuring works by artists such as Breer, Eggeling, and Ultvedt, and three exhibitions on American experimental cinema (in 1962, 1964, and 1968) were events of great importance for Sweden's future art production. Another significant event were the Stockholm dates of the Paul Adams Sitney's and Jonas Mekas's European tour in 1964, which consolidated the influence of the United States on Swedish collective imagination.²⁹ The film medium was also used by Öyvind Fahlström (Sao Paolo 1928 – Stockholm 1976), an artist who will have a considerable impact on following generations of artists. Thanks to his versatile personality, he experimented with the languages of cinema, radio, television, and concrete poetry languages in an innovative way and, in the 1960s and 1970s, he created installations and films with political and social implications. As a filmmaker, he made: *Mao-Hope March* shot in New York on 1st September 1966, *U-barn*, *East Village*, and *Revolution Now*, all realised in 1968, and *Du gamla, du fria* (1971). During the 1960s, in Sweden,

just like in the rest of Europe, experimental cinema became a fully fledged genre in its own right and it established ties with the art world through the organisation of workshops and seminars and the creation of subject-specific archives and distribution centres. Film thus became a specific subject for art museums and school activities.

Claes Söderquist played a key role in Swedish experimental cinema, in particular during the 1980s. *Le Génie Civil* (1968), a film he directed with Jan Håfström, shows "progress" by intercutting images of train stations, railway bridges, and factories with Mexican pyramids and a hot air balloon³⁰. Kjartan Slettemark, an artist and performer born in Norway in 1932 who became a Swedish citizen in 1966, was another art pioneer in Sweden: he worked across a variety of art forms ranging from conceptual art to body art, performance, experimental cinema, and video art. He started working with video in 1975 and he subsequently used it mainly as part of his performances, as in video *Chromakey Identity Blue* of 1985. Known since the 1970's for his provocations, Slettemark, in collaboration with Esselius, made the video *Nixon Visions* (1971) where the face of the American President was reshaped in an original and humorous way.³¹ During the 1970s, artist Teresa Wennberg (born in 1944) was considered one of the pioneers of Swedish video art. During her international career, in 1970, she was one of the first female artists to have her video archived at the Pompidou Centre in Paris.³² In 1971, in collaboration with Suzanne Nes-sim, Wennberg made *Nothing*, a video produced by the Moderna Museet showing alternate scenes of a solitary traveller in the underground. Wennberg was also a pioneer of the use of the 3D animation technique and became resident artist at Stockholm's Royal Institute of Technology, where she developed *Brain Songs*, a work showing a hexagon forming as a virtual cube. Olle Hedman's film *A Semiotic Study* (1973–74) can also be considered as a precursor of video and computer art, as it showed an abstract development of events through images and sound compositions.³³

un settore specifico di musei d'arte e di attività scolastiche.

Claes Söderquist ha svolto un ruolo importante nel cinema sperimentale svedese, in particolare negli anni ottanta. *Le Génie Civil* (1968), è un film diretto da lui insieme a Jan Håfström, che mostra il "progresso" attraverso le immagini di stazioni e ponti ferroviari, di fabbriche, alternate alle piramidi del Messico e a una mongolfiera³⁰. Kjartan Slettemark, artista e performer nato nel 1932 in Norvegia e diventato cittadino svedese nel 1966, fu un altro precursore di numerose forme artistiche in Svezia come l'arte concettuale, la body art, la performance, il cinema sperimentale e la videoarte. Egli iniziò a utilizzare il video nel 1975 e poi lo associò soprattutto alla performance, come nel video *Chromakey Identity Blue* del 1985. L'artista, noto fin dagli anni settanta per le sue provocazioni, realizzò insieme a Esselius il video *Nixon Visions* (1971), dove il viso del presidente americano viene elaborato in modo originale e satirico³¹.

Negli anni settanta opera l'artista Teresa Wennberg (nata nel 1944) che viene considerata una delle pioniere della videoarte svedese. La sua carriera internazionale ha avuto il primato di essere una delle prime artiste ad archiviare il suo video presso il Centro Pompidou di Parigi nel 1970³². Nel 1971 Wennberg, in collaborazione con Suzanne Nessim, realizza il video *Nothing* prodotto dal Moderna Museet. Si alternano le scene di un viaggiatore solitario nella metropolitana. Wennberg è stata precoce nell'utilizzo della tecnica di animazione 3D, diventando l'artista ospite presso il Royal Institute of Technology di Stoccolma, dove ha sviluppato *Brain Songs* un'opera che mostra un esagonale a forma di cubo virtuale. Anche il film *A Semiotic Study* (1973-74) di Olle Hedman può considerarsi precursore della videoarte e della computer art, poiché elaborò un percorso astratto degli eventi in immagini e composizioni sonore³³.

In Svezia la videoarte, insieme alla musica elettronica, non ha avuto la stessa distribuzione e il sostegno che hanno ricevuto gli altri mezzi di comunicazione come la radio e la televisione. Le cause sono diverse: la prima

si può rintracciare nel fatto che la videoarte si era sviluppata inizialmente all'interno dell'arte concettuale, a metà degli anni sessanta fino ai primi anni settanta, ovvero una tendenza artistica che non ha avuto molta attenzione in quegli anni in Svezia, ma soltanto più tardi, negli anni novanta. Ciò successe anche agli altri nuovi linguaggi artistici come la fotografia, la performance e l'arte elettro-acustica. Le azioni di happening negli anni sessanta si svolgevano più in ambito teatrale e musicale, come negli spazi del Pistolteatern e del Fylkingen a Stoccolma, che nei luoghi adibiti all'arte, mentre la fotografia fino agli anni novanta è stata raramente esposta in un contesto artistico ma più spesso in quello propriamente fotografico³⁴. Solo dal 1979 il Moderna Museet ha tenuto regolari proiezioni di videoarte all'interno del programma di attività del suo teatro, mentre è stato nel 1985, in occasione della mostra personale di Bill Viola, che la videoarte è arrivata nelle sale espositive del museo. Un'altra causa disincentivante è stata l'assenza di disponibilità di mezzi produttivi, tanto che alcuni artisti che volevano lavorare con le nuove tecnologie sono dovuti andare all'estero per accedere all'istruzione e alle attrezzature professionali, come Teresa Wennberg presso il Centro Pompidou a metà degli anni settanta e Antonie Frank alla Accademia Jan van Eyck di Maastricht alla metà degli anni ottanta.

Nel 1979 ha avuto inizio l'associazione Video Nu grazie all'artista Ture Sjölander, nota per aver realizzato uno dei primi esperimenti artistici nella televisione svedese, una sorta di "videopittura", dal titolo *Fem minuter lång rörlig målning* del 1969, che sarà riconosciuto come videoarte solo più tardi. Nel 1985 l'associazione riceverà un contributo economico dall'ente Konstnärsnämnden, che permise l'acquisto di apparecchiature per la registrazione e l'editing dei video e di conseguenza una serie di attività concernenti il video. La problematica del video risiedeva infatti nei costi della tecnologia e della produzione, che erano ancora troppo alti in quel periodo. Verso la fine degli anni ottanta Video Nu si trasformò in FEB, una sorta di associazione per le arti visive elettroniche, ma poco dopo chiuse

In Sweden, video art and electronic music did not have the same distribution and support given to other media such as radio and television. This happened for various reasons. First of all, it should be considered that video art initially developed between the mid-1960s and the early 1970s as part of conceptual art, an artistic trend that did not attract much attention in Sweden in those days but that was to become more popular in the 1990s. The same thing occurred to other new art forms such as photography, performance, and electro-acoustic art. During the 1960s, art happenings were organised for the most part in theatrical and musical settings, such as Pistolteatern and Fylkingen in Stockholm, as well as in art venues. Photography, on the contrary, was rarely exhibited in art venues before the 1990's but it was often shown in specific photographic environments.³⁴ The Moderna Museet started holding regular video art projections as part of its theatre programme only as late as 1979. In 1985, as part of Bill Viola's solo exhibition, video art was shown in the museum's exhibition space for the first time. Another discouraging factor was the lack of means of production, which caused some artists wishing to work with new technologies to move abroad in order to gain access to training and professional equipment. This was the case with artists Teresa Wennberg at the Pompidou Centre in the mid-1970s and Antonie Frank at Maastricht's Jan van Eyck Academy in the mid-1980s.

In 1979, the Video Nu association was founded thanks to artist Ture Sjölander, who was famous for having realised one of the first artistic experiments in Swedish television, a sort of "video painting" called *Fem minuter lång rörlig målning* (1969), which will be recognised as video art only at a later stage. In 1985, the association received some funds from the agency Konstnärsnämnden, which financed the purchase of some video recording and editing equipment and a series of video activities. The problems of video art were connected with the costs involved in video techniques and production, which were still too high at that time. Towards the

end of the 1980s, Video Nu became FEB, a sort of association for electronic visual arts. Soon after its creation, however, FEB closed due to the suspension of public funding.³⁵ In the same period, *Implosion*, an exhibition curated by Lars Nittve in a post-modern perspective (1987), assigned an important role to video art.³⁶ A few years later, around the mid-1990s, video art enjoyed a popularity boom in Sweden: big exhibitions were organised featuring international video artists such as Bill Viola (Moderna Museet), Dara Birnbaum (Norrållje konsthall), Klaus vom Bruch (Moderna Museet), and Gary Hill (Riksställningar), attracting wide attention. Since then, art galleries started including videos in their exhibitions; some of the major film festivals started featuring videos in their programmes; also, schools started offering introductory courses in video production.³⁷

This medium was more accessible to women than painting and sculpture, which were mostly practised by male artists, and therefore it contributed to the development of social criticism from a feminist perspective. Since the 1970s, the feminist movement has encouraged the expression of female imagination and the representation of women's lives and female characters. In this regard, it is worth mentioning the American experience of Martha Roslers and Dara Birnbaum; the works of Swedish artists Carin Ellberg, Katarina Lindgren Cavallin; Malgas Kubiaks and the more recent generation of artists like Ann-Sofi Sidén, Astrid Göransson, and Catti Brandelius³⁸. Some significant artistic exercises were also produced by American artists Laurie Simmos, Barbara Kruger, and Cindy Sherman, whose notions of deconstruction and originality together with their analysis of male perspectives led to the creation of a "feminist postmodernism" that was later introduced as a subject in art schools like Stockholm's University College of Arts, Crafts and Design.³⁹ In this field, another artist who raised some interest in the 1960s and 1970s in Sweden was VALIE EXPORT, an Austrian pioneer of performance, feminism, and activism strategies together with conceptual photography and film.

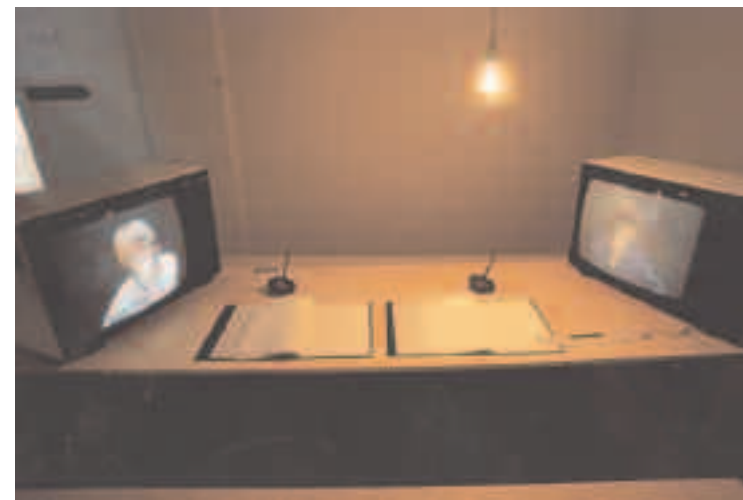
per la sospensione dei contributi pubblici³⁵. Nello stesso periodo la mostra curata da Lars Nittve, *Implosion*, in una prospettiva post-moderna (1987), dette alla videoarte un ruolo importante³⁶, e qualche anno dopo in Svezia esplose l'interesse per la videoarte, intorno alla metà degli anni novanta, con grandi mostre di videoartisti internazionali come Bill Viola (Moderna Museet), Dara Birnbaum (Norr-tälje konsthall), Klaus vom Bruch (Moderna Museet) e Gary Hill (Riksställningar), suscitando molta attenzione. Da qui in poi le gallerie d'arte inserirono i video nelle loro mostre, alcuni dei più noti festival cinematografici inclusero il video nel proprio programma di attività e le istituzioni scolastiche inserirono corsi introduttivi alla tecnica del video³⁷.

La maggiore accessibilità da parte delle donne a questo medium, a differenza della pittura e della scultura praticate principalmente da artisti di sesso maschile, contribuì alla formazione di una critica sociale dal punto di vista femminista. Dagli anni settanta il movimento femminista aveva infatti stimolato l'espressione di un immaginario femminile, il racconto della vita al femminile o di personaggi femminili. Dalle esperienze americane di Martha Roslers e Dara Birnbaum a quelle svedesi di Carin Ellberg e Katarina Lindgren Cavallin, Malgas Kubiaks fino alla generazione più recente con Ann-Sofi Sidén, Astrid Göransson, Catti Brandelius³⁸. Importante fu anche l'esperienza artistica di americane come Laurie Simmos, Barbara Kruger e Cindy Sherman, con i loro concetti di decostruzione, originalità e l'analisi dello sguardo maschile che portò alla definizione di un "postmodernismo femminista" che diventò presto materia di studio nelle scuole d'arte, tra cui la University College of Arts, Crafts and Design di Stoccolma³⁹. In questo campo un'altra artista che fu seguita con interesse negli anni sessanta-settanta in Svezia fu Valie Export, pioniera austriaca nello sviluppo della performance, del femminismo e delle strategie di attivismo così come della fotografia concettuale e del film.

Il formarsi della nuova scena in Norvegia

Tra i primi sperimentatori video che si può annoverare negli anni sessanta vi è il pittore

Rolf Aamot, che utilizzò le immagini elettroniche, come nel video *Evolution* del 1967, realizzato per la compagnia radiotelevisiva norvegese NRK. Esperimenti di videoarte più significativi avvengono intorno al 1970, quando fioriscono le prime produzioni di video indipendente realizzate da un gruppo di artisti, tra cui Marianne Heske e Kjell Bjørgeengen⁴⁰. L'interesse di Marianne Heske (nata a Aalesund nel 1946) per il video è nato durante i suoi studi a Parigi e Londra. Il suo primo videotape risale al 1975, *Masque*, e mostra varie riprese in bianco e nero di una testa di bambola, una icona ricorrente nei suoi lavori successivi in cui utilizza diversi media per la loro realizzazione: dal fotomontaggio al video, dall'incisione all'installazione, dalla performance al suono. Nel video *Relating to TV* (1977) l'artista critica gli influssi della televisione sul pubblico in sintonia con le idee del suo amico Nam June Paik, di cui cita la frase "La televisione ci ha attaccato durante tutta la nostra vita; adesso possiamo attaccarla noi" nel suo catalogo *Works & Notes* edito nel 1978. Nel video un gruppo di persone è seduto mentre guarda la televisione: i loro volti sono tutti coperti da una maschera di bambola per simboleggiare la loro standardizzazione e omogeneità. Se in *Video Dialogue* (1981) si interroga sul concetto di arte, l'artista sperimenta nello stesso periodo la "video pittura", che consiste nella stampa di fermo-immagini da video su tela o seta rappresentanti dei paesaggi. L'artista ha poi utilizzato il video sia in ambito performativo, come in *Phrenological Self-portrait* (1979), in cui l'artista si è posta tra la videocamera e il monitor per realizzare un ritratto frenologico, che installativo, come in *Petrified Video* (1993) in cui una serie di monitor in funzione sono stati disposti sui resti di una valanga rocciosa creando una situazione spiazzante e originale allo stesso tempo. Heske è stata una delle prime artiste norvegesi a partecipare alle rassegne video internazionali, come quelle del Museo d'Arte di Aarhus nel 1976, del Bonnefantenmuseum di Maastricht nel 1977, del *IX e X International open encounter on video* presso CAYC in Messico nel 1977 e a Tokyo nel 1978⁴¹.



Marianne Heske, *Video Dialogue*, 1981, videoinstallazione a / video installation at Bergen Kunstforening

The Birth of a New Scene in Norway

One of the first artists who experimented with video in the 1960s was painter Rolf Aamot, who used electronic images like, for example, in his video *Evolution* (1967), which he made for the Norwegian broadcasting company NRK. The most significant video art experiments were made around 1970, when a small group of artists including Marianne Heske and Kjell Bjørgeengen produced the first independent videos.⁴⁰ Marianne Heske (b. 1946, Aalesund) developed an interest in video during her studies in Paris and London. Her first videotape, *Masque*, dates back to 1975. It shows come black and white shots of a doll's head, a recurring icon throughout her future works, which she produced using different media, from photomontage and video to engraving, installation, performance, and sound. In her video *Relating to TV* (1977), she criticises the influence of television upon the audience, a concern she shared with her friend Nam June Paik, whose quote "Television has been attacking us all our lives, now we can attack it back" appeared in her catalogue *Works & Notes*, published in 1978. In this video, a group of people is sitting watching TV: their faces are concealed behind a doll mask to symbolise their standardisation and homogeneity. In *Video Dialogue* (1981), Heske raised questions on the concept of art. At the same time, she experimented

with "video painting," consisting in the printing of video stills of landscapes on canvas or silk. She then used video both in performances, as in *Phrenological Self-portrait* (1979), which she realised by placing herself between the camera and the monitor, and in installations, as in *Petrified Video* (1993), where a series of video-displaying monitors were placed on the remains of a rock avalanche, producing an original and bewildering situation. Heske was one of the first Norwegian artists to participate in international video festivals such as those held at the Aarhus Art Museum (1976), the Bonnefantenmuseum, Maastricht (1977), and the *9th and 10th International open encounters on video* organised by the CAYC in Mexico (1977) and Tokyo (1978).⁴¹

Kjell Bjørgeengen (b. 1951), with his interest in philosophy, music, and photography, explored the electronic media of the 1980's to create new visual perceptions of the notions of time and space. One of his first major works was *Installation 1984*, a two-channel video installation.⁴² Bjørgeengen generally uses a camera to film images that are then composed and manipulated by a video editing system and finally displayed by a projector or a monitor. This procedure underlay the making of *True Blanking* (1997), a video installation showing shots taken in Warsaw's Jewish cemetery and New York's South Bronx. Here, the focus is on amnesia, sym-

Marianne Heske ,
Phrenological Self-
portrait, 1977,
 video tape still.
 Camera: Christian
 Goyvaerts



Interessato alla filosofia, alla musica e alla fotografia, Kjell Bjørgeengen (n. 1951) ha esplorato i mezzi elettronici dagli anni ottanta per creare nuove percezioni visive dei concetti di spazio e tempo. Tra i primi significativi risultati vi è stata *Installation 1984*, una videoinstallazione con proiezione a due canali⁴². Egli usa solitamente una videocamera per registrare le immagini, che vengono composte e manipolate da un sistema di video editing e tra-

smesse attraverso un proiettore o un monitor. Da tale procedimento è nata *True Blanking* (1997), un'installazione video con alcune riprese realizzate al cimitero ebraico di Varsavia e nell'area sud del Bronx di New York City. Il tema è l'amnesia, come simboleggiano queste due aree abbandonate, su cui l'artista invita a meditare, poiché la stessa possibilità di ricordare è esposta al pericolo di una totale perdita di memoria. I suoi ricordi sono

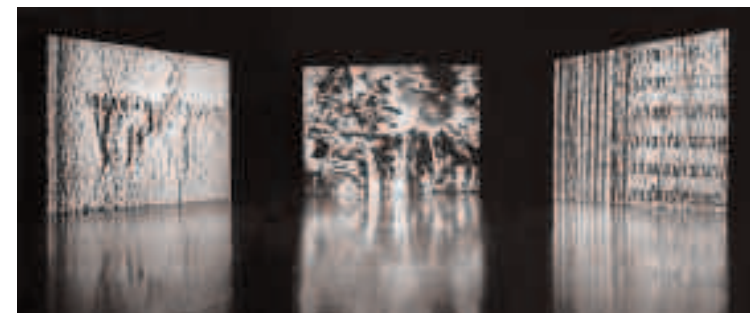
bolised by these two derelict areas. The artist invites reflection of this issue, as remembering itself is threatened by the risk of a total memory loss. His memories are shown as moving surfaces by means of large, luminous projections on a wall where grey, representing the colour of amnesia, reigns supreme. Bjørgeengen's works straddle the border of a sublime, abstract world and the frantic and sometimes bizarre sphere of the present, showing influences of abstract painting and harking back in particular to Olav Strømme (1909–1978) and the Fluxus movement. The soundtrack is another key element in his video installations. It captures the emotional imagination of the viewer and it is produced in a recording studio in collaboration with international composers and musicians.

One of the first museums to promote video and media art was Oslo's Henje-Onstad Art Center, which also held an artist seminar on electronic art in the late 1980s. In the 1990s, a comprehensive exhibition on Norwegian video art was also organised at Galleri F15, Moss. In 1987, the Norwegian society of video producers (Norsk Videogramforeningen) organised a video art festival in Trondheim, which was attended by artists Kjell Bjørgeengen, Marianne Heske, Kristin Bergaust, and Ivar Smestad. Other artists working with video were Pia Myrvhold, and Randy Naylor, who were inspired by the New York scene.⁴³ It would be safe to say that Norwegian video art, from its beginning in the early 1970s until the mid-1990s, was characterised by its critical approach towards television companies and art institutions, just as it happened in cinema. Artists

wanted to create an alternative to dominant forms of communication and they did so through seminars, collaborations, and activist organisations. The term "new scene" would be used to call media productions created by young artists in the 1990s, where multidisciplinary work and contact with the audience had become key factors.

Experimentation in Iceland

During the 1970s, several artists used video instead of canvas to record their performances or to investigate the constituent elements of this medium, as art critic Gunnar B. Kvaran stated.⁴⁴ This was probably due, on the one hand, to the great impact that Fluxus had in the early 1960s on Icelandic artists like Hreinn Fridfinnsson, Sigurdur Gudmundsson, and Magnús Pálsson – although this influence became felt only at the end of the decade – and, on the other hand, to German-Swiss artist Dieter Roth, who moved to Reykjavik in 1957 and established close ties with the community of Fluxus artists, promoting their exhibitions in Iceland. In those years, the only place that paid close attention to international movements like Fluxus, conceptual art, and performance was Galleri SUM. Between 1969 and 1976, it organised exhibitions on Fluxus, conceptual, optical, and pop art. This gallery was managed by a group of emerging artists, the SUM Group, which was founded in 1965 and included among its members Hreinn Fridfinnsson, Sigurdur and Kristján Gudmundsson, and Magnús Pálsson, who exhibited works by foreign artists alongside their own. Another important source of information was a small selection of interna-



Kjell Bjørgeengen, *True Blanking*, 1997, veduta della videoinstallazione / video installation view

visualizzati come superfici in movimento, tramite proiezioni grandi e luminose sul muro, dove domina il grigio che per l'artista rappresenta il colore dell'amnesia. I suoi lavori si situano tra il confine di un mondo astratto e sublime e la realtà agitata e bizzarra del presente, con influssi della pittura astratta, e in particolare di Olav Strømme (1909-1978) e del movimento Fluxus. Un altro elemento importante nelle sue videoinstallazioni è il suono, che stimola un immaginario emotivo nello spettatore e viene realizzato in studio in collaborazione con compositori e musicisti internazionali.

Uno dei primi musei promotori di videoarte e media art è stato lo Henje-Onstad Art Center di Oslo, dove vi si è svolto anche un seminario sull'arte elettronica per gli artisti durante la fine degli anni ottanta. Un'altra sede museale che organizzò negli anni novanta un'ampia mostra sulla videoarte norvegese è stata Galleri F15 di Moss. Nel 1987 la società norvegese di video produttori (Norsk Videogramforeningen) organizzò il Festival di videoarte a Trondheim, a cui parteciparono gli artisti Kjell Bjørgeengen, Marianne Heske, Kristin Bergaust, Ivar Smestad. Altri artisti attivi nel settore video erano Pia Myrvhold e Randy Naylor, che si ispiravano alla scena newyorchese⁴³. Si può affermare che uno spirito polemico verso le compagnie televisive e le istituzioni artistiche ha caratterizzato il formarsi della videoarte dai primi anni settanta fino alla metà degli anni novanta in Norvegia, così come è accaduto nel cinema. Gli artisti volevano infatti produrre un'alternativa alle forme di comunicazione dominante e ciò si realizzava attraverso seminari, collaborazioni, organizzazioni attiviste. Il termine "la nuova scena" sarà usato per denominare le produzioni medialti realizzate dai giovani artisti negli anni novanta, dove la modalità interdisciplinare e il contatto con il pubblico erano diventati elementi di rilievo.

Sperimentazioni in Islanda

Negli anni settanta molti artisti usarono il video al posto della tela, sia per documentare performance che per investigare il medium nei suoi elementi costitutivi, come afferma il

critico d'arte Gunnar B. Kvaran⁴⁴. Questo impulso nacque probabilmente dalla forte influenza delle idee di Fluxus in Islanda, attuata sia dagli artisti Hreinn Fridfinnsson, Sigurdur Gudmundsson e Magnús Pálsson all'inizio degli anni sessanta, anche se l'impatto del movimento si iniziò a sentire solo alla fine del decennio, sia dall'artista svizzero tedesco Dieter Roth, che soggiornò a Reykjavik dal 1957 e fu a stretto contatto con la comunità degli artisti Fluxus promuovendone le loro mostre in Islanda. L'unico spazio islandese che operò in quegli anni dando attenzione ai movimenti internazionali come Fluxus, arte concettuale e performance, fu Galleri SUM, che tra il 1969 e il 1976 organizzò mostre sull'arte Fluxus, concettuale, optical e Pop art. La galleria era gestita da un gruppo di artisti emergenti, il SUM Group, formatosi nel 1965 e tra i cui partecipanti vi erano Hreinn Fridfinnsson, Sigurdur e Kristján Gudmundsson e Magnús Pálsson, che oltre a mostrare i loro lavori espongono quelli di artisti stranieri. Un'altra importante fonte di informazioni erano una limitata selezione di riviste e libri d'arte contemporanea internazionali.⁴⁵ Alla fine degli anni settanta un piccolo gruppo di artisti, tra cui Rúrí, fondò il Living Art Museum, che divenne il centro dell'arte sperimentale e il link per la scena artistica internazionale. Tra le prime mostre organizzate dal museo, dopo aver ottenuto una sede, fu *Kvikmyndavika / Film-Week* nel 1981 che mostrava nuovi film sperimentali e videoarte.

Una tra le personalità islandesi più note nel campo della videoarte è Steina Vasulka, la quale ha affermato in una recente intervista l'importanza e le risorse delle sue radici islandesi. "Crescere in Islanda è nel complesso una esperienza molto intensa [...] è qualcosa di straordinario [...] Così ho provato su di me lentamente che essere un islandese è una malattia incurabile. È in tutto l'orientamento, l'atteggiamento nei confronti della natura, per l'inclemenza del meteo e nella profonda amicizia e, naturalmente, la lingua è molto speciale. Si tratta di un vettore della cultura oltre essere un mezzo di comunicazione"⁴⁶. Steina (n. 1940) si forma in campo musicale suonando il violino e si trasferisce con il mari-



Kjell Bjørgeengen,
Memory Track, 1987,
videoinstallazione /
video installation

tional books and magazines on contemporary art.⁴⁵ In the late 1970s, a small group of artists, including Rúrí, founded the Living Art Museum, which became a centre for experimental art and the contact point for the international art scene. After obtaining some premises, one of the first shows organised by this museum was *Kvikmyndavika / Film-Week* in 1981, which presented new experimental films and video art.

One of the most renowned Icelandic video artists is Steina Vasulka, who, in a recent interview, emphasised the importance of her Icelandic roots and the resources they carry. "Growing up in Iceland is as a whole a very intense experience [...] and something extraordinary [...] So it dawned on me slowly that being an Icelander is an incurable disease.. It is their whole orientation, their attitude towards nature, to inclemency of the weather and very deep friendships and of course the language is very special. It is a carrier of culture as well as being a medium of communication."⁴⁶ Steina (b. 1940) was trained in music and played the violin. In 1965, she and her husband Woody moved to New York where, in 1971, they founded a laboratory devoted to video works which they called "The Kitchen" and where, in 1971, they organised the first video festival. In 1970, their interest in video started taking two directions: one was documentary,

which involved simply taping, while the other was synthetic videos, as they called them. This led them to develop new tools or modify the ones they had as none of them "could never do exactly what we wanted", as Steina Vasulka stated.⁴⁷ During the 1970s, a time of great awareness of social issues, the couple preferred to focus on the research of image and sound processing methods. In addition, in order to achieve their creative goals, they invented some new devices and tools such as the MIDI system, autonomous hybrids, interactive tables, and a technique known as *morphing*. The Vasulkas' contribution to video art has been considerable. Their major discovery was their aesthetic use of the fact that, in electronics, the same electromagnetic frequency can produce a sound or, depending on how it is manipulated, an image. What is more, if this frequency is properly distorted, the endpoint between sound and image that our senses are able to perceive becomes visible. In this way, it is possible to create audio-visual works where sound and image are truly merged for the first time in the history of cinema.⁴⁸ The Vasulkas called their videos "environments" because this term expressed the underlying concept of immersing spectators in sound and image.⁴⁹ In 1972-73, in collaboration with some computer engineers, they developed the Digital

Rúri, *Items*, 1982, video still



to Woody nel 1965 a New York dove fondano nel 1971 un laboratorio aperto alle ricerche video che chiamano The Kitchen e dove organizzano nel 1971 il primo festival video. Dal 1970 il loro interesse per il video prese due direzioni: una di tipo documentario, inteso nel senso di mera registrazione; l'altra verso i video sintetici, così da loro chiamati, che li spinsero a elaborare nuovi strumenti o a modificare quelli esistenti, poiché nessuno di essi "poteva mai fare esattamente quello che volevamo", come dichiarò Steina Vasulka⁴⁷. In un periodo così sensibile al tema del sociale, come fu il decennio dei settanta, la coppia preferì infatti dedicarsi alla ricerca sui processi di elaborazione delle immagini e dei suoni e inventarono dei nuovi dispositivi e mezzi per attuare i loro obiettivi creativi, dal sistema MIDI agli ibridi autonomi, dalle tavole interattive alla tecnica del "morphing". Il contributo dei Vasulka alla videoarte è stato notevole. La loro scoperta più rilevante è stata quella di rendere esteticamente produttivo il fatto che in elettronica una stessa frequenza elettromagnetica, se commutata in un modo origina un suono, se cambiata in un altro origina un'immagine, e se adeguatamente distorta rende visibile il punto limite che i nostri sensi percepiscono tra suono e immagine, costituendo insieme degli audio-visivi autenticamente uniti per la prima volta nella storia del cinema⁴⁸. I video furono da loro definiti

"ambienti" (*enviroments*), poiché il termine racchiudeva l'idea básica di immergere lo spettatore nel suono e nell'immagine⁴⁹. In collaborazione con alcuni ingegneri informatici, la coppia realizzò nel 1972-1973 il Digital Video Effector e nel 1976, con Jeffrey Scheir, il Digital Image Articulator o Imager, uno strumento video-digitale di elaborazione delle immagini in tempo reale capace di una molteplicità di differenti processi, tra simultaneità, sequenza, passaggi e spostamenti. Lavori emblematici delle ricerche sulla metamorfosi video-numerica sono diverse serie di immagini, come le trasformazioni sinusoidali di *Hybrid Hand Studies* di Woody Vasulka (1973), risultato di un sistema che contamina il linguaggio analogico con quello digitale, e la serie di affascinanti elaborazioni di *Organizational Models of the Electronic Image* (1975-1976). La maggior parte delle scoperte di questi artisti sono diventate parte integrante della base di effetti di qualsiasi buon mixer video professionale, e si ritrovano nei più sofisticati sistemi di montaggio digitali. I Vasulka hanno partecipato a numerose mostre, anche personali, e rassegne tra cui di particolare importanza la partecipazione ad *Ars Electronica* a Linz nel 1992 e alla Biennale di Venezia nel 1997 come rappresentanti dell'Islanda. Dal 1980 i Vasulka vivono e lavorano a Santa Fe, New Mexico (Stati Uniti), dove Steina continua il suo lavoro di video, media

Video Effector and in 1976, with Jeffrey Scheir, the Digital Image Articulator or Imager, a digital video tool for real-time image processing able to perform several different processes such as simultaneity, sequence, passages, and displacements. Some emblematic examples of digital video metamorphosis are found in different series of images, like the sinusoidal transformations of *Hybrid Hand Studies* by Woody Vasulka (1973) – generated by a system that blends analogical and digital technology – and the series of fascinating processing operations in *Organizational Models of the Electronic Image* (1975–76). Most discoveries made by these artists have become an integral part of the basic effects available in any good professional video mixer and they are also found in the most advanced digital editing systems. The Vasulkas took part in several group exhibitions, solo shows, and festivals. Special mention should be made of their participation to *Ars Electronica*, Linz (1992) and the Venice Biennale (1997) as representatives of Iceland. Since 1980, the Vasulkas have lived and worked in Santa Fe, New Mexico, United States, where Steina keeps on working with video, media performance, and installation, while Woody produces video works, computer graphics, and media art. It is important to remember that Steina's very first participation to an exhibition in Ice-

land was in 1984, on the occasion of the group show "10 Gestir" at the Reykjavík Art Museum. Only in 1992 was it possible to see her solo exhibition at the city's National Gallery. The impact of her huge artistic work and research started being felt in her home country only as late as the mid-1980s.

Another original socially and politically committed artist who worked in Iceland from the middle 1970s onwards was Rúri. She was born in Reykjavík in 1951. In the early 1970s, she studied in her hometown, where she became fascinated by the concepts of Fluxus; subsequently, she moved to the Netherlands, where she gained a deeper insight into the Fluxus movement and increased her knowledge of video, film, performance and multiples. What intrigued her most of Fluxus was the ingenious way in which artists, who often did not have enough funds, worked in order to convey their ideas through the use of unconventional materials and techniques. In the 1970s and 1980s, Rúri was especially fascinated by the dematerialisation of the art object and by the disregard for the financial value of artworks, the materials and techniques used to create them, and the art market itself. She therefore became increasingly committed to the fundamental premises of art, basing her work on concepts which she expressed through video, performance, and installation.



Rúri, *Rainbow*, 1983, veduta della videoinstallazione / video installation view
Foto / Photo: Jón Gunnar Árnason

performance, installazione, e Woody la produzione di lavori in video, computer grafica, media art. È importante ricordare che la prima partecipazione espositiva di Steina in Islanda fu nel 1984 alla mostra collettiva "10 Gestir" presso il Museo d'Arte di Reykjavík, mentre solo nel 1992 vi fu una sua mostra personale presso la Galleria Nazionale della capitale islandese. L'impatto della sua enorme ricerca ed esperienza artistica arrivò nella sua nazione solo a partire dalla metà degli anni ottanta.

Un'altra artista che ha operato con originalità e impegno sociale e politico in Islanda dalla metà degli anni settanta è stata Rúrí. Nata nel 1951 a Reykjavík, l'artista studiò agli inizi degli anni settanta nella sua città nativa, dove fu affascinata dalle idee di Fluxus, e poi in Olanda, dove approfondì la conoscenza del movimento Fluxus, insieme a quelle del video e del film, della performance e dei multipli. Ciò che la attraeva di Fluxus era il modo ingegnoso con cui gli artisti operavano, spesso a causa di scarsi fondi economici, per riuscire a comunicare le loro idee attraverso l'uso di materiali e tecniche non convenzionali. Negli anni settanta e ottanta l'artista era affascinata soprattutto dalla smaterializzazione dell'oggetto d'arte e dal disinteresse per il valore economico delle opere stesse e dei materiali o delle tecniche usate per crearle, così come per il mercato dell'arte. Ciò la avvicinò a una dimensione essenziale dell'opera d'arte e da qui la sua ricerca si è sempre basata sul concetto e si è espressa attraverso il video, la performance e l'installazione. Come afferma l'artista: "Per me, l'arte è filosofia. Nella mia ricerca, ricopro il ruolo dell'osservatore, che documenta le osservazioni attraverso l'arte"⁵⁰. I suoi temi principali sono il rapporto problematico tra gli uomini e l'ambiente naturale e gli scontri tra i popoli, presentando lo sgomento per la natura minacciata e per i conflitti umani che le accadono attorno. Rúrí mostra il lato estetico e sublime della natura per stimolare una riflessione critica nel pubblico sul rapporto con la sua arte e con la natura che essa rappresenta, così come cerca di evidenziare il potere che l'umanità ha di altera-

re il mondo naturale. La sua critica al conflitto politico contemporaneo che ha portato alla devastazione ambientale vuole ricordare allo spettatore il suo legame con una coscienza sociale più ampia e la sua responsabilità quale membro di una società globalizzata. L'artista ha iniziato a lavorare con il video nel 1978 realizzando uno dei primi film della serie *Items* in 16 mm che terminerà nel 1982, in occasione della sua esposizione alla Biennale di Parigi nel 1982. In questi vari episodi filmici l'artista tenta di convertire le sue idee in forma visiva: il cielo fa da sfondo ad alcune parole che appaiono e formano un testo o una poesia. Il sonoro delle onde dell'oceano accompagna l'immagine visiva in modo poetico e meditativo con fini universalistici. Come scrive l'artista: "Penso che un film proiettato sia immateriale quanto un'idea"⁵¹, sottolineando come l'effimero e l'impermanente nell'opera d'arte siano sempre stati un suo interesse e una sua finalità. Da queste considerazioni prendono avvio le sue performance che diventano dei video, come mostra *Rainbow*, basato su una scultura installativa realizzata appositamente dall'artista per realizzare il film nel 1983 col fine di celebrare la natura transitiva dell'arcobaleno. Qui l'oggetto d'arte esiste soltanto durante la performance e la proiezione; dopo tali momenti esso diventerà solo un ricordo nella mente umana.

Influssi dal cinema islandese sulla videoarte non sono stati così presenti. Il cinema islandese è stato sempre più orientato verso i paesi anglosassoni e non ha instaurato le tendenze protezionistiche tipiche dei Paesi Nordici. Soltanto nel 1978 quando fu istituito un fondo nazionale alcuni registi islandesi ritornarono nel loro paese a produrre e presentare film, come ad esempio *Land* di Ágúst Gudmundsson. Le trame risentivano del ricco patrimonio locale formato da antiche saghe e storie medievali e da adattamenti di testi letterari, come le novelle di Halldor Kiljan Laxness⁵².

Esordio del video in Finlandia

Anche in Finlandia la sperimentazione filmica è avvenuta soprattutto nel cinema peri-

She states: "For me art is philosophy. In my art I am in the role of the observer, who documents the observations by means of art."⁵⁰ The main themes she deals with in her oeuvre are the problematic relationship between men and the environment and fighting between peoples. In her works, she shows her deep concern for the world's endangered nature and the human conflicts taking place around her. Rúrí portrays the aesthetic and sublime side of nature in order to encourage viewers to reflect critically on their relationship with her art and the nature depicted in it. The artist also tries to lay emphasis on the power mankind has to change the natural world. Rúrí's criticism of today's political conflicts and the ensuing environmental damage aims at reminding the audience of their being part of a wider public consciousness and of their responsibility as members of a globalised society. The artist started working with video in 1978, when she made one the first films of her 16mm series *Items*, completed in 1982 for her exhibition at the 1982 Paris Biennale. In these films, Rúrí tries to transpose her ideas in a visual form: the sky becomes the background to the display of some words that form a text or a poem. The sound of ocean waves accompanies images in a poetic and meditative way with universalistic goals. The artist writes: "I think the film when projected is just as immaterial as an idea."⁵¹ Here, she underscores the fact that, when it comes to art, her interest and aim have always been the ephemeral and the transient. These considerations inspired her performances, which then became videos like *Rainbow*, a work based on an installation sculpture purposely created by the artist to make a film in 1983 celebrating the transient nature of a rainbow. Here, the art object only exists during the performance and the projection; after that, it will only be a memory in human mind.

Icelandic cinema never had a great impact on video art as it was always close to the Anglo-Saxon world and therefore never developed the protectionist trends that characterised Nordic countries. Only as late as 1978, when

a national fund was created, did some Icelandic artists decide to go back to their home country to make and show films like, for example, *Land* by Ágúst Gudmundsson. Their plots were influenced by the rich local heritage made of ancient sagas, Medieval stories, and adaptations of literary texts, like the novels by Halldor Kiljan Laxness.⁵²

Introduction of Video in Finland

In Finland too, experimentation with film mainly occurred within the field of experimental cinema, as video art only started in the early 1980s. In 1934, the first film club, *Projektio*, was founded in Finland by architect Alvar Aalto and critics Nils Gustav Hahl and Hans Kutter.⁵³ This club became operational in 1935: it featured French, Soviet, and German avant-garde films, offering Finnish people the possibility to get acquainted with the latest artistic trends. The first Finnish short films were made only as late as the 1950's. They included *Morning in the city* (1954) by Jörn Donner, a romantic portrait of Helsinki with some humorous overtones, and *The City* (1957) by Maunu Kurkvaara, which shows the inhuman way of living in the modern city of Helsinki.⁵⁴ In 1959, the Department of Photography at the Helsinki University of Industrial Arts introduced some courses in filmmaking, although funds were scarce and training was not systematic⁵⁵. The French Nouvelle Vague and films by Michelangelo Antonioni and Alain Resnais got to Finland with some delay but their arrival did not produce any major changes in experimental cinema, whose development remained slow. During the 1960s, Eino Ruutsalo and Pasi Myllymäki brought some fresh inspiration to Finnish experimental cinema, enthusing subsequent generations of video artists through their film works, which however did not attract a large following among Finnish filmmakers. Eino Ruutsalo (1921–2001) was a cross-disciplinary artist who between 1962 and 1967 made several short films which he called "experimentals," where he manipulated film frames directly by writing, painting, and etching. He declared: "I didn't want to just feel the film, I

mentale, poiché quella relativa alla videoarte ha avuto inizio solo al principio degli anni ottanta. È nel 1934 che nasce il primo film club in Finlandia, *Projektio*, fondato dall'architetto Alvar Aalto e dai critici Nils Gustav Hahl e Hans Kutter⁵³. Il club diventò operativo nel 1935 e proiettò film dell'avanguardia francese, sovietica e tedesca, dando così la possibilità di far conoscere le ultime tendenze espressive ai finlandesi. Soltanto negli anni cinquanta furono realizzati i primi cortometraggi in Finlandia, tra cui citiamo *Morning in the city* (1954) di Jörn Donner, un ritratto romantico di Helsinki con alcune note ironiche, e *The City* (1957) di Maunu Kurkvaara, che mostra la vita inumana nella moderna città di Helsinki⁵⁴. Nel 1959 vennero introdotti dei corsi per "film-making" nel Dipartimento di Fotografia all'Università di Arti Industriali di Helsinki, anche se i finanziamenti era bassi e l'istruzione non sistematica⁵⁵. In Finlandia la nouvelle vague francese insieme ai film di Michelangelo Antonioni e Alain Resnais arrivarono un po' in ritardo, ma nonostante ciò il cinema sperimentale rimase inalterato e pigro nell'evolversi. Negli anni sessanta furono Eino Ruutsalo e Pasi Myllymäki a dare nuova linfa vitale al cinema sperimentale finlandese attraverso i loro filmati, a cui hanno guardato le generazioni successive di video artisti mentre ottennero pochi seguaci nel cinema finlandese. Eino Ruutsalo (1921–2001) è stato un artista eclettico che tra il 1962 e il 1967 ha realizzato diversi brevi film, da lui denominati "sperimentali", in cui egli stesso manipolava la pellicola attraverso la scrittura, la pittura e l'incisione. Come affermò l'artista: "Io non voglio conoscere il film solo in modo teorico, ma voglio avere un contatto diretto e concreto con esso"⁵⁶. Così egli realizzò 132 "cinematic products", impiegando la sua creatività espressiva su ogni fotogramma anziché sulla narrativa, per poi dedicarsi al cinema. Tra i primi cortometraggi ricordiamo *Poems* del 1960, che non è solo la visualizzazione delle poesie di Pentti Holappa ma anche la sua riflessione tormentata sulla condizione esistenziale in quegli anni. Interessante la tecnica del fuori fuoco della cinepresa e alcuni trucchi ottici realizzati in

laboratorio, così come il pionieristico uso di musica elettronica per la colonna sonora. *Kinetic Pictures* (1962) è il film esemplare della sua tecnica, come dichiara nella stessa apertura la frase "Disegnato e dipinto da Eino Ruutsalo". L'artista vi lavorò due anni per produrlo realizzandolo senza cinepresa, ma solo attraverso gli interventi grafici sulla pellicola di magazzino, per un totale di 8.600 fotogrammi, o "singoli dipinti", così da lui definiti. *Two Chickens* (1963) è un video creato con la tecnica del *found footage* che presenta un susseguirsi veloce di immagini, come un corpo nudo di donna, una piuma galleggiante e quantità enorme di vernici e colori, nel breve tempo di 3 minuti e 20 secondi. Come afferma Mika Taanila, "*Two Chickens* è un action painting cinematografico, e nella sua condensata espressività, è uno dei capolavori più idiomati e durevoli di Ruutsalo"⁵⁷. L'artista fu in seguito influenzato dal Lettrismo e verso la fine degli anni sessanta realizzò dei film politici e pacifisti.

Tra il 1976 e il 1985 Pasi Myllymäki (n. 1950) ha realizzato circa 40 cortometraggi da autodidatta e in collaborazione con il regista Risto Laakkonen e la sua cinepresa con pellicola in Super 8. La proiezione dei loro cortometraggi è avvenuta solo in situazioni non ufficiali come eventi di registi o concerti di musica new wave. Influenzato dal pittore ungherese Victor Vasarely e dall'animatore canadese Norman McLaren, l'artista cercava l'interazione con gli spettatori attraverso il filmato. "L'età del cinema diretto è iniziata", dichiara Myllymäki nella rivista new age "*Uuden ajan aura*" nel 1979. "Il mio obiettivo fin dall'inizio è stato quello di iniettare l'indipendenza e la feroce sfrenata frenesia del punk in pellicola"⁵⁸. Il cortometraggio *3000 Cars* (1980) diventò uno dei lavori più noti di Myllymäki. Qui una serie di autovetture nei parcheggi vengono riprese nello stesso punto del telaio, mentre i fari creano un particolare effetto di tremolio come flash, grazie alla tecnica dello "stop-motion". *Horizontal* del 1979 è un film dove sperimenta luci, colori e suoni in modo controllato. *Good Night* (1978) si basa su una foto Polaroid del volto di Myllymäki che viene ingrandita e trasformata in un elemento grafi-

wanted to have a direct, palpable contact with it."⁵⁶ Thus, he made 132 cinematic products using his artistic creativity on each frame rather than on narrative. Then, he focused on cinema. His first short films include *Poems* (1960), which is not merely a visualisation of Pentti Holappa's poems but also an anguished reflection on the conditions of human existence in that period. Some interesting aspects of Ruutsalo's work were his out-of-focus filming technique, his laboratory created optical illusions, and his innovative use of electronic music in his soundtracks. *Kinetic Pictures* (1962) exemplifies his technique, as stated in its opening sentence: "Drawn and painted by Eino Ruutsalo." The artist worked on it for two years. He did not use a camera but only graphic work on film stock, for a total of 8,600 frames, or 'single paintings,' as he called them. *Two Chickens* (1963) is a video produced using found footage, showing a rapid sequence of images – a woman's naked body, a floating feather, and huge quantities of paint and colours – within the short span of 3 minutes and 20 seconds. In this regard, Mika Taanila declared: "*Two*

Chickens is a cinematic action painting, and in its condensed expressiveness, Ruutsalo's most idiomatic and durable masterpiece."⁵⁷ In the following years, Ruutsalo was influenced by Lettrism and, towards the end of the 1960s, he made films where he embraced political and pacifist themes. Between 1976 and 1985, Pasi Myllymäki (b. 1950) made about 40 DIY short films in collaboration with filmmaker Risto Laakkonen and his 8mm camera. These shorts were screened only in unofficial occasions like filmmaking gatherings or new-wave music events. Inspired by Hungarian painter Victor Vasarely and Canadian animator Norman McLaren, Myllymäki strove to establish an interaction with the audience through film. "The age of direct cinema has begun," he stated in the new-age magazine *Uuden ajan aura* in 1979. "Right from the start, my aim has been to inject the independence and the wild, restless frenzy of punk on into film."⁵⁸ The short *3000 Cars* (1980) became one of Myllymäki's most famous works. It shows the same point of the chassis of a series of cars in some parking lots, while the headlights, thanks to the stop-motion



Eino Ruutsalo, *Two Chickens* (1963), video still

Pasi Myllymäki, *3000 Cars* (1980), video still



co, quasi astratto. Come Myllymäki scrive nella prefazione del film: “È visivamente una perfetta sintesi di cinetica e surrealismo. *Good Night* significa un passo avanti nella zona contusa tra insonnia e incubo. La lunga sequenza introduttiva cerca di spingere i telespettatori, anche nel loro più profondo stato di sonnolenza, e quando questo si realizza, il film si muove in un finale in cui lo spettatore della coscienza è strappato ai margini della follia e lo spettatore è sottoposto allo sguardo ipnotico proveniente dal film”⁵⁹. Myllymäki ha poi pubblicato anche nove edizioni di una fanzine chiamata *Underground DIY Cinema* (*Maanalainen kaitaelokuva*, 1979-1982). In quel periodo stava infatti sviluppandosi il cosiddetto “cinema underground”, che muoveva contro i costumi della borghesia e la censura per abbandonare la tradizione del cinema narrativo realista in Finlandia, tra cui ricordiamo i nomi del collettivo *Rutto-filmi* (*Plague Film*): Jaakko Pakkasvirta, Peter von Bagh's, Tuomo-Juhani Vuorenmaa.⁶⁰ L'eredità di Ruutsalo e Myllymäki è stata inglobata da un gruppo di giovani artisti che fondarono nel 1989 la Helsinki Filmmakers' Co-op, dove tra i maggiori attivisti vi erano i fratelli Sami e Juha van Ingen, Seppo Renvall, Denise Ziegler e Mikko Maasalo. Con vecchie cineprese e senza finanziamenti, questi artisti produssero moltissimi cortome-

traggi in pochi anni che sembravano re-interpretare il linguaggio cinematografico. Come spiega Mika Taanila, “il desiderio di liberare totalmente le immagini in movimento dalla tradizione della letteratura e del teatro è arrivata presto in Finlandia. Ma esso non accadde fino al 1980, quando gli artisti finlandesi hanno iniziato ad avere accesso alle videocamere e si è anche creata nel 1989 Helsingin elokuvapaja ry (Helsinki Filmmakers' Co-op), in cui è emerso come fosse loro responsabilità di continuare il lavoro pionieristico svolto fino ad allora”⁶¹. Lo studioso sottolinea anche che le più interessanti esperienze filmiche sono avvenute al di fuori della industria cinematografica e da persone provenienti da settori artistici molto diversi. Bisogna infatti ricordare anche l'esperienza originale di Erkki Kurenniemi, che si può definire un pioniere della prima arte elettronica nella storia finlandese. Il suo interesse per la scienza, per la musica e le arti visive ha dato vita a creazioni in vari settori, come l'ideazione e la costruzione di vari strumenti elettronici tra il 1962 e il 1974, e l'anticipazione di teorie sulla simbiosi tra l'uomo e la macchina che esprime nei film *The punch tape of life* (1964) e *Computer Music* (1966). Erkki Kurenniemi realizzò in totale 14 cortometraggi negli anni sessanta, filmandoli e montandoli da solo e programmando anche di ideare le colonne sono-



Pasi Myllymäki, *Good Night* (1978), video still

technique, create a special trembling effect as in a flash. In the film *Horizontal* (1979), Myllymäki experiments with lights, colours, and sounds in a controlled way. *Good Night* (1978) is based on a Polaroid photo of Myllymäki's face, which is enlarged and turned into an almost abstract graphic element. Myllymäki wrote in the preface of the film: “Visually, it is the perfect synthesis of kinetics and surrealism. *Good Night* is a breakthrough into the bruised zone somewhere between insomnia and nightmare.” The long introductory sequence tries to push viewers in their deepest state of drowsiness. When this happens, the film moves to an end where the spectator of consciousness is pulled away from the boundaries of folly and is placed under the hypnotic gaze coming from the film.⁵⁹ Myllymäki then also published nine editions of a fanzine called *Underground DIY Cinema* (*Maanalainen kaitaelokuva*, 1979–1982). In fact, those years saw the burgeoning of the so called ‘underground cinema’, which challenged bourgeois customs and censorship, abandoning the tradition of narrative realism in Finnish film. Some leading figures and members of the *Rutto-filmi* (*Plague Film*) filmmakers collective were: Jaakko Pakkasvirta, Peter von Bagh's, and Tuomo-Juhani Vuorenmaa.⁶⁰

The legacy left by Ruutsalo and Myllymäki was taken up by a group of young artists who in 1989 founded the Helsinki Filmmakers' Co-op, whose leading activists were brothers Sami and Juha van Ingen, Seppo Renvall, Denise Ziegler, and Mikko Maasalo. With some old cameras and no funding, in just a few years they made an astonishingly large number of short films that appeared to reinvent cinema. Mika Taanila explained: “The desire to totally free moving images from literary and theatrical tradition reached Finland quite early. However, only in 1980 was this desire finally realised, when Finnish artists started gaining access to cameras. Also, in 1989, the Helsinki Filmmakers' Co-op was founded and it became clear that it was their responsibility to carry on the groundbreaking work that had been done so far.”⁶¹ Taanila goes on to stress that the most interesting cinematic research was conducted outside the film industry by people from very different artistic backgrounds. It is also worth mentioning the original work of Erkki Kurenniemi, who can be defined as a pioneer of electronic art in Finnish history. His interest in science, music, and visual arts spawned works in various art fields. Between 1962 and 1974, he designed and built several electronic instruments; he also anticipated theories on the symbiotic relationship between

re di musica elettronica e di suonarle sugli strumenti da lui ideati, ma questo completamento finale purtroppo non si avverò. I primi piani sono il leitmotiv del film *Flora & Fauna* (1965), dove ragni, riflessi d'acqua e ombre di una fitta foresta si articolano e si sovrappongono fino a fondersi insieme grazie al girato su più livelli della pellicola ottenuto con la macchina da ripresa Pathé. La sua natura versatile e sperimentatrice ispirò energia e interesse nelle generazioni a lui successive⁶². Negli anni ottanta il video e l'arte concettuale divennero sempre più popolari. Uno dei principali esponenti del postmodernismo e concettualismo finlandese in quel periodo era Kimmo Sarje (1951), che univa l'iconografia sovietica con elementi di avanguardia modernista. L'arte concettuale è stata infatti la nota in comune dei paesi postsocialisti in ambito postmoderno⁶³, ovvero in un periodo in cui la ragione, da fortissima diventa "debole", e dai fondamenti si passa alla "decostruzione" e al riconoscimento del carattere enigmatico della storia. Secondo Tiina Erkintalo, ex direttore

dell'archivio di videoarte finlandese, AV-Arkki, non si può affermare l'esistenza della videoarte in Finlandia prima della metà degli anni ottanta. Come lei stessa dichiara in un'intervista: "I don't think that you can really speak of a video environment in Finland before 1987. We are a small country, and thus it was a very small group that was involved, Marikki Hakola, for one. She and a few others began to show an interest in the medium in the 1982, when they created a performance video in connection with a seminar. It was a mixture of performance, environmental art and video. It is usually said that Finnish video history dates from that event"⁶⁴. Si trattava del Turppi group, formato da Lea e Pekka Kantonen, Jarmo Vellonen, Martti Kukkonen, oltre che da Hakola, che realizzò nel 1982 il primo video d'arte in Finlandia al simposio d'arte Lehtimäki dal titolo *Earthcontacts*, basato sulla relazione tra l'umanità e la natura in una società sempre più tecnologica e industriale. Dopo aver realizzato un secondo video, *Deadline*, che investigava l'opposizione tra tecnologia e

man and machines, which underlie his films *The punch tape of life* (1964) and *Computer Music* (1966). In the 1960s, Erkki Kurenniemi made a total of 14 shorts, which he filmed and edited by himself. He had also planned to create some electronic soundtracks and play them using the instruments he had invented but unfortunately he was not able to realise this last finishing touch. Close-ups are the leitmotiv of *Flora & Fauna* (1965). In this film, images of spiders, reflections on water, and shadows of a thick forest develop and overlap until they merge due to Kurenniemi's shooting several layers on the same frames, which was made possible thanks to a Pathé camera. The artist's versatile and experimental character infused energy and interest in following generations.⁶² In the 1980s, video and conceptual art became increasingly popular. In those years, one of the leading exponents of Finnish post-modernism and conceptualism was Kimmo Sarje (1951), who blended Soviet iconography with elements of the modernist avant-garde. Conceptual art had been a common feature among post-socialist countries in the post-modern period,⁶³ when reason – that had traditionally been held in very high regard – becomes "weak"; foundations are replaced by "deconstruction" and by the recognition of the enigmatic nature of history. According to Tiina Erkintalo, a former director of the Finnish video art archive AV-Arkki, it is not possible to claim the existence of video art in Finland before the mid-1980s. In an interview, she declares: "I don't think that you can really speak of a video environment in Finland before 1987. We are a small country, and thus it was a very small group that was involved, Marikki Hakola, for one. She and a few others began to show an interest in the medium in the 1982, when they created a performance video in connection with a seminar. It was a mixture of performance, environmental art and video. It is usually said that Finnish video history dates from that event."⁶⁴ This was the Turppi group, composed of Lea and Pekka Kantonen, Jarmo Vellonen, Martti Kukkonen, and Marikki Hakola. In 1982, they produced Fin-

land's first art video at the Lehtimäki art symposium. This work, called *Earthcontacts*, focused on the relationship between human beings and nature in an increasingly technological and industrial society. After making a second video, *Deadline*, which explored the contrast between technology and nature, the group broke up in 1983. According to Perttu Rastas, Finland's first female video artist was Mervi Kytösalmi. She studied in Germany, where, as early as 1977, she attended a course on video art at the Düsseldorf Art Academy, which boasted, among others, teachers like Joseph Beuys and Nam June Paik. Between 1978 and 1984, she made several videos that can be considered as the first Finnish video artworks, even though they were produced in Germany, where they received awards. Her video performances were first presented in Finland in 1979 in an article on "Taide" art magazine and they were successively shown at the Old Student House in Helsinki in 1981⁶⁵. In the 1980's Roi Vaara produced his first performances, like *White Man* (1983), where the artist, painted in white from head to toe, walked around the city of Helsinki. Here, as Helena Erkkilä explains, the artist, through his body "puts the white race, the male sex, artistic and middle-class ideology on exhibit – and, paradoxically, makes these social privileges visible."⁶⁶ In the same year, Vaara also made *Bad Sausage*, a performance presenting the idea of indoctrination in a literal and grotesque way. Vaara uses video as a supplementary tool in his performances, which are informed by social criticism and attention to public and individual space. Video allows the artist to store and keep a record of them. He declared: "I began as a painter, but I made quite a lot of music as well. I made my first performance in 1982. There were so many ideas around about what was wrong with the system. Art was regarded as being too conformist a part of society. It was only presented in museums and galleries. I asked myself, shouldn't art be more active, more direct in some way? It was these pressures that led to a need to do my own thing."⁶⁷ The artist claimed that in Helsinki it was hard to



Roi Vaara, *White Man*, 1983, performance
Foto / Photo: Harri Larjosto

natura, il gruppo si sciolse nel 1983. Secondo Perttu Rastas, la prima videoartista finlandese è invece stata Mervi Kytösalmi, che studiò in Germania, dove ebbe la possibilità di seguire un corso sul video già nel 1977 presso l'Accademia di Düsseldorf, dove insegnavano anche Joseph Beuys e Nam June Paik. Tra il 1978 e il 1984 l'artista realizzò diversi video che possono essere considerati i primi esperimenti finnici, anche se realizzati in Germania e lì premiati. Le sue videoperformance vennero introdotte in Finlandia nel 1979 attraverso un articolo sulla rivista d'arte "Taide", e soltanto nel 1981 vennero presentate presso la Old Student House di Helsinki⁶⁵. Sempre negli anni ottanta avvengono le prime performance di Roi Vaara, come *White Man* (1983), in cui l'artista completamente 'bianco', dalla testa ai piedi, girava per la città di Helsinki. Qui l'artista con il suo corpo, spiega Helena Erkkilä, "pone in mostra la razza bianca, il genere sessuale maschile, l'ideologia artistica e della classe media, e paradossalmente rende visibili questi privilegi sociali"⁶⁶. Nello stesso anno realizza anche *Bad Sausage*, una performance che vuole rappresentare in modo letterale e grottesco l'idea di indottrinazione. Vaara utilizza il video come strumento complementare alle sue performance, che nascono da una critica sociale e da un'attenzione allo spazio pubblico e individuale, in modo da custodirle e memorizzarle. Come dichiara l'artista: "Ho iniziato come pittore, anche se al contempo facevo tanta musica. Ho realizzato la mia prima performance nel 1982. Allora, circolavano tantissime idee su quello che non andava nel sistema. L'arte era considerata un elemento troppo conformista della società. Veniva esposta solo nei musei e nelle gallerie. Io mi sono chiesto se l'arte non dovesse in qualche modo essere più attiva, più diretta. Queste furono le pressioni che generarono in me il bisogno di fare qualcosa di mio"⁶⁷. L'artista afferma che era difficile reperire a Helsinki informazioni su ciò che accadeva a livello internazionale in quel periodo. Una delle poche fonti era il giornale "Iiris" curato da J.O. Mallander e distribuito presso l'Amos Anderson Art Museum durante gli anni settanta⁶⁸.

Gli anni ottanta hanno rappresentato per la

Finlandia l'età d'oro in campo tecnologico. In questo periodo una pioniera del multimediale è stata Marita Liulia, un'artista eclettica e innovatrice nei linguaggi espressivi. Inizialmente si avvicinò alla tecnica del video collaborando nella produzione di video e documentari per trasmissioni televisive come NetTV (USA), TV5 (Francia), ARTE (Germania), per poi dedicarsi dagli anni novanta interamente all'arte interattiva producendo dei lavori distribuiti in formato cdrom, tra cui il primo è stato *Maire* (1994) a cui ha seguito *Ambitious Bitch* (1996, 2^a edizione nel 1998) che fu definito un "software for girls". Si tratta di un lavoro sul tema delle donne e della femminilità, che ha ricevuto gli importanti premi del Prix Möbius International e del Prix Ars Electronica. In un'intervista l'artista descrive così la sua ricerca visiva: "Raffiguro soprattutto la gente di oggi sotto molteplici aspetti e uso diverse piattaforme mediatiche per arrivare a pubblici diversi. Sono una scrittrice, una videoartista, ma anche una ricercatrice e una produttrice. Nelle mie opere eclettiche, unisco diverse discipline artistiche con la ricerca e la tecnologia. Per me, l'arte è comunicazione, per cui uso gli odierni sistemi di comunicazione per rendere la mia arte disponibile alla gente in ambienti diversi"⁶⁹. *Tarot-Tarocchi* (2000) è una rilettura moderna e tecnologica del gioco dei tarocchi. Si tratta di 78 carte realizzate elaborando digitalmente le immagini fotografiche scattate dall'artista durante i suoi viaggi. Liulia ha realizzato un cdrom e un sito web dal quale interrogare interattivamente le carte. Consapevole della rivoluzione tecnologica in corso, particolarmente forte in Finlandia, ha infine adattato la sua opera al telefono cellulare, realizzandone una versione accessibile in formato di solo testo (sms), oppure, grazie alle nuove generazioni di telefonini multimediali (mms), come immagine visualizzata sul proprio cellulare⁷⁰.

A partire dal 1985 sono anche nati i corsi formativi sulla videoarte presso l'Accademia di Belle Arti e l'Accademia Teatrale consolidando il ruolo della videoarte nella cultura finlandese. Tali premesse porteranno la Finlandia negli anni novanta ad assumere un posto di rilievo nella videoarte internazionale.



Marita Liulia, *Return of the Goddess*, 2009, videoproiezione olografica / holographic projection

find information on what was happening in the world in that period. One of the few sources was art magazine "Iiris" edited by J.O. Mallander and distributed in the 1970s at the Amos Anderson Art Museum.⁶⁸ The 1980s were for Finland a golden age for technology. In this period, a multimedia art pioneer was Marita Liulia, a multi-talented, innovative artist. At the beginning, she started working with video by collaborating in video and documentary productions for TV programmes to be broadcast by NetTV (USA), TV5 (France), and ARTE (Germany). In the 1990s, she focused entirely on interactive art, producing works that were distributed in CD-Rom format. Her debut CD-Rom *Maire* (1994) was followed by *Ambitious Bitch* (1996, 2nd edition in 1998), which was defined as a "software for girls". This work is about women and femininity and it received some important awards, including the Prix Möbius International and the Prix Ars Electronica. In an interview, she described her art as follows: "I mainly portray contemporary people from many points of view and use various media platforms to reach different audiences. I'm a writer, a visual artist, but

also a researcher and producer. In my versatile works I combine different art forms, research and technology. For me art is communication and I use communication systems of today in order to make my art available for people in their different environments."⁶⁹ *Tarot* (2000) is a modern, technological version of the Tarot game. It is based on 78 tarot cards obtained by digitally editing some photographs taken by the artist during her journeys. Liulia created a CD-Rom and a website where one can ask the cards questions in an interactive way. The artist is aware of the current technological revolution currently underway, which is particularly felt in Finland; therefore, she adapted her work for the mobile phone and developed a version that can be accessed in text-only format (sms) or, thanks to the new generations of multimedia mobile phones (mms), as images displayed on a mobile's screen⁷⁰. In 1985, training courses on video art were developed at the Fine Arts Academy and the Theatre Academy, consolidating the role of video art in Finnish culture. Thanks to these premises, in the 1990s, Finland rose to a prominent status on the international video art scene.

- ¹ Cfr. N. Kent, *The Soul of the North*, Reaktion Books Ltd, London 2000, p. 189.
- ² Cfr. M. Rush, *New Media in Late 20th-Century Art*, Thames & Hudson, London 1999, pp. 81-84.
- ³ Cfr. K. Sander, S. Sheikh (a cura di), *We are All Normal (and we want our freedom)*, Black Dog Publishing Limited, London 2001, p. 156.
- ⁴ Bengt af Klintberg, *Swedish Fluxus*, Rönnells Antikvariat, Stockholm 2006, p. 75.
- ⁵ Ivi, p. 93.
- ⁶ Ivi, p. 104.
- ⁷ Ivi, pp. 98-100.
- ⁸ Cfr. M. Stjernstedt, *La macchina interferente*, in C. Corbetta e J.P. Nilsson (a cura di), *Interferenze*, Maschietto Editore, Pistoia 2002, p. 169.
- ⁹ Ivi, p.168
- ¹⁰ Cfr. M. Taanila, *Outsiders of the Seventh Art*, in *Sähkömetsä*, Valtion Taidemuseo, 2007.
- ¹¹ Cfr. M. Stjernstedt, *La macchina interferente*, in A.A.VV., *Interferenze* cit., p. 168.
- ¹² Cfr. L. Movin, T. Christensen, *Art & Video in Europe*, catalogo della mostra (Copenaghen, Statens Museum for Kunst, Det Kongelige Danske Kunstakademi, 1996), pp. 150-151.
- ¹³ Cfr. R. Dahl, *A national, historical perspective on documentary in Denmark*, in *Screening the past*, 7, 1999.
- ¹⁴ Ibidem.
- ¹⁵ Ibidem.
- ¹⁶ Cfr. *Konst som rörlig bild – från Diagonalsymfonin till Whiteout*, Sveriges Allmänna Konstförening 2006.
- ¹⁷ Cfr. M. Taanila, *Outsiders of the Seventh Art*, in *Sähkömetsä*, Valtion Taidemuseo, 2007.
- ¹⁸ Cfr. Movin, Christensen, *Art & Video in Europe* cit., p. 78.
- ¹⁹ Ivi, p. 79.
- ²⁰ Ibidem.
- ²¹ Cfr. Movin, Christensen, *Art & Video in Europe* cit., p. 84.
- ²² Ivi, p. 65.
- ²³ Ivi, p. 66.
- ²⁴ Ivi, pp. 67-68.
- ²⁵ Cfr. *Konst som rörlig bild – från Diagonalsymfonin till Whiteout* cit., p. 24.
- ²⁶ Cfr. W. Chadwick, *Medium is not the message*, in *BENT. Gender and sexuality in Contemporary Scandinavian*, San Francisco State University, USA, 2006, pp. 13-14.
- ²⁷ Cfr. *Konst som rörlig bild* cit., p. 85.
- ²⁸ Ivi, p. 33.
- ²⁹ Ivi, p. 67.
- ³⁰ Ivi, p. 84.
- ³¹ Cfr. M. Stjernstedt, *La macchina interferente*, in *Interferenze* cit. p. 171.
- ³² Cfr. *Konst som rörlig bild* cit., p. 135.
- ³³ Ivi, p. 83.
- ³⁴ Ivi, p. 135.
- ³⁵ Ivi, pp. 135-140.
- ³⁶ Cfr. Engblom, *Art in Sweden* cit., p. 65.
- ³⁷ Cfr. *Konst som rörlig bild* cit., p. 140.
- ³⁸ Ivi, p. 172.
- ³⁹ Cfr. *BENT. Gender and sexuality in Contemporary Scandinavian*, San Francisco State University, USA, 2006, p. 25.
- ⁴⁰ Cfr. J.S. Dahl, *Norway: networking nodes*, in M. Tarkka, M. Martevo (a cura di), *Nordic Media Culture – actors and practices*, m-cult, Edita, Helsinki 2003, p. 38.
- ⁴¹ Cfr. J. Veiteberg, *Marianne Heske. To Whom it may concern*, The National Museum of Contemporary Art, Oslo 2002.
- ⁴² Cfr. J.S. Dahl, *Norway: networking nodes*, in Tarkka, Martevo (a cura di), *Nordic Media* cit., p. 38.
- ⁴³ Ivi, pp. 38-39.
- ⁴⁴ Cfr. G. B. Kvaran, *Videotransit*, in *Nuit Blanche: Scènes nordiques: les années 90*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1998, p. 17.
- ⁴⁵ Intervista tra l'autrice e l'artista in corso di stesura del libro, 2008.
- ⁴⁶ C. Schoen, *Being an Icelander... an incurable disease. Interview with Steina Vasulka*, in "Interviewstream", 2005.
- ⁴⁷ Ibidem.
- ⁴⁸ Cfr. M.M.Gazzano (a cura di), *Steina e Woody Vasulka*, Fahrenheit 451, Roma 1995.
- ⁴⁹ C. Schoen, *Being an Icelander... an incurable disease* cit.
- ⁵⁰ Intervista tra l'autrice e l'artista in corso di stesura del libro, 2008.
- ⁵¹ Ibidem.
- ⁵² Cfr. *The Cinema of Scandinavia* (a cura di T. Soila), Wallflower press, London-New York, 2005.
- ⁵³ M. Taanila, *Outsiders of the Seventh Art*, in *Sähkömetsä*, Valtion Taidemuseo, 2007, p. 11.
- ⁵⁴ Ivi, p. 13.
- ⁵⁵ Ivi, p. 30.
- ⁵⁶ Ivi, p. 18.
- ⁵⁷ Ivi, p. 19.
- ⁵⁸ Ivi, p. 34.
- ⁵⁹ Ivi, p. 35.
- ⁶⁰ Ivi, p. 33.
- ⁶¹ Ivi, p. 39.
- ⁶² Ivi, p. 23.
- ⁶³ T. Huttunen, *Postmodernism in postsocialist condition*, in "Framework: The Finnish Art Review", 1, 2004, p. 32.
- ⁶⁴ Movin, Christensen, *Art & Video in Europe* cit., p. 155.
- ⁶⁵ Cfr. P. Rastas, *Mervi Kytösalmi special*, in www.av-arkki.fi.
- ⁶⁶ H. Erkkilä, *White Man Walking*, in "Framework: The Finnish Art Review", 1, 2004, p. 38.
- ⁶⁷ M. Hannula, *Everything or Nothing*, Academy of Fine Arts, Helsinki 2005, p. 39.
- ⁶⁸ Ibidem.
- ⁶⁹ M. Liulia, *Interview*, in www.artificial.dk, 2005.
- ⁷⁰ Cfr. S. Bottai, *Marita Liulia*, Lithos, Roma 2002.
- ¹ See N. Kent, *The Soul of the North*, Reaktion Books Ltd, London 2000, p.189.
- ² See M. Rush, *New Media in Late 20th-Century Art*, Thames & Hudson, London 1999, pp.81-84.
- ³ See K. Sander & S. Sheikh (eds.), *We are All Normal (and we want our freedom)*, Black Dog Publishing Limited, London 2001, p.156.
- ⁴ Bengt af Klintberg, *Swedish Fluxus*, Rönnells Antikvariat, Stockholm 2006, p. 75.
- ⁵ Ibid., p. 93.
- ⁶ Ibid., p.104.
- ⁷ Ibid., pp. 98–100.
- ⁸ See M. Stjernstedt, *La macchina interferente*, in C. Corbetta and J.P. Nilsson (eds.), *Interferenze*, Maschietto Editore, Pistoia 2002, p.169.
- ⁹ Ibid., p.168.
- ¹⁰ See M. Taanila, *Outsiders of the Seventh Art*, in *Sähkömetsä*, Valtion taidemuseo, 2007.
- ¹¹ See M. Stjernstedt, *La macchina interferente*, in *Interferenze*, op. cit., p.168.
- ¹² See L. Movin & T. Christensen, *Art & Video in Europe*, exh. cat. (Statens Museum for Kunst, Det Kongelige Danske Kunstakademi, Copenhagen, 1996), pp.150–151.
- ¹³ See Rasmus Dahl, "A national, historical perspective on documentary in Denmark.", *Screening the past*, Issue 7, 1999.
- ¹⁴ Ibid.
- ¹⁵ Ibid.
- ¹⁶ See *Konst som rörlig bild – från Diagonalsymfonin till Whiteout*, Sveriges Allmänna Konstförening 2006.
- ¹⁷ See M. Taanila, *Outsiders of the Seventh Art*, in *Sähkömetsä*, Valtion taidemuseo, 2007.
- ¹⁸ See L. Movin & T. Christensen, *Art & Video in Europe*, op. cit., p.78.
- ¹⁹ Ibid., p.79.
- ²⁰ Ibid.
- ²¹ See L. Movin & Torben Christensen, *Art & Video in Europe*, op. cit., p. 84.
- ²² Ibid., p.65
- ²³ Ibid., p.66
- ²⁴ Ibid., pp.67–68
- ²⁵ See *Konst som rörlig bild – från Diagonalsymfonin till Whiteout*, op. cit., p. 24.
- ²⁶ See W. Chadwick, *Medium is not the message*, in *BENT. Gender and sexuality in Contemporary Scandinavian*, San Francisco State University, USA, 2006, pp.13-14
- ²⁷ See *Konst som rörlig bild – från Diagonalsymfonin till Whiteout*, op. cit., p.85
- ²⁸ Ibid., p. 33.
- ²⁹ Ibid., p. 67.
- ³⁰ Ibid., p. 84.
- ³¹ See M. Stjernstedt, *La macchina interferente*, in VV. AA., *Interferenze*, op. cit. p. 171.
- ³² See VV. AA., *Konst som rörlig bild – från Diagonalsymfonin till Whiteout*, op. cit., p. 135.
- ³³ Ibid., p. 83.
- ³⁴ Ibid., p. 135.
- ³⁵ Ibid., pp.135–140.
- ³⁶ See S. Engblom, *Art in Sweden*, op. cit., p. 65.
- ³⁷ See *Konst som rörlig bild – från Diagonalsymfonin till Whiteout*, op. cit., p. 140.
- ³⁸ Ibid., p.172.
- ³⁹ See *BENT. Gender and sexuality in Contemporary Scandinavian Art*, San Francisco State University, USA, 2006, p. 25.
- ⁴⁰ See J.S. Dahl, *Norway: networking nodes*, in M. Tarkka and M. Martevo (eds.), *Nordic Media Culture – actors and practices*, m-cult, Edita, Helsinki 2003, p. 38.
- ⁴¹ See J. Veiteberg, *Marianne Heske. To Whom it may concern*, The National Museum of Contemporary Art, Oslo 2002.
- ⁴² See J.S. Dahl, *Norway: networking nodes*, in Minna Tarkka and Mirjam Martevo (eds.), *Nordic Media Culture – actors and practices*, op. cit., p.38
- ⁴³ Ibid., pp. 38–39.
- ⁴⁴ See G. B. Kvaran, *Videotransit*, in *Nuit Blanche: Scènes nordiques: les années 90*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1998, p.17.
- ⁴⁵ Interview between Rúri and the artist during the writing of the book, 2008.
- ⁴⁶ C. Schoen, *Being an Icelander... an incurable disease. Interview with Steina Vasulka*, in "Interviewstream", 2005.
- ⁴⁷ Ibid.
- ⁴⁸ See M.M. Gazzano (ed.), *Steina e Woody Vasulka*, Fahrenheit 451, Rome 1995.
- ⁴⁹ C. Schoen, *Being an Icelander... an incurable disease. Interview with Steina Vasulka*, op. cit.
- ⁵⁰ Interview between the author and the artist during the writing of the book, 2008.
- ⁵¹ Ibid.
- ⁵² See T. Soila (ed.) *The Cinema of Scandinavia*, Wallflower press, London-New York 2005.
- ⁵³ M. Taanila, *Outsiders of the Seventh Art*, in *Sähkömetsä*, Valtion taidemuseo, 2007, p.11
- ⁵⁴ Ibid., p. 13.
- ⁵⁵ Ibid., p. 30.
- ⁵⁶ Ibid., p. 18.
- ⁵⁷ Ibid., p. 19.
- ⁵⁸ Ibid., p. 34.
- ⁵⁹ Ibid., p. 35.
- ⁶⁰ Ibid., p. 33.
- ⁶¹ Ibid., p. 39.
- ⁶² Ibid., p. 23.
- ⁶³ T. Huttunen, *Postmodernism in postsocialist condition*, in "Framework: The Finnish Art Review", n. 1, 2004, p. 32.
- ⁶⁴ L. Movin & T. Christensen, *Art & Video in Europe*, op. cit., p.155.
- ⁶⁵ See P. Rastas, *Mervi Kytösalmi special*, in www.av-arkki.fi.
- ⁶⁶ H. Erkkilä, *White Man Walking*, in "Framework: The Finnish Art Review", n.1, 2004, p. 38.
- ⁶⁷ M. Hannula, *Everything or Nothing*, Academy of Fine Arts, Helsinki 2005, p. 39.
- ⁶⁸ Ibid.
- ⁶⁹ M. Liulia, *Interview*, in www.artificial.dk, 2005.
- ⁷⁰ See S. Bottai, *Marita Liulia*, Lithos, Rome 2002.

Gli anni novanta e il miracolo nordico

The 1990s and the Nordic Miracle

Il miracolo nordico degli anni novanta

L'espressione "miracolo nordico" è stata utilizzata per la prima volta da Laurence Bossé e Hans-Ulrich Obrist nella loro introduzione al catalogo della mostra *Nuit Blanche* presso il Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris nel 1998, in cui erano presentate le opere di circa trenta giovani artisti nordici, tra cui molti dediti alla videoarte. Gli anni novanta hanno rappresentato per l'arte dei Paesi Nordici un momento di grande apertura verso l'Europa e l'America e conseguentemente di grande attenzione da parte del pubblico e della critica. L'area del Nord Europa ha mostrato tutta la sua complessità, ricchezza e vivacità espressiva, che fino a quel momento era rimasta spesso entro i confini. L'internazionalizzazione ha anche posto l'interrogativo sull'esistenza o meno di una tradizione nordica e di come la generazione d'artisti degli anni novanta ci si confrontasse. Alcuni storici dell'arte nordici si sono interrogati su questa tematica e vari punti di vista si trovano riuniti nel libro *Like Virginity, Once Lost*¹ del 1999, il cui titolo è una citazione tratta dal video *Gray* (1993) di Eija-Liisa Ahtila, e in particolare i saggi di Sara Arrhenius e Daniel Birnbaum. Secondo il critico d'arte Birnbaum, l'esistenza di una tradizione nordica si può rintracciare in quel campo di tensioni, dove nulla è dato per scontato ma ogni cosa richiede un atto violento di appropriazione. L'arte è energica e diretta, senza far uso di illusionismi. Il trio finlandese composto dalla videoartista Eija-Liisa Ahtila, dal fotografo Esko Männikkö e dal regista Aki Kaurismäki ben rappresenta questa mescolanza di approccio diretto e brutale e di

poesia². Un'altra caratteristica che Birnbaum osserva è come il pessimismo originato dalla melanconia, qualità riconosciuta come nordica, si sia trasformato in un eccesso di produzione maniacale in campo artistico, e come l'estetica dell'arte elettronica insieme a quella della cultura popolare siano entrate ampiamente nel mondo pittorico degli anni novanta andando a sostituire gli stimoli provenienti dalla tradizione della pittura astratta. Le atmosfere nordiche riecheggiano nei video di Eija-Liisa Ahtila e di Joachim Koester, dove si assiste all'azione reciproca di luce e oscurità in modo non così estatico. Sebbene i mass media dominino la contemporaneità, secondo il critico svedese, gli artisti nordici confermano un interesse ben radicato nella luce e nella natura,³ come mostrano le ricerche espressive di Henrik Håkansson dedicate all'incontro tra la natura e la cultura, e di Olafur Eliasson, ispirate agli elementi naturali della luce e dell'acqua, del vento e del fuoco per le sue installazioni.

L'arte nordica degli anni novanta, per la critica d'arte Sara Arrhenius, è concentrata nell'interpretare il limite tra arte e realtà, sia nelle tematiche che nelle tipologie di eventi artistici. Gli artisti sono attratti dal normale, dal quotidiano e dal banale, piuttosto che dal sublime e dal bello⁴, secondo un approccio di derivazione post-modernista che ha visto il crollo della distinzione tra cultura elitaria e cultura di massa. L'ispirazione artistica preferisce attingere da fonti come riviste pornografiche, foto poliziesche e film horror. Elementi appartenenti al quotidiano vengono trasferiti in gallerie e musei oppure gli eventi

The Nordic Miracle in the 1990s

The expression "Nordic miracle" was first used by Laurence Bossé and Hans-Ulrich Obrist in the introduction of the catalogue for the exhibition *Nuit Blanche* held at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris in 1998, which showcased works by about thirty young Nordic artists, many of whom working with video art. During the 1990s, art in Nordic countries started opening up towards Europe and America, drawing considerable attention from the public and critics alike. Northern Europe therefore showed all the complexity, the richness, and the vitality of its art which until then had often been confined within its borders. Internationalisation also posed questions on the existence of a Nordic tradition and how the generation of artists of the 1990s related to it. Some Nordic art historians looked at this issue: their different opinions were collected in *Like Virginity, Once Lost*,¹ a book published in 1999, whose title is a quote from Eija-Liisa Ahtila's video *Gray* (1993) and essays by Sara Arrhenius and Daniel Birnbaum. According to the art critic Birnbaum, Nordic tradition can be traced back in that tension field where nothing is taken for granted but everything requires a violent act of appropriation. Art is energetic and direct, avoiding all illusionism. The Finnish trio composed of video artist Eija-Liisa Ahtila, photographer Esko Männikkö, and filmmaker Aki Kaurismäki portrays very well this mixture between a direct, cruel approach and poetry.² Birnbaum also observes how the pessimism generated by melancholy, a widely recognised Nordic feature, is

being translated into an almost manically excessive artistic production; he also notices that, in the 1990s, the aesthetics of electronic art and popular culture entered the realm of painting, where they replaced the abstract tradition as a source of inspiration. A Nordic atmosphere rings through the videos made by Eija-Liisa Ahtila and Joachim Koester, where darkness and light engage with one another in a not-so-ecstatic way. Although the mass media rule contemporary society, Birnbaum believes that Nordic artists still have a deeply-rooted interest in light and nature,³ as shown by Henrik Håkansson, whose body of work focuses on the encounter between nature and culture, and Olafur Eliasson, whose installations are inspired by natural elements such as light, water, wind, and fire.

Art critic Sara Arrhenius remarks that the themes dealt with by Nordic art and the type of art events held in the 1990s were mainly aimed at exploring the boundary between art and reality. Artists were attracted by the ordinary, the everyday, and the banal rather than by the sublime and the beautiful;⁴ in their post-modernist approach, the distinction between élite and mass culture became blurred between élite and mass culture. Artists sought their inspiration from sources such as porn magazines, police photos, and horror movies. Everyday objects were transferred into art galleries and museums; art events were held in public spaces such as streets, squares, schools, and so forth. Artists seemed "infiltrators into reality rather than revolutionaries."⁵ Eija-Liisa Ahtila's oeuvre is

Eija-Liisa Ahtila, *The House*, 2002, 14', installazione per tre proiezioni video con audio / DVD installation for 3 projections with sound
Copyright Crystal Eye Ltd, Helsinki
Veduta dell'installazione presso il / Installation view taken from Tokyo Opera City Gallery
Courtesy of Marian Goodman Gallery, New York and Paris
Foto/ Photo: Keizo Kioku

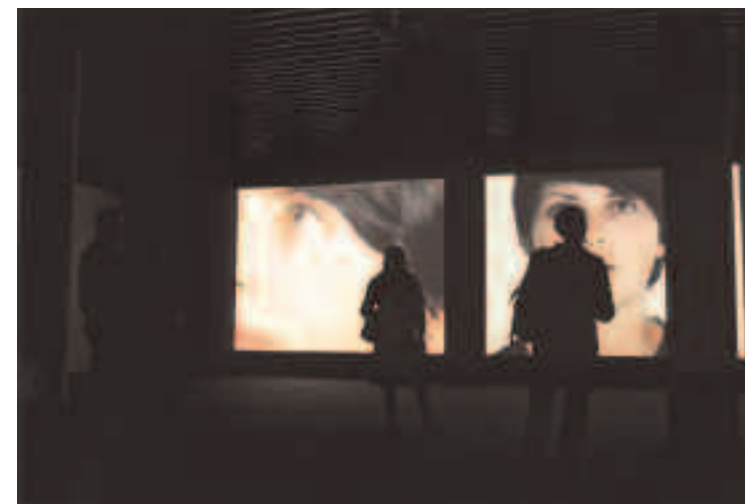


artistici hanno luogo in spazi pubblici come strade, piazze, scuole ecc. Gli artisti sembrano essere "infiltrati nella realtà piuttosto che rivoluzionari"⁵. La ricerca di Eija-Liisa Ahtila verte sulla realtà, ponendo il dubbio sull'autenticità di ciò che vediamo e sui suoi protagonisti. Come scrive Arrhenius, "Ahtila usa l'intensità del reale per creare nuove realtà"⁶. Secondo la studiosa, alcuni artisti nordici degli anni novanta hanno guardato nuovamente al movimento Fluxus, che si era diffuso nei primi anni sessanta in Danimarca, e hanno ripreso il discorso di creare una espressione artistica divertente, diretta e senza pretese⁷. In tale direzione operano due videoartisti danesi: Gitte Villesen, che filma eventi e contesti quotidiani e le relative condizioni economiche e culturali delle persone da lei coinvolte, e Peter Land, i cui video ci portano di fronte ai cedimenti quotidiani del nostro corpo, come cadere da una scala o da uno sgabello, per investigare in modo ironico il concetto di identità. L'utilizzo della tecnica video è molto diffuso nelle ricerche artistiche degli anni novanta, in cui si distingue anche l'artista finlandese Fanni Niemi-Junkola. Il suo video *Giants* (1998) esibisce un soggetto insolito: la forza e l'aggressione femminile attraverso la lotta di due donne che assume come riferimento mitologico la battaglia dei giganti. Nata a

Tampere nel 1962, Junkola continua ad esplorare i sentimenti femminili del dolore e della compassione nella videoinstallazione *To Begin* (2001), mentre nei video successivi si dedicherà all'indagine sull'alterità e sulla diversità attraverso le comunità rumene presenti in Finlandia. Un'altra tendenza artistica degli anni novanta sottolineata da Sara Arrhenius è il desiderio di un corpo perfetto attraverso la moderna tecnologia, che emerge nei video e performance di Ann-Sofi Sidén e nelle videoanimazioni di Magnus Wallin⁸. I video di Sidén trattano temi come la vulnerabilità, il controllo, la violenza, il dramma della donna e le questioni della psiche umana. Il suo metodo di lavoro unisce la tecnica documentaristica a quella filmica. Wallin utilizza l'animazione 3D per realizzare i suoi video, dove esamina la concezione della bellezza fisica nella cultura occidentale. Sia in *Limbo* (1999), dove alcune nuotatrici risultano essere ingranaggi di una grande macchina, che in *Skyline* (2000), che presenta la disgregazione di alcuni corpi atletici dopo un salto nel vuoto, l'artista sottolinea come la scienza stia facendo diventare l'essere umano una sorta di oggetto, di macchina, che si può dirigere, smontare e farne sostituzione di alcune parti. Un'altra artista che in questi anni esplora il corpo femminile e il desiderio umano, sia con il video

centred on reality, raising questions on the authenticity of what we see and the subjects involved. Arrhenius writes: "Ahtila employs the charged nature of the real to create new realities."⁶ According to this scholar, in the 1990s, some Nordic artists developed a renewed interest in the Fluxus movement, which had become popular in Denmark in the 1960s. They took up Fluxus legacy in trying to create amusing, direct, and unassuming artworks.⁷ Two Danish video artists work in this direction: Gitte Villesen, who films everyday events and situations, showing the financial and cultural conditions of the people she involves in her works, and Peter Land, whose videos portray everyday bodily failings, like falling off a stepladder or a stool, in order to investigate the concept of identity in a humorous way. The use of the video technique is very common among artists in the 1990s. In this regard, a special mention goes to Finnish artist Fanni Niemi-Junkola. His video *Giants* (1998) features an unusual subject: it deals with female force and aggression by showing a fight between two women, reminiscent of the myth of the Battle of the Giants. Junkola, born in Tampere in 1962, explores women's feelings of pain and compassion in her video installation *To Begin* (2001). In her successive videos, on the contrary, she looks into notions of otherness and diversity by showing Romanian communities based in Finland. Another artistic trend of the

1990s illustrated by Sara Arrhenius was the desire to achieve a perfect body by means of modern technology. This theme is found in Ann-Sofi Sidén's videos and performances and in Magnus Wallin's video animations.⁸ Sidén's videos deal with vulnerability, control, violence, women's tragedies and questions concerning the human psyche. In her works, she uses a mix of documentary and filmmaking styles. Wallin, on the contrary, uses 3D animation to create videos where he explores the conception of physical beauty in Western culture. In *Limbo* (1999) – where some women swimmers become the gearing of a big machine – and *Skyline* (2000) – which shows the disintegration of some athletic bodies after a leap into the void – the artist states that science is turning human beings into objects, machines that can be manoeuvred and disassembled into components that, in their turn, can be replaced. Another 1990s artist who explored the female body and human desire by means of video and photography is Heli Rekula (b. 1963, Helsinki). Rekula blends different forms of photography and traditions of Western visual culture. Her works incorporate influences from different genres ranging from portraiture to advertising, religious photography, and porn. She often plays with the tension between purity and impurity, the sacred and the profane, as in her series of works *Pilgrimage* (1996), consisting of some photographs



Ann Lislegaard, *Eyes Wide Open*, 2002, videoinstallazione / 3-channel video installation, 3 x DVD con audio / with sound.
Veduta dell'installazione/ Installation view: Det Nationale Fotomuseum, Diamanten, Copenhagen, Denmark

che con la fotografia, è Heli Rekula. Nata nel 1963 a Helsinki, l'artista unisce linguaggi fotografici diversi con le tradizioni della cultura visiva occidentale. Nei suoi lavori si possono infatti rintracciare influenze dai generi ritrattistici, pubblicitari, religiosi e pornografici. L'artista spesso utilizza la tensione che si crea tra puro e impuro, sacro e profano, come accade nella serie di opere *Pilgrimage* (1996), che consiste di fotografie e due videoinstallazioni, dove si vede una ragazza anoressica posare inginocchiata o nell'atto di benedire o con le stigmata nelle sue mani aperte. Ha scattato anche vari autoritratti prima in atteggiamenti sottilmente sadomasochistici, da *Hyperventilation a Confused* del 1993, e poi nell'atto di ricevere "food showers" con alimenti come latte, miele e margarina, che vanno a formargli una sorta di seconda pelle. Più tardi, nella serie di foto a colori, *Meeting with an Erotic Artist*, (1993-1999), emerge invece il suo approccio documentaristico che le deriva dal suo lavoro fotogiornalistico. Tra gli altri video artisti presenti nel libro *Like Virginité, Once Lost* vi è A.K. Dolven, che ha iniziato a lavorare con il video negli anni novanta. Uno dei suoi primi video è *Saturday Night* del 1995, girato al 68.2° nord in Norvegia, che mostra tre finestre panoramiche di una casa di legno dalle tende chiuse. All'interno vi è una festa, che si intuisce solo dal suono della musica elettronica che trapela, poiché le finestre riflettono la natura circo-

stante e la luce di mezzanotte. Lo spettatore si trova così a diventare un voyeur di una situazione nascosta e intima, e lo è nuovamente nel video *Stairs* del 2002, dove si vede una donna spogliarsi mentre scende le scale. L'artista utilizza sempre la videocamera statica e il film inedito, non montato, l'uso di luce e di un set naturali o già esistenti, la partecipazione di amici e familiari come attori. L'elemento narrativo è perlopiù scarso ma possiede una forte carica emotiva che può essere erotica, comica o drammatica, o l'insieme di tutte queste sensazioni.⁹ A.K. Dolven lavora sui temi del sublime, della bellezza, della nostalgia, del sogno e della sessualità, che sono anche i temi sulla condizione umana che indaga la generazione di artisti più giovani in Norvegia negli anni novanta¹⁰, tra cui Ann Lislegaard e Knut Åsdam, entrambi presenti nel libro sopra citato. Ann Lislegaard utilizza vari media, dal video all'installazione, dal disegno alla musica e alla fotografia, per indagare le modalità di percezione e cognizione del tempo e dello spazio e fornirne nuove prospettive di narrazione. I suoi lavori offrono allo spettatore degli spazi virtuali o degli ambienti dove interagiscono la luce e l'ombra, di elevata qualità estetica e di ispirazione meditativa. Nell'installazione *Eyes Wide Open* (2002) l'artista scardina la convenzione dell'unicità del ritratto, creando un ambiente dove proiezioni multiple si uniscono a elementi audio intervallati da vuoti di trasmissione. La ricerca



Knut Åsdam,
Cluster praxis, 2000,
videoinstallazione /
video projection
installation. Video 8'40",
colore / colour, sonoro
stereo / stereo sound.
Tenda della stanza
sospesa / Suspended
curtain room
Courtesy Galeria Joan
Prats, Barcelona; Galleri
SE, Bergen; and Serge
Le Borgne, Paris



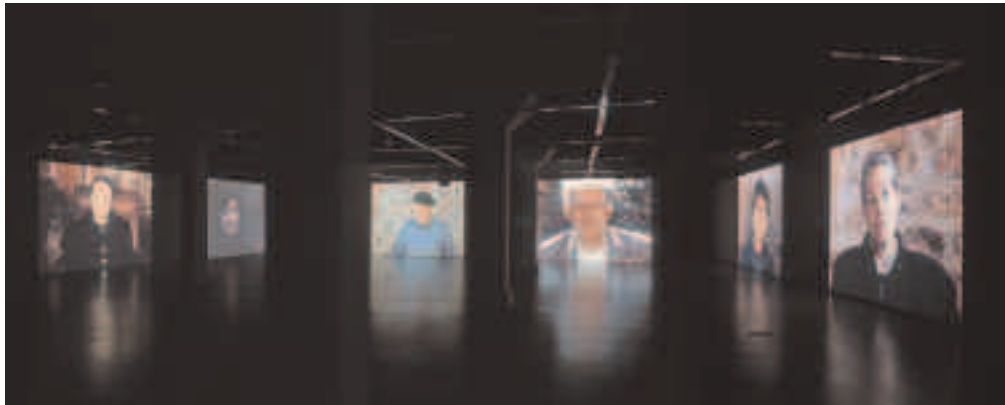
Roi Vaara, *Alarm!*,
1996, performance,
Forces of Light Festival,
Bio Rex, Lasipalatsi,
Helsinki
Foto / Photo: Naranja

and two video installations showing an anorexic girl who poses in a kneeling position, blessing, or with stigmata in her open hands. Rekula also made some photographic self-portraits: in *Hyperventilation and Confused* (1993), she portrays herself in some subtly sadomasochistic postures and while taking food showers with ingredients such as milk, honey, and margarine, which create a second skin. A later series of colour photographs, *Meeting with an Erotic Artist*, (1993-1999), clearly reveals her documentary approach derived from her photojournalistic experience.

Another video artist featured in the book *Like Virginité, Once Lost* is A.K. Dolven, who started working with video in the 1990s. One of her first videos is *Saturday Night* (1995), shot at 68.2 degrees North in Norway, which shows three panoramic windows of a wooden house with curtains drawn. Inside the house, there is a party. The only thing that gives it away is the sound of electronic music coming through, while the windows reflect the surrounding nature and the midnight light. Viewers thus become voyeurs in a hidden, intimate situation, like in the video *Stairs* del 2002, which shows a woman undressing while walking down some stairs. Dolven's

works are made with a static camera, using unreleased, unedited footage, natural light and settings, and friends and family as actors. The narrative element is played down, though it has an emotional charge that can be erotic, humorous, dramatic or all of these at the same time.⁹ A.K. Dolven's works are concerned with the sublime, beauty, nostalgia, dream, and sexuality. These themes, all centred on the human condition, also informed the work of a younger generation of Norwegian artists in the 1990s,¹⁰ including Ann Lislegaard and Knut Åsdam, who both appear in the publication mentioned above.

Ann Lislegaard works with different media, from video to installation, drawing, music, and photography. In her practice, she investigates the perception and cognition of time and space, providing new narrative approaches. Her works present viewers with highly aesthetic, meditative virtual spaces or environments filled with plays of light and shadow. In her installation *Eyes Wide Open* (2002), she breaks down the conventions of the portrait as a single image by creating an environment where multiple projections mix with audio elements, interspersed with transmission voids. Knut Åsdam's works feature stories, images, systems and sounds in-



Eva Koch, Villar, 2001, videoinstallazione interattiva / interactive video installation. Veduta dell'installazione / Installation view, Tensta Konsthall, Stockholm
Foto / Photo: Pedur Hildur

di Knut Åsdam è un'acuta investigazione delle relazioni tra soggettività, politica e spazio urbano con le sue storie e immagini, i suoi sistemi e suoni. L'artista rivela l'inconscio della città che influenza e affligge le personalità degli individui, espone le modalità di comportamento indicate dalle strutture urbanistiche, esplorando come queste influenzino la soggettività delle persone, la loro comprensione del linguaggio, della sessualità e dell'identità. Come in *Cluster praxis* (2000), dove l'audio è una fusione di voci e sonorità ambientali su cui domina un poetico monologo che ruota sull'elaborazione e sulla dissipazione del desiderio nell'ambiente cittadino, e *Psychastenia 10 series 2* (2000-2001), che mostra una serie di immagini di appartamenti moderni e postmoderni ripresi di notte, il cui silenzio e oscurità inducono un senso di fantasia e delirio nello spettatore.

Anche il saggio scritto da Tine Fischer, Arine Krstein e Synnøve Kjærland, che introduce la mostra *Crossing Boundaries* del 2000, esordisce con l'affermazione che nell'arte e nella cultura nordica degli anni novanta è avvenuto una sorta di ritorno alla realtà, condiviso da vari generi artistici. Una realtà intesa nella forma di storie private e familiari, di condizioni sociali, del senso del "qui e ora".¹¹ Esempio il lavoro di Annika Eriksson, una artista interessata alle strutture sociali e al comporta-

mento umano, che spesso opera attraverso vari tipi di collaborazione. Nata nel 1956 a Malmö, la sua ricerca si esplica in varie forme, dai film alla performance, dalle sculture alle installazioni, dove spesso il punto di partenza è la città con i suoi abitanti e spazi pubblici. L'artista si è spesso concentrata sui ritratti di gruppi, chiedendo a ogni singolo partecipante di presentarsi di fronte alla videocamera, per analizzare i loro modelli di riferimento e, più in generale, il rapporto tra la sfera collettiva e quella individuale. Dalla metà degli anni novanta anche il finlandese Roi Vaara si è dedicato a indagare le reazioni delle persone attraverso delle performance più statiche, in cui l'artista rimane bloccato nella stessa posizione per varie ore in modo da provocare l'interazione del pubblico e verificare le norme tacite dello stare nello spazio.¹² Come in *Alarm!* del 1996, dove l'artista è rimasto bloccato in modo capovolto al centro di una grande finestra di un edificio pubblico, e in *Perfect Standing*, realizzata nel 2000 in mezzo alla Piazza Tienamen di Pechino. Una artista che invece si è dedicata negli anni novanta a esaminare la relazione tra l'individuale e il collettivo, tra il quotidiano e l'universale, per contestarne la contrapposta polarità, è stata Eva Koch. L'artista danese ha infatti realizzato vari film, a partire da *Crowds*, una videoinstallazione del 1997 che situa il fruitore

formed by an acute investigation of relationships of subjectivity, politics and urban space. The artist reveals the city's subconscious, which influences and upsets people's personalities, exposing the behavioural patterns induced by urban structures, exploring how these structures influence individual subjectivities and their understanding of language, sexuality, and identity. In *Cluster praxis* (2000), for example, the audio is a blend of voices and ambient soundscapes, dominated by a poetic monologue on the interpretation and the dissipation of desire in an urban setting. *Psychastenia 10 series 2* (2000-2001) shows a series of images of modern and postmodern apartments shot at night, whose silence and obscurity induce a sense of fantasy and delirium in the audience.

Another essay by Tine Fischer, Arine Krstein, and Synnøve Kjærland, which introduced the exhibition *Crossing Boundaries* (2000), also starts off by stating that Nordic art and culture in the 1990s experienced a sort of return to reality across all artistic disciplines. Here, reality is made up of private and family stories, social conditions, and the "here and now".¹¹ In this regard, Annika Eriksson's oeuvre is exemplary. This artist places focus on social structures and human behaviour, often seeking various kinds of collaboration for her works. She was born in Malmö in 1956. Her practice spans several art forms ranging from film to performance and from sculpture to installations. Her starting point is often the city, its inhabitants, and public spaces. Eriksson often focuses on group portraits, where she asks each single participant to introduce themselves in front of the camera. In this way, she analyses their reference models and, more broadly, the relationship between the individual and the collective sphere. In the mid-90s, Finnish artist Roi Vaara started investigating relationships between people too. He did so through more static performances, where he stayed still in the same position for several hours so as to provoke interaction with the audience and verify the implicit norms of being in a space.¹² In *Alarm!* (1996), for example, the artist stayed upside down in the middle of a large window of a

public building; *Perfect Standing*, on the contrary, was realised in 2000 in the middle of Tiananmen Square in Beijing. In the 1990s, there was also an artist who looked into the interplay between the individual and the collective, the everyday and the universal, in order to challenge their polarised opposition. That was Danish artist Eva Koch. She made several films, starting from *Crowds*, a video installation realised in 1997. Here, the observer is placed in the middle of the crowd of three metropolis cities – Mumbai, Hong Kong, and Jerusalem – until it gets to the point where some men stop to watch "the watcher." Thus, the observer becomes the observed; anonymous people become subjects in the "here and now," which repeats in every viewer. In 1997, Koch also realised *Transit* in collaboration with Steen Høyer, a work that hinges on the idea of being in transit and travelling in today's society. This concept also underlies her video installation *No-Mad* (1998), which shows some men walking on a long, narrow stretch of a quay located between sea and sky. Where they are from and where they are going is left to our imagination. In her videos, as Marianne Torp says, the artist "points out that the ritual routines of everyday life not only structures our days, but also, in a wider sense, our actions and our relationship with the world. We share these superficial, social structures with people all over the world."¹³

Another book, *We are all Normal*, edited by Katya Sandor and Simon Sheikh, is a collection of accounts by artists and curators on their artistic experience and on some selected themes. Interestingly, in this publication, it appears that the change from old to contemporary Nordic art is not linked to its being less Nordic but, on the contrary, to the way in which Nordic identity is expressed and becomes locally distinctive. Within this framework, there has been an operational shift from painting to installation and video art and, at territorial level, from closeness to nature to urban experience.¹⁴ Another aspect of the "Nordic miracle" was its focus on a shared geographical and cultural Nordic identity, blurring differences and national borders

Maria Friberg, *Blown Out*, 1999, video still
Courtesy Galleria Galica,
Milano



nel mezzo della folla di tre metropoli, Bombay, Hong Kong e Gerusalemme, fino al punto in cui alcuni uomini si fermano ad osservare "colui che osserva". Così da osservatori si diventa osservati, da anonimi si diventa soggetti in un senso del "qui e ora" che si rinnova in ogni spettatore. Sempre del 1997 è *Transit*, realizzato insieme a Steen Høyer e incentrato sull'idea dell'essere in transito e del viaggio nella società odierna. Quest'ultimo concetto torna nella videoinstallazione *No-Mad* (1998), dove si vedono camminare alcuni uomini su un lungo e stretto tratto di molo situato tra cielo e mare, lasciando alla nostra immaginazione la loro provenienza e destinazione. Nei suoi video, come afferma Marianne Torp, l'artista "evidenzia come i riti della quotidianità non solo regolino i nostri giorni, ma anche, più in generale, le nostre azioni e i nostri rapporti con il mondo. Queste strutture sociali superficiali le condividiamo con gente proveniente da ogni parte del pianeta"¹³.

In un altro libro, *We are all Normal* curato da Katya Sandor e Simon Sheikh, sono raccolte varie testimonianze da parte di artisti e curatori sulle loro esperienze artistiche e su alcune tematiche. Qui è interessante come il cambiamento tra l'arte nordica antica e quella contemporanea non corrisponda al fatto di essere legata a un grado inferiore di nordici-

tà, ma piuttosto su come la nordicità si esprima e si localizzi. Vi è stato infatti un passaggio in campo operativo dalla pittura all'installazione e alla videoarte, e a livello territoriale, dalle esperienze vissute nella natura a quelle urbane¹⁴. Un altro aspetto del "miracolo nordico" è stata l'insistenza su un'identità nordica comune, sia a livello geografico che culturale, che sembra aver fatto evaporare le differenze e i confini nazionali tra i cinque stati¹⁵. Oggi è difficile che il pubblico definisca un artista danese o svedese, ma soltanto col termine più generico di "nordico". La diffusione di un concetto condiviso come "Norden" o "Nordic" che ha sviluppato delle somiglianze nella cultura, storia e in parte anche nella lingua risale in realtà alla fine del XIX secolo e alle idee del romanticismo, che portarono alla convinzione che le somiglianze potessero essere rintracciate in arte, architettura e design. Questa concezione ebbe un particolare successo nei decenni 1950 e 1960, quando il concetto di "design scandinavo" divenne noto all'interno dei mondi dell'architettura e del design. A partire dal secondo dopoguerra il termine di "Paesi Nordici" include in modo ormai ovvio gli stati della Danimarca, Finlandia, Islanda, Norvegia e Svezia. È interessante notare che l'idea di "nordico" e "scandinavo" è però associato a una forte convinzione che le espressioni culturali dei singoli paesi

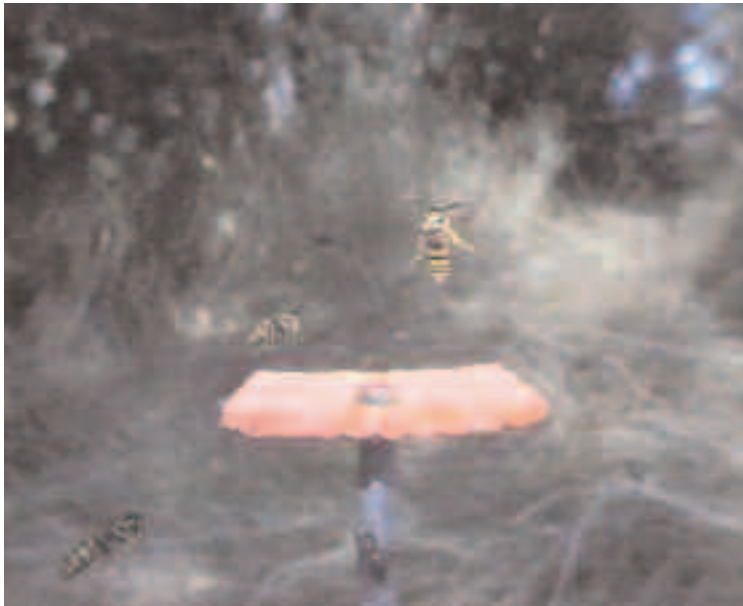
between the five states.¹⁵ It has now become more likely for an artist to be generally defined as "Nordic" rather than Danish or Swedish. The spreading of a shared notion of "Norden" or "Nordic," which produced similarities in the culture, the history, and partly also in the language of these countries actually dates back to the end of the 19th century, when Romantic ideas fostered the belief that there were connections to be found in art, architecture, and design. This notion became particularly popular in the 1950s and 1960s, when the concept of "Scandinavian design" spread in the worlds of architecture and design. Since the post-WWII period, the term "Nordic countries" has been an obvious definition of the states of Denmark, Finland, Iceland, Norway, and Sweden. Interestingly, however, the idea of "Nordic" and "Scandinavian" comes with the deep-seated belief that the cultural expressions of each single country, in addition to their being "Nordic", also have a strong national character of their own. As art critic Marketta Sepälä wrote for the Nordic Pavilion at the 52nd Venice Biennale "the Nordic countries are not a homogenous entity where we could speak of certain particularities, similarities or sameness."¹⁶ And again, art critic John Peter Nilsson declared: "the Nordic region is a construct of differences. Sometimes big differences."¹⁷ Artists too appear to lay emphasis on their history and cultural background, like when they introduce their native language in their works. In this regard, it is interesting to mention Eija-Liisa Ahtila's description of her videos: "In the works people speak Finnish and they are subtitled [...] I think it is good to hear Finnish – it reminds people of difference. It is essential to be linked to your own background."¹⁸

The catalogue published for the exhibition *Organizing Freedom. Nordic Art of the 90s*, held in 2000 at the Moderna Museet, Stockholm, and curated by director David Elliott contains some more interesting views on 1990s Scandinavian art. In his essay, Elliott explains that this "Nordic miracle" in visual arts was actually brought about thanks to high-quality professional training, technical

resources, and access to information technology, which has been available in all five countries since the 1980s. Other art forms were equally successful, like cinema – with the Kaurismäki brothers, Lukas Moodyson, Lars von Trier, and Dogma – and pop music – with Björk, Aqua, and Ace of Base. Nordic social democracies also played a part, introducing welfare schemes that fostered a productive and dynamic environment. Younger generations, however, quickly realised that state aid would not be guaranteed forever and became disillusioned and angered at the successful careers of the generations before them. These feelings are apparent in the works of several artists and filmmakers who pursued the truth, striving to capture the essence of things and identify what was truly authentic. Elliott later also wrote that the 1990s were characterised by "media art, globalization and a return to social values in 'inter-relational art.'"¹⁹

In the same catalogue, an essay by Birnbaum described the link between tradition and new artistic trends.²⁰ Birnbaum explained that, on the one hand, it would be difficult to talk about local traditions in times of globalisation and TV presence; on the other hand, however, he also pointed out that nature, light, melancholy, and madness were recurrent themes in contemporary Scandinavian artists. He stated: "However, there is hardly an obvious and natural tradition representing an unbroken line from early Scandinavian modernism to today. In today's world, the range of visual material to which one can relate is incomprehensibly large and to define it in terms of geographic origin is no longer imaginable. When was the line broken?"²¹ This is a difficult question to answer: in fact, the end of modernism cannot easily be traced since it then continued into postmodernism, a school of thought that became especially popular in Sweden and that was a progressive reaction to the rigour of the modern movement. Anyway, there seems to be a shared belief among Nordic critics that the generation of artists of the 1990s do not have nostalgic ties with Nordic romanticism and modernism. On the contrary, they are

Henrik Håkansson,
The Lure, 2000,
videoproiezione con
audio/ video projection
with sound, DVD video,
38'
Courtesy the artist and
Galleria Franco Noero,
Torino



hanno anche un loro specifico e forte carattere nazionale, oltre alla impronta "nordica". Scrive infatti la critica d'arte Marketta Seppälä, in occasione del padiglione Nordico alla 52° Biennale di Venezia, che "i paesi nordici non sono un'entità omogenea in cui trovare talune specificità, affinità, o corrispondenze"¹⁶. Anche per il critico d'arte John Peter Nilsson "la regione Nordica è un costrutto di differenze, a volte anche grandi"¹⁷. Da parte degli artisti si percepisce un'attenzione al proprio passato storico e culturale, come nel far riferimento alla propria lingua in alcune opere. A tal proposito citiamo le parole di Eija-Liisa Ahtila riguardo i suoi video: "Nelle mie opere, la gente parla finlandese ed è sottotitolata [...] Penso che sentire parlare finlandese sia una buona cosa – ricorda alla gente che esiste la differenza. Il legame alla propria cultura di provenienza è essenziale"¹⁸.

Altri interessanti punti di vista sull'arte degli anni novanta in Scandinavia si trovano nel catalogo della mostra *Organizing Freedom. Nordic Art of the 90s*, realizzata dal Moderna Museet di Stoccolma nel 2000 e curata dal direttore David Elliott. Nel suo saggio Elliott spiega come questo "miracolo nordico" nelle arti visive abbia le radici nella formazione specialistica di alta qualità, nelle risorse tecniche e nell'accesso alla tecnologia informatica

disponibili nelle cinque nazioni a partire dagli anni ottanta. Lo stesso successo è presente nel campo del cinema, con i fratelli Kaurismäki, Lukas Moodyson, Lars von Trier e Dogma, così come nella musica pop con Björk, Aqua e Ace of Base. Anche le socialdemocrazie nordiche hanno contribuito con i loro piani assistenziali a favorire un clima produttivo e dinamico, ma le giovani generazioni hanno presto intuito che tale assistenza non sarà garantita per sempre. Ciò ha determinato un senso di disillusione e di rabbia verso i successi delle generazioni precedenti che emerge nei lavori di artisti e registi, il cui orientamento è verso la ricerca della verità, dell'essenzialità e di ciò che è veramente autentico. Lo studioso affermerà più tardi che gli anni novanta si sono distinti per "la media art, la globalizzazione ed un ritorno ai valori sociali nell'arte interrelazionale"¹⁹.

Nello stesso catalogo un saggio di Birnbaum spiega il legame con la tradizione e i nuovi indirizzi artistici²⁰. Lo studioso evidenzia, come da una parte, sia difficile parlare di tradizione locale in una epoca della globalizzazione e della telepresenza, ma dall'altra, evidenzia anche che alcuni temi come la natura, la luce, la melanconia e la pazzia, ricorrono in modo costante nelle opere degli artisti contemporanei scandinavi. Come afferma Birnbaum:

driven by a strong desire to get close up to everyday issues and objects. This applies to the works of some of the 1990s Nordic artists appearing in the catalogue, such as video artists Ahtila, Eriksson, Friberg, Håkansson, Koester, Land, Niemi-Junkola, Sidén, Villesen, Åsdam, and Rødland, who in that period worked with photography. In another essay, Kim Levin remarks that Scandinavian art in the 1990s broke away from abstract, minimalist, and conceptual approaches and started delving into the depths of human psyche, emotional extremes, excess, the uncontrollable, the inexplicable, and the unbearable. Compulsion and obsession are the key players in this generation, who takes up the legacy of Akseli Gallen-Kallela, Helene Schjerfbeck, Carl Fredrik Hill, August Strindberg, and Edvard Munch, a tradition that explored the limits "where the normal meets the abnormal, the banal merges with the enchanted, and the uncanny fuses with the explicable odd."²² Levin goes on to assert that this generation also shows to place focus on the relationship between the individual and the social context. Within such relationship, particular emphasis is placed on the struggle to negotiate individual freedom, as the name of the exhibition *Organizing Freedom* suggests. In fact, towards the middle of the 1990s, a new wave of political consciousness arose among that generation of artists, as Gertrud Sandqvist noted.²³ Taking Sweden as an example, she illustrates the radical changes the country went through during the decade from 1994 to 2004, since people came to realise that they were no longer under the umbrella of a social democratic welfare state, that their country had become multiethnic and therefore multicultural – with one third of the population coming from immigrant backgrounds – and that national economy was part of the global economy. This led to a trend towards internationalisation of theoretical programmes inside local institutions and Swedish culture as a whole. Sandqvist analyses the work of three female artists: Ann-Sofi Sidén, who explores serious issues from a feminist perspective; Annika Eriksson, who focuses on the group rather

than the individual, reflecting social democratic thought, and Johanna Billing, whose videos feature situations that generate group feeling: an ethical and social dimension that, as Sandqvist states, is gradually disappearing in contemporary Sweden. Ethical values have always been very important in Sweden. This is also shown in its literary tradition which, throughout the 20th century, was based on the individual's ethical commitment, deeply seated in Lutheran religion.²⁴ Two examples were writer Hjalmar Söderberg (1869-1941) and poetess Pär Lagerkvist (1891-1974). All the female artists mentioned by Gertrud Sandqvist use the video technique, which shows that in the 1990s in Sweden this medium was particularly popular among artists as it suited their artistic needs best. In this regard, Sören Engblom states: "film is the medium which currently seems to mean most to young artists."²⁵ In that period, the most popular themes in art were sexual gender and cultural identity, history and nature, the authentic and the fake. These questions are rooted in Swedish documentary tradition, which spans different media, and is exemplified in the works of Christer Strömholm and Öyvind Fahlström in the 1960's and 1970's.²⁶ Sexual gender was widely investigated in the 1990s by Maria Friberg by means of video and photography. Challenging traditional views on gender, she conceived masculinity as a cultural construct, a performance. Håkan Nilsson writes that, in Friberg's work, men "may be in a position of power, but power itself and the men who embody it are in a state of crisis. Their weakened sense of self has turned them into objects that can be filled with multiple new meanings and significance."²⁷ The clothes that men wear, which are traditionally conceived as symbols of authority, become armours covering up insecurity and anxiety, as shown in videos *Confront me back* (1997) and *Somewhere else* (1998). At the end of the 1990s, Annika Larsson too, inspired by the visual codes of music and cinema, started to explore masculinity by focusing on men's controlling thinking, which leads to dominance and submission. Since the

“Non vi è tuttavia una tradizione chiara e naturale che rappresenti un continuum dal primo modernismo scandinavo ad oggi. Nel mondo di oggi, vi è una gamma inspiegabilmente ampia di materiali visivi a cui rapportarsi e definirli a seconda della loro origine geografica non è più immaginabile. Quando è avvenuta questa spaccatura?”²¹. È una domanda complicata a cui rispondere poiché dare una data conclusiva al modernismo è difficile a causa dei suoi prolungamenti nel post-modernismo, una corrente di pensiero che si è diffusa soprattutto in Svezia e che ha rappresentato una reazione progressiva al rigore del movimento moderno. Si può comunque affermare che esiste un’opinione condivisa nei critici nordici, e cioè che nella generazione degli artisti degli anni novanta non c’è traccia di un legame nostalgico col romanticismo e il modernismo nordici, bensì un desiderio forte di essere in contatto con gli argomenti e gli oggetti del quotidiano. Tale osservazione è riconducibile alle ricerche dei rappresentanti dell’arte nordica degli anni novanta presenti nel catalogo, di cui citiamo i seguenti video artisti: Ahtila, Eriksson, Friberg, Håkansson, Koester, Land, Niemi-Junkola, Sidén, Villesen, Åsdam e Rødland, che in quel periodo lavorava con la fotografia. Un altro saggio di Kim Levin nota che la ricerca artistica degli anni novanta in Scandinavia non è più orientata verso l’astrazione, il minimalismo e il concettuale ma su temi riguardanti le profondità interiori della psiche, gli estremi emozionali e l’eccesso, l’incontrollabile, l’inesplicabile e l’insopportabile. La compulsione e l’ossessione sono protagonisti in questa generazione, che si riconnette all’eredità di Akseli Gallen-Kallela, Helene Schjerfbeck, Carl Fredrik Hill, August Strindberg e Edvard Munch, una tradizione che ha esplorato i confini “in cui il normale incontra l’anormale, il banale si unisce con l’incantato e l’inspiegabile si fonde con ciò che è comprensibilmente insolito”²². Sempre secondo Levin, ciò che emerge in questa generazione è anche un’attenzione alla relazione tra l’individuo e il contesto sociale, e in particolare, alla contesa per negoziare la libertà individuale all’interno di essa, come il titolo della mostra *Or-*

ganizing Freedom lascia sottintendere. In effetti alla metà degli anni novanta si è assistito a una nuova ondata di coscienza politica nella generazione di artisti, come scrive Gertrud Sandqvist²³. La studiosa, che prende come esempio la Svezia, racconta di come essa sia cambiata radicalmente nel decennio 1994-2004, a partire dall’essere diventata cosciente di non trovarsi più sotto l’ombrello dello stato assistenziale socialdemocratico, di essere diventata una nazione multietnica per un terzo della popolazione e perciò multiculturale, e di avere un’economia che fa parte di quella mondiale. Ciò ha determinato l’internazionalizzazione della cultura svedese e dei programmi teorici all’interno delle istituzioni locali. La studiosa prende come esempio i lavori di tre artiste: Ann-Sofi Sidén, che esplora temi gravi da un punto di vista femminista, Annika Eriksson, che privilegia il concetto di gruppo rispetto all’individuo, secondo il pensiero socialdemocratico, e Johanna Billing, che nei suoi video mostra situazioni in cui emerge il sentimento di gruppo, ovvero una dimensione etica e sociale, come afferma Sandqvist, che sta ormai scomparendo nella Svezia di oggi. L’attenzione ai valori etici in Svezia è stata sempre molto forte, come si evince da una tradizione letteraria centrata sull’impegno etico da parte del soggetto per tutto il XX secolo, che affonda le sue radici nella religione luterana²⁴. Basti pensare allo scrittore Hjalmar Söderberg (1869-1941) e alla poetessa Pär Lagerkvist (1891-1974). Le artiste citate da Gertrud Sandqvist lavorano tutte con la tecnica video documentando che in Svezia molti artisti hanno scelto di operare con questo strumento durante gli anni novanta, poiché più idoneo alle loro esigenze espressive. Anche Sören Engblom scrive che “il film è lo strumento al quale attualmente i giovani artisti sembrano attribuire più importanza”²⁵. I temi diffusi in Svezia in questo periodo sono quelli relativi al genere sessuale e all’identità culturale, ai concetti di storia e di natura, di autentico e di simulato, i quali nascono da una tradizione svedese sul lavoro documentario attuato con vari media che ha esempi come Christer Strömholm e Oyvind Fahlström negli anni sessanta e settanta²⁶. Il



Johanna Billing, *Where she is at*, 2001, video still

1990s, Cecilia Lundqvist has been investigating human relationships, identity, and male power by means of her video animations. Her existentialist stories depict people’s reactions to other people’s opinions, as in *Trim* (1997), where the main character passively accepts the role imposed on her by society. Lundqvist also portrays individuals’ inner conflict with themselves and with their own alienation, as in *Party* (1998), when a party invitation triggers feelings that are difficult to manage. Henrik Håkansson, on the contrary, explores concepts of history and nature. He carries out an in-depth, almost scientific analysis of natural elements and behaviours by means of installations, videos, and photographs, in his search for new forms of dialogue between man and nature. One of his emblematic art works is video installation *The Lure* (2000), which shows a lure used by the artist to capture the flight and the behaviour of some insects. Gunilla Klingberg’s practice, on the contrary, focuses on the icons of Western consumer culture and Eastern philosophical models. She digitally manipulates logos and advertisements of multinational companies, turning them into decorative elements with an Eastern feel and psychedelic features which she uses to create installations and video animations. At a first glance, her works appeal to viewers thanks

to their aesthetic and emotional impact; only at a closer look is their commercial origin revealed. *All lost in the supermarket* (1997-2000) is a comprehensive project on commercial brands composed of paintings and videos. The videos contain logotypes whirling and mutating to form an array of arabesque patterns, which sometimes look purely ornamental and other times resemble abstract compositions.

In the 1990s, the Danish art scene too was characterised by a new, strong sense of internationalisation. Exhibitions, conferences, and academic courses held by Barbara Kruger, Jeff Koons, Ronald Jones, and Sherrie Levine introduced American political conscience and pop culture to Danish artists, who also became interested in European conceptual art. Lars Grambye writes: “The interchange with the rest of the world is [...] the key to understanding what might be special on the current Danish art scene.”²⁸ This should be understood not only in terms of new networking and travelling opportunities; in fact, a large group of Danish artists developed a tangible sense of belonging to both an international and a local scene, which consequently generated interaction between the two. According to Grambye, this development was brought about principally by artists’ activities, since neither institutions

tema del genere sessuale è stato esplorato ampiamente negli anni novanta da Maria Friberg, attraverso il video e la fotografia. Sfidando le tradizionali visioni di genere, l'artista concepisce la mascolinità come culturalmente costruita e sceneggiata. Scrive Håkan Nilsson che nei lavori dell'artista gli uomini "forse si trovano in una posizione di potere, ma il potere in quanto tale e gli uomini che lo rappresentano stanno attraversando una crisi. Il loro s vigorito senso di sé li ha resi degli oggetti da poter riempire con nuovi molteplici significati e importanza"²⁷. Gli stessi abiti indossati dagli uomini, tradizionalmente concepiti come simboli di autorità, diventano armature per nascondere insicurezze e ansietà, come mostrano i video *Confront me back* (1997) e *Somewhere else* (1998). Alla fine degli anni novanta anche Annika Larsson ha iniziato a esplorare il concetto di mascolinità attraverso la psicologia maschile del controllo, che determina dominio e sottomissione, trovando ispirazione nei codici visivi del cinema e della musica. Dagli anni novanta Cecilia Lundqvist indaga le relazioni umane, l'identità e il potere maschile attraverso le sue videoanimazioni. Le sue storie di carattere esistenziale narrano le reazioni della gente all'opinione degli altri, come in *Trim* (1997), dove la protagonista accetta passivamente il ruolo impostogli dalla società, e i momenti di confronto con sé stessi e con la propria alienazione, come in *Party* (1998), quando l'invito a una festa scatena uno stato d'animo difficile da gestire. Il concetto di storia e natura viene esaminato da Henrik Håkansson, che analizza in modo approfondito e quasi scientifico la natura nei suoi elementi e comportamenti attraverso installazioni, video e fotografie, alla ricerca di nuove forme di dialogo che possono instaurarsi tra l'uomo e la natura. Esempio del suo metodo di ricerca è la videoinstallazione *The Lure* (2000) in cui si vede l'elemento di adescamento usato dall'artista per documentare il volo e i comportamenti di alcuni insetti. La ricerca di Gunilla Klingberg è invece indirizzata alle icone del consumismo occidentale e ai modelli filosofici orientali. Con l'ausilio del computer, l'artista manipola i loghi di aziende multinazionali e di annunci

pubblicitari per trasformarli in elementi decorativi dai risvolti orientali e psichedelici con cui crea delle installazioni e delle videoanimazioni. Le sue opere affascinano per la capacità d'impatto estetico ed emozionale, e solo più tardi, attraverso una visione ravvicinata, se ne scopre l'origine commerciale. *All lost in the supermarket* (1997-2000) è un ampio progetto sui marchi commerciali, formato da pitture e video; questi ultimi contengono logotipi che ruotano e mutano dando vita a un insieme di arabeschi, che a volte risultano prettamente ornamentali e talvolta formano composizioni astratte.

Anche la scena artistica danese si è contraddistinta negli anni novanta per un nuovo e forte senso di internazionalizzazione. Esposizioni, conferenze e corsi di studi tenuti da Barbara Kruger, Jeff Koons, Ronald Jones e Sherrie Levine, hanno fatto conoscere agli artisti danesi la coscienza politica e la cultura popolare americana, a cui si aggiunse l'interesse per l'arte concettuale in ambito europeo. Come scrive Lars Grambye, "I reciproci scambi con il resto del mondo sono [...] la chiave per comprendere cosa ci possa essere di speciale nell'ambiente dell'arte danese di oggi"²⁸. Ciò va inteso non solo in termini di nuove opportunità di comunicazione in rete o di spostamento, ma nel senso che per un ampio gruppo di artisti danesi si rese tangibile l'appartenenza sia ad un mondo internazionale che locale e di conseguenza l'interazione tra i due contesti. Secondo Grambye, questa evoluzione si è avverata soprattutto grazie all'attività degli artisti, poiché né le istituzioni né le gallerie avevano il potere di far penetrare l'arte danese nel sistema dell'arte. La politica culturale in Danimarca, in confronto con gli altri paesi nordici, è stata infatti sempre molto protettiva, optando più per l'exportazione e promozione della cultura danese che per lo scambio e il dialogo, creando una sorta di isolamento culturale. Gli artisti hanno così dato vita a nuovi spazi dedicati alla videoarte, tra cui ricordiamo Max Mundus, Sahara Exhibit (creato nel 1993 dallo stesso gruppo che aveva formato Trekanten nel 1984) e Saga Basement, dove sono state presentate varie videoinstallazioni di Gitte Vil-

nor art galleries had the power of making Danish art breach into the art system. Unlike other Nordic countries, Denmark's cultural policy has always been very protective: its choice to support exports and promote Danish culture rather than exchange and dialogue led to a sort of cultural isolation. Artists therefore created new spaces dedicated to video art, like Max Mundus, Sahara Exhibit (established in 1993 by the same group who had founded Trekanten in 1984), and Saga Basement, which showcased several video installations by Gitte Villesen, Simone Aaberg Kærn, Jeanette Land Schou, and Annika Ström. These independent spaces engaged in exhibition exchanges across national borders. This attitude towards interaction sparked a renewed interest in activist interventions and strategies and consequently in the Danish Fluxus movement of the 1960s. Grambye also states that this social awareness developed in Denmark in a situation where there was no ideological criticism or philosophical consensus. Thus, a generalising notion of plurality developed, generating "an art which seeks neither to confirm, to comply, nor to follow and can, therefore, perhaps best be defined as non-affirmative, constantly insisting on transformation, conversion and reflection in order to become final and definitive."²⁹ On the other hand, it would be safe to say that Danish video art was founded on strong theoretical foundations, thanks to seminars, academic courses, and debates among artists. In Denmark, video artists such as Jeanette Land Schou and Peter Land were very prolific in the 1990s, representing everyday life with its banalities and obsessions. Jeanette Schou alternated her observations of nature with insights into the urban environment. In *Sunstroke* (1994), she shows close-up shots of a flower being swayed by the wind, while in *The Black Beetle* (1995), on the contrary, she features a beggar cursing in the streets of New York. Both videos were made using slow motion effects. Schou also likes to collect shots of some special moments that she puts together after several years. *Sun-settings* (1998), for example, gathers a series of sunsets shot

in different parts of the world and the more recent *Re-Animator* (2007) brings together a series of self-portraits taken over the previous three years. In the 1990s, Peter Land made several videos all featuring himself. In his first video, *6. Februar 1994*, he films the moves of some prostitutes in a room while he sometimes appears in front of the camera as a personal act of liberation from the rules created by society. The artist's naked body is the main feature of *5. Maj 1994*, which shows him dancing in his bedroom. In his other videos, he repetitively re-enacts some everyday actions like walking down the stairs or sitting on a stool, producing a clumsy effect not through the use of special techniques but thanks to his firm determination to try again. In works ranging from *Step Ladder Blues* to *Pink Space* (1995), to *The Cellist* and *The Staircase* (1998) and again *The Lake* (1999), Land, as Michelle Grabner wrote in 1998, "...ennobles human vices and vulnerabilities by giving us a new model for self-esteem; a model without failure or success."³⁰ Since the end of the 1990s, Peter Land turned mainly to sculpture, seemingly in an effort to give three dimensions to physical action in his performances. In his sculpture too, he stages the impossible and a sense of play through the use of out-of-scale elements, as in *Untitled* (2006), where the upper and lower limbs of a sleeping person are out of proportion and therefore useless. Everyday events also inspired artistic duo Hanne Nielsen (b. 1958) and Birgit Johnsen (b. 1959), who in the early 1990s started working with installation projects, videos, and documentary. These two artists, influenced by body art, performance, and in particular by Fluxus experimental films and Yoko Ono,³¹ stage scenarios that viewers can relate to and that are characterised by a sense of the absurd and the humorous. Their videos stage understated dramas full of clever artistic gimmicks, as in *Territorial statements* (2002), where four women are confronted with themselves when they are placed in front of a camera one by one and have to relate to their new role as a victim, an actress, a stranger, and so forth. Around

Peter Land, *5. Maj*
1994, 1994, video still.
Courtesy Galleri Nicolai
Wallner, Copenhagen
Peter Land,



lesen, Simone Aaberg Kærn, Jeanette Land Schou e Annika Ström. Questi spazi indipendenti realizzarono degli scambi espositivi oltre confine e questa volontà di interazione generò un nuovo interesse nell'intervento e nelle strategie attiviste, e di conseguenza, una riscoperta del movimento danese Fluxus degli anni sessanta. Sempre secondo Grambye, tale coscienza sociale si è sviluppata in Danimarca in assenza di uno specifico criticismo ideologico e di un consenso filosofico, in favore di un'idea generalizzante di pluralità che ha generato "un'arte che non cerca né di confermare, né di conformarsi e né tantomeno di seguire, per cui si potrebbe forse definire non assertiva, che pone costantemente l'accento sulla trasformazione, la conversione e la riflessione per poter diventare conclusiva e definitiva"²⁹. Si può invece affermare che la videoarte danese è nata su basi fortemente teoriche, grazie a seminari, corsi di studi e discussioni tra artisti. In Danimarca video artisti come Jeanette Land Schou e Peter Land sono stati molto attivi negli anni novanta dedicandosi a rappresentare la quotidianità con le sue ovvietà e ossessioni. Jeanette Schou ha alternato la sua osservazione sulla natura e sull'ambiente urbano con opere come *Sunstroke* (1994), dove primi piani riprendono un fiore mosso dal vento, e *The Black Beatle* (1995), in cui si assiste alle im-

precazioni di un mendicante sulle strade di New York, entrambi realizzati con effetti di slow motion. L'artista ama inoltre collezionare registrazioni di particolari momenti, che riunisce insieme a distanza di anni, come in *Sun-settings* (1998), che raccoglie una serie di tramonti ripresi da varie parti del mondo, fino al più recente *Re-animator* (2007) che unisce un ciclo di autoritratti fatti durante gli ultimi tre anni. Negli anni novanta Peter Land ha realizzato numerosi video dove la sua figura è sempre presente. Nel primo video, *6. Februar 1994*, l'artista filma i movimenti di alcune prostitute in una camera in cui a volte compare anche lui stesso, come personale atto liberatorio nei confronti delle norme create dalla società. Il corpo nudo dell'artista è protagonista nel video *5. Maj 1994* mentre balla nella sua camera da letto. In altri video è sempre lui a interpretare in maniera ripetitiva alcune azioni quotidiane, come scendere le scale o sedere su uno sgabello, e a renderle goffe senza l'utilizzo di effetti speciali ma attraverso la sua convinta tenacia nel ritentare. Da *Step Ladder Blues* e *Pink Space* (1995) a *The Cellist* e *The Staircase* (1998) fino a *The Lake* (1999), l'artista, come scrive Michelle Grabner nel 1998, "nobilita vizi e vulnerabilità umani in modo da darci un nuovo modello per la stima di sé; un modello senza successo o fallimento"³⁰. Dalla fine degli anni novan-



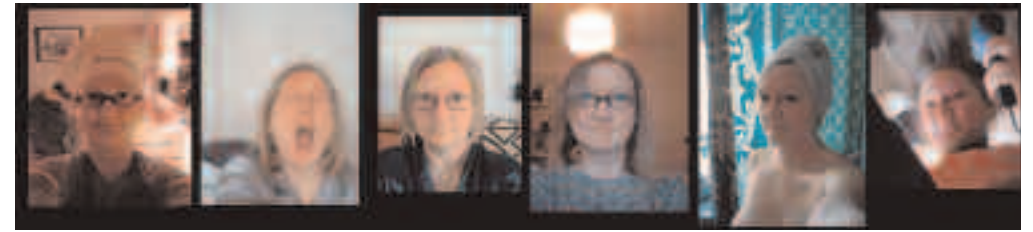
Peter Land, *The Staircase*, 1998,
video still
Courtesy Galleri Nicolai
Wallner, Copenhagen

the mid-1990s, Christiania, an abandoned military base inside Copenhagen that was proclaimed a free town in 1971 by some anarchist squatters, was the subject of some works by two Danish artists. One of them, Søren Martinsen, made some videos on Christiania and the Copenhagen art scene: *Into the Freetown* (1996) and *Shadows and Magic* (1999). The other artist, Joachim Koester, realised *Day for Night, Christiania 1996*. He photographed this area with a blue filter, which is normally used in cinema to shoot night scenes during the day. This was a way to emphasise the contrast between a Utopian promise and obstinate reality. Koester, who was born in Copenhagen in 1962, works blending documentary and fiction, using both video and photography. Scholar Hal Foster described Koester's creative process in this way: "Typically he begins with an obscure story bound up with a particular place, a sited tale that is somehow broken or layered through time. Then, usually in a photo sequence or a film installation, he works to piece the story together, but never to the point of resolution."³² With regards to Danish video art, Lars Movin drew a parallel between different generations, stating that while in the 1980s artists had focused: "on visual effects and high-tech fin-

ish," in the 1990s, on the contrary, the very notion of work changed radically as artists opted for "low budget aesthetics, which purposefully targets performance and concept art."³³ In this climate of internationalisation, conceptual art started having a widespread impact on Nordic artists as early as the early 1990s. What influenced them most was its appropriation of the language, the space, and the very foundations of art. In Denmark, where by that time artists had developed an all-round vision of culture, these concepts were widely accepted. But it was especially in Iceland that the influence of conceptual art played a determining role. Art historian Ólafur Gíslason wrote: "The last decade of the twentieth century has been marked by the above mentioned pluralism where conceptual art has influenced painting as well as photography, performance-art, video, installations and multi-media arts."³⁴ Gíslason reckons that the shift towards pluralism in the 1990s coincided with the weakening of absolute values and structures based on universal truths. The attention to the dynamics of the present and to those underlying specific social and political contexts is a distinctive feature of Rúri's oeuvre. In the 1990s, this performance and conceptual artist made the video *Elegy* (1999), part of the installation

ta Peter Land si è dedicato soprattutto alla scultura, quasi a voler dare tre dimensioni all'azione corporea propria delle sue performance. Anche nelle sculture la rappresentazione dell'impossibile e il senso del gioco sono ben visibili, e spesso realizzati con l'uso di elementi fuori scala, come in *Untitled* del 2006, dove gli arti superiori e inferiori di un individuo che dorme sono sproporzionati e quindi inutili. Anche il punto di partenza del duo artistico formato da Hanne Nielsen (nata nel 1958) e Birgit Johnsen (nata nel 1959), che dall'inizio degli anni novanta ha lavorato su progetti installativi, video e documentari, risiede negli eventi quotidiani. Influenzate dalla body art e dalla performance, e in particolare dai film sperimentali di area Fluxus e da Yoko Ono³¹, le due artiste mettono in scena ambientazioni dal senso assurdo e ironico alle quali gli spettatori possono personalmente relazionarsi. Nei loro video presentano drammi sottili e pieni di ingegnosi espedienti artistici, come accade in *Territorial statements* (2002), dove quattro donne vengono singolarmente messe a confronto con loro stesse e con la videocamera attraverso il rapportarsi sul nuovo ruolo da svolgere: essere vittima, attrice, sconosciuta e così via. Christiania, una base militare abbandonata all'interno di Copenaghen e proclamata una città libera da alcuni squatter anarchici nel 1971, è stata il soggetto di due artisti danesi intorno alla metà degli anni novanta: Søren Martinsen che ha realizzato alcuni video dedicati a Christiania e alla scena artistica di Copenaghen come *Into the Freetown* (1996) e *Shadows and Magic* (1999), e Joachim Koester, che con *Day for Night, Christiania 1996*, ha attuato un lavoro fotografico su questa area usando un filtro blu, solitamente utilizzato nel cinema per rendere notturno ciò che si è girato di giorno, per sottolineare il contrasto tra una promessa utopica e la sua ostinata attualità. Nato nel 1962 a Copenaghen, Koester realizza un lavoro tra il documentario e la finzione utilizzando sia il video che la fotografia. Lo studioso Hal Foster descrive così il suo processo creativo: "Di solito, inizia con una storia enigmatica legata ad un luogo particolare, un racconto ancorato in un luogo che poi

si frantuma o stratifica nel tempo. Quindi, egli lavora per ricomporre la storia di solito attraverso una sequenza di foto o una installazione filmica, ma mai fino alla sua risoluzione"³². Riguardo la videoarte danese Lars Møvin realizza un confronto generazionale scrivendo che se quella degli anni '80 si era concentrata "sugli effetti visivi e finiture ad alta tecnologia", negli anni novanta cambia completamente la concezione del lavoro poiché gli artisti optano per "un' estetica a basso costo che si rivolga deliberatamente alla performance e all'arte concettuale"³³. In questo clima di internazionalizzazione l'arte concettuale ha avuto un'ampia influenza sugli artisti nordici e in particolare la sua appropriazione del linguaggio, dello spazio e delle fondamentali stesse dell'arte fin dall'inizio degli anni novanta. Se tali concetti venivano recepiti dagli artisti danesi nella loro visione culturale divenuta ormai a 360 gradi, in Islanda l'influsso dell'arte concettuale è stato determinante. Come scrive Ólafur Gíslason, "the last decade of the twentieth century has been marked by the above mentioned pluralism where conceptual art has influenced painting as well as photography, performance-art, video, installations and multi-media arts"³⁴. Lo storico dell'arte fa coincidere il pluralismo degli anni novanta con l'esaurimento dei valori assoluti e delle strutture basate sulla realtà universale. L'attenzione alle dinamiche del presente e di precisi contesti sociali e politici è caratteristica del lavoro di Rúri, artista performativa e concettuale che in questo periodo realizzò il video *Elegy* del 1999 che fa parte dell'installazione *Paradise - When?* e documenta il dopoguerra serbo-croato investigando il significato di un conflitto armato. Un'altra artista islandese attenta al quotidiano e attiva in questi anni è Sara Björnsdóttir. Nata nel 1962, l'artista ha dedicato la sua attenzione alle esperienze ordinarie in ambienti pubblici e privati attraverso performance, fotografie e video. La sua immagine compare spesso nelle sue opere per illustrare sia la bellezza che i fallimenti umani. In Finlandia l'arte concettuale, che iniziò a diffondersi già dagli anni ottanta, ha continuato la sua influenza in campo artistico. La



Jeanette Land Schou ,
Re-animator, 2007,
video stills

Paradise - When?, which shows the period following the Serb-Croatian war, where she investigates the meaning of armed conflict. Another 1990s Icelandic artist concerned with everyday life is Sara Björnsdóttir. Born in 1962, she depicts everyday experience in public and private spaces through performances, photographs and videos. She often features herself in her works to illustrate our beauty as well as our failures. In Finland, conceptual art started spreading during the 1980's and continues to exert an influence on the art scene. The main event in Finnish art during the 1990s was its exposure to the international art world, which led to widespread recognition on the part of critics abroad. One of the most important artists of that period was Eija-Liisa Ahtila, who introduced an innovative approach to video in her films and installations. Ahtila started out as a painter. Painting would then influence her filmmaking, which she started in the early 1990s and where she combined traditional elements of visual art, a painterly use of colour, and a certain distance from documentary narrative and dialogue.³⁵ She uses alternate framing and shaky hand-held camerawork to make videos that are often shown in simultaneous projections on some adjacent surfaces, thus creating some video-triptychs to suit the exhibition context. As she declares: "Because my means of expression is the moving image, it is natural that I think about its various formats and environments. Multi-image installations test out how a story is told in a space with several images. On the other hand, I am also interested in the tradition of film and how things can be told differ-

ently in it. Or, for example, the conventions of advertising."³⁶ This is the case with her trilogy *Me/We, Okay, and Gray* (1993), where Ahtila experimented some visual and rhythmic effects borrowed from fiction and advertising. Time slows down in her video *If 6 was 9* (1995), which deals with the discovery of sexuality by some teenagers. Here, great attention is devoted to text. Jonni Roos writes: "The text charges the place shown in the pictures with unfulfilled sexual desire."³⁷ Ahtila's videos are also characterised by the disintegration of the relationship between space and place, which is exemplified in *Today* (1996-1997), a video telling the story of a car accident from three different perspectives, where the action is transposed into the memories of the characters.³⁸ Their dialogues, shifting between past, present, and future, confound viewers' perceptions rather than supporting them, leaving the audience wondering whether the whole thing was real or fabricated. Another Finnish artist who in the 1990s was actively engaged in video production and experimental cinema was Seppo Renvall, who worked with video, film, happenings, photography, and installation. Born in Helsinki in 1963, he was influenced by the works of Eino Ruutsalo – one of the pioneers of Finnish experimental cinema – by international authors such as Jonas Mekas and Stan Brakhage, and, most of all, by the films made by his father. These "home movies" inspired his first 8mm films.³⁹ Renvall's experimental filmmaking is in stark contrast to Hollywood cinema, since he opts for "low-cost low-tech productions utilizing everyday material with

nota più importante degli anni novanta è stata però l'apertura internazionale dell'arte finlandese e il riconoscimento che la critica estera le ha accordato. Uno dei protagonisti del decennio è stata Eija-Liisa Ahtila, che ha innovato il linguaggio video attraverso i suoi film e le sue installazioni. Le sue prime esperienze sono state in campo pittorico e hanno influenzato la sua attività filmica, iniziata nei primi anni novanta, dove convergono elementi tradizionali dell'arte visiva, un uso pittorico del colore e una certa distanza dalla narrativa di tipo documentario e dal dialogo³⁵. L'artista fa uso di inquadrature alternate e della videocamera a mano, con cui realizza dei video che spesso vengono proiettati simultaneamente su più superfici accostate, creando dei video-trittici che rispondono al contesto espositivo. Come dichiara la stessa artista: "Siccome il mio mezzo espressivo è l'immagine in movimento, è naturale che mi preoccupi dei suoi formati e dei suoi ambienti. Le installazioni con immagini multiple testano il modo di raccontare una storia in uno spazio attraverso una serie di immagini. D'altronde, mi interessa anche la tradizione cinematografica e come in essa le cose si possano raccontare in modo diverso, oppure, per esempio, le convenzioni del linguaggio pubblicitario"³⁶. Come accade nella trilogia *Me/We*, *Okay* e *Gray* del 1993, dove l'artista ha sperimentato alcuni effetti visivi e ritmici provenienti dalla narrativa del linguaggio pubblicitario. Il tempo scorre più lentamente nel video *If 6 was 9* (1995), che ruota sulla scoperta della sessualità da parte di alcune adolescenti, dove grande attenzione viene riservata al testo. Come scrive Jonni Roos, "il testo rende il luogo mostrato nelle immagini pregno di desiderio sessuale inappagato"³⁷. Un'altra caratteristica dei video dell'artista finlandese è la dissoluzione della corrispondenza tra spazio e luogo, che ha il suo apice nel video *Today* (1996/97), dove la storia di un incidente automobilistico visto attraverso tre diversi punti di vista porta l'azione ad aver luogo nelle memorie dei personaggi.³⁸ I dialoghi dei protagonisti, vertendo ai tempi dell'imperfetto, del presente e del futuro, confondono piuttosto che sostenere la percezio-

ne dello spettatore, il quale alla fine si chiede se il fatto sia vero o inventato. Un altro artista molto attivo in Finlandia dal 1990 nella videoarte e nel cinema sperimentale è stato Seppo Renvall, la cui produzione comprende video, film, happening, fotografia e installazione. Nato nel 1963 a Helsinki, la sua ricerca è stata influenzata sia da Eino Ruutsalo, uno dei pionieri del film sperimentale finlandese, che da autori internazionali come Jonas Mekas e Stan Brakhage, ma prima di tutti dall'attività filmica di suo padre. Questi "home movies" ispirarono infatti i suoi primi girati con un film in 8 mm³⁹. L'artista propone un cinema sperimentale che è in netta opposizione con quello hollywoodiano, prediligendo "la produzione a basso costo e a bassa tecnologia che fa uso di materiali di tutti i giorni, senza struttura narrativa tradizionale, nessun protagonista che tenga le redini della storia e nessuna megalomania"⁴⁰. Nel 1989 egli fu uno dei fondatori di Helsinki Filmmakers' Co-op. In uno dei suoi primi cortometraggi, *The Price of Our Liberty* (1990), ritrae gli uomini uccisi in alcune province finlandesi durante la Guerra d'inverno (1939-1940), testimoniando il suo interesse sia per il sociale che per i temi della vita e della morte, che tornano più volte nei suoi cortometraggi, tra cui in *Nonstoppampam* del 1993 e *"-"* del 1996. L'artista collabora a volte col fratello Markus nella realizzazione di installazioni, come *Sauna* (1998), una sorta di sauna portatile formata da una tenda e una botte che accoglie i visitatori a sperimentarla e, di conseguenza, a intrattenersi con una delle attività consuete del popolo finlandese. I suoi filmati sono stati proiettati in festival cinematografici e mostre internazionali, tra cui le Biennali di Venezia del 1999 e di São Paulo del 2002. La Norvegia inizialmente è apparsa prudente nei confronti dell'arte concettuale, poiché legata alle pratiche moderniste della pittura, scultura e grafica, ma negli anni ottanta e novanta si diffuse cambiando il concetto di spazio attraverso l'installazione. Uno dei primi esempi di opera d'arte concettuale è stata l'installazione *Project Gjerdeløa* di Marianne Heske, in cui l'artista trasferì una capanna



Ann-Sofi Sidén, *Wart Mall*, 1999. Veduta della videoinstallazione / video installation view in ARC, Paris 2001

no traditional narrative structure, no star to carry the plot, and no megalomania"⁴⁰. In 1989, he co-founded the Helsinki Filmmakers' Co-op. In one of his early short films, *The Price of Our Liberty* (1990), he portrays some men killed in some Finnish provinces during the Winter War (1939-1940), showing his interest in social issues and in questions of life and death, which will often inform his shorts, like *Nonstoppampam* (1993) and *"-"* (1996). Renvall sometimes worked with his brother Markus to create installations like *Sauna* (1998), a sort of portable sauna formed by a tent and a barrel inviting visitors to try it and therefore experience a customary habit of Finnish people. His works have been shown in film festivals and international exhibitions including the 1999 Venice Biennale and the 2002 São Paulo Biennial.

At first, Norway seemed wary towards conceptual art since it was still committed to modernist practices in painting, sculpture, and graphics. In the 1980s and 1990s, however, conceptual art spread across the country, changing the notion of space through installation. One of the first examples of a concept work of art was the installation *Project Gjerdeløa* (1980) by Marianne Heske, where the artist reassembled a 16th-century Norwegian hut inside the Pompidou Centre in Paris. This object was displaced and then reinterpreted outside its original environment,

which produced a conceptual operation based on the relativity of perception. Heske, who became involved with conceptual art in the 1970s, also experimented with land art, which she developed in her own way in her 1993 video installation *Petrified Video* – where eight monitors were placed in a Norwegian rocky landscape – and in her video paintings from the series *Avalanche* (1998). In the second half of the 1990s, Lotte Konow Lund became an active representative of Norwegian video art. She used her camera to show psychosis in everyday life and to deliver socio-political commentaries infused with a mixture of humour and shrewd judgment. Inspired by the expressionist aesthetics typical of 1960s and 1970s feminist videos, she is often the main character of her films, where she plays different roles, ranging from the victim to the psychopath, as in videos *Babyface assassin* (1999), *You ignore me* (1998), and *Seven minutes of psychoanalyses in seven minutes* (1998). Commenting on this last work, art critic Selene Wendt observes that: "Her acting is so convincing that we might even feel trapped into the role of imaginary psychiatrist. [...] Particularly interesting is the idea that the hypothetical injustices imposed upon this woman are, in fact, a true reflection of reality for many, making the boundary between fiction and reality disappear right before our eyes."⁴¹

Marianne Heske,
Petrified Video, 1993,
videoinstallazione in /
video installation in
Jimdalen, Tafjord, 12
monitors, x video
players

norvegese del XXVI secolo al Centro Pompidou di Parigi nel 1980. Lo spostamento dell'oggetto e la sua interpretazione al di fuori del suo contesto d'origine ha creato un'operazione di tipo concettuale basata sulla relatività della percezione. L'artista, avvicinata all'arte concettuale negli anni settanta, ha sperimentato anche il linguaggio espressivo della land art, che ha poi sviluppato in modo personale nella videoinstallazione *Petrified Video* del 1993, in cui otto monitor sono stati posti su un paesaggio roccioso in Norvegia, e nelle videopitture della serie *Avalanche* del 1998.

Dalla seconda metà degli anni novanta Lotte Konow Lund è un'attiva esponente della videoarte norvegese. La videocamera è un mezzo da lei usato per evidenziare le psicosi quotidiane e alcune riflessioni socio-politiche intrinse di ironia e acuta riflessione. Ispirata dall'estetica espressionistica dei video femministi degli anni sessanta e settanta, l'artista è spesso la protagonista dei suoi filmati in cui assume dei ruoli di vittima o di persona psicopatica, come accade nei video *Babyface assassin* del 1999 e *You ignore me* e *Seven minutes of psychoanalyses in seven minutes* del 1998. A proposito di quest'ultimo lavoro la critica d'arte Selene Wendt osserva che "Il modo in cui recita è così convincente che finiamo per sentirci come intrappolati nel ruolo di psichiatri immaginari. [...] È particolarmente interessante l'idea che le ipotetiche ingiustizie fatte patire a questa donna siano in realtà per molti un vero riflesso della realtà, il che fa svanire sotto i nostri occhi il confine tra finzione e realtà"⁴¹.



Low tech, animazione e documentarismo

Gli artisti negli anni novanta sono stati artefici della dissoluzione della categoria della videoarte, poiché hanno assorbito il nuovo medium in installazioni o lo hanno inserito nel ventaglio di tecniche da loro utilizzate. Non ci sono più demarcazioni nette tra le discipline artistiche in ambito sia d'insegnamento che produttivo. Se negli anni ottanta gli artisti miravano agli effetti visivi e alla finitura high-tech del filmato, negli anni novanta vi è una generazione che preferisce operare su estetiche low-budget vicine alla performance e alle esperienze concettuali. Verso la fine degli anni novanta si è poi diffuso il concetto di videoinstallazione, che ha visto la proiezione del filmato uscire dal monitor ed estendersi su vaste superfici, e che diventerà la modalità espositiva preferita dai video artisti nel primo decennio del XXI secolo. Anche forte è la diffusione del documentario che si intreccia ad altri generi come il video o il film, assottigliando sempre più i confini dei vari campi e creando un nuovo genere di video documentaristico che si svilupperà in maniera estesa

Low Tech Art, Animation, and Documentary

The 1990s brought about the disintegration of video art as a distinctive art form as artists included this new medium inside their installations, incorporating it within the array of techniques they used. Sharp divisions between different art forms disappeared in education and artistic production alike. In the 1980s, artists placed strong emphasis on high-tech visual effects and film finish. The generation of artists of the 1990s, in contrast, preferred to work with low-budget aesthetics suggestive of performances and conceptual experiences. The late 1990s witnessed the emergence of video installation, where video footage is no longer displayed in a monitor but is projected onto large surfaces. This practice will also become video artists' favourite display technique in the first decade of the 21st century. Documentary also gained widespread popularity: it merged with other genres such as video and film, increasingly eroding the boundaries between different artistic fields and giving rise to a new genre of documentary video that will be fully developed in the 21st century. Swedish artist Annika Ström (b. 1964) moved in this direction too. She made videos without using sophisticated technologies; on the con-

trary, inspired by the spontaneity and unaffectedness of amateur footage, she filmed family events where details were imbued with importance and meaning. Thanks to her documentary approach, her shots are poised between the universal and the private. In *Swedish traveller* (1995), Ström represents an individual who meets all cultural and tourist stereotypes. In this way, according to Lars Movin, "she reflects upon the role of the artist or examines our relationship to private life."⁴² Another Swedish artist working with documentary is Mats Hjelm, who took up the legacy of his father, film director Lars Hjelm. Born in 1959, he made a film trilogy (*White Flight*, 1997; *Man to Man*, 2000; *Kap Atlantis*, 2002) using footage shot by his father in the 1960s, where he portrays the visual structures of individual and collective memory through the interweaving of histories and biographies. His non-linear narrative depicts the workings of the human mind and memory processes. In his oeuvre, Hjelm addresses issues of power, masculinity, and violence. A documentary approach is also used by Ann-Sofi Sidén with the aim of blurring the boundary between reality and fiction. In her video installation *Wart Mall*, projections are interspersed with interviews to some prostitutes in the town of Dubi, situated on the border between Germany and the Czech Re-



Marianne Heske,
Petrified Video, 1993,
videoinstallazione in /
video installation in
Jimdalen, Tafjord,
(particolare)

nel XXI secolo. In questa direzione opera l'artista svedese Annika Ström (nata nel 1964), che realizza dei video senza l'aiuto di sofisticate tecnologie ricollegandosi alla naturalezza e alla spontaneità dei filmati amatoriali per registrare eventi familiari i cui particolari acquistano forza e significato. Il suo approccio documentaristico rende le inquadrature sospese tra una dimensione individuale e universale. In *Swedish traveller* (1995) l'artista personifica un individuo che risponde agli stereotipi culturali e turistici e in tal modo, secondo Lars Movin, "riflette sul ruolo dell'artista e analizza il nostro rapporto con la vita privata"⁴². Sulla linea documentaristica si muove anche Ann-Sofi Sidén, con l'intento di assottigliare il confine tra realtà e finzione. Nella videoinstallazione *Wart Mall* l'artista unisce proiezioni e interviste ad alcune prostitute della cittadina di Dubi sul confine tra Germania e Repubblica Ceca documentando una parte di universo squallido e triste che affolla le vie, i bar e i motel. Come spiega la critica d'arte Maria Lind "riconferma il lavoro di Ann-Sofi Sidén a categorie e riferimenti precisi è quasi impossibile: l'artista infatti mescola elementi primordiali e fantascienza, potere e paranoia, realismo e fiction. Tuttavia lo spunto è quasi sempre una sorta di documentario: *Codex* (1993), ad esempio, si basa su una serie di informazioni d'archivio sulle donne svedesi punite e condannate tra il medioevo e il XIX secolo. Ciascun caso è stato trasformato in una biografia romanzata, raccontata da fotografie e video contraddistinti da un'accurata messa in scena"⁴³.

In Finlandia due ricerche originali in direzione documentaristica sono quelle portate avanti da Veli Granö e Mika Taanila. Veli Granö è noto per documentare, studiare e portare all'attenzione i gruppi sociali alternativi, come collezionisti, artisti folk ed esperti di modellismo, non solo nel mondo dell'arte ma anche in quello istituzionale con pubblicazioni e documentari televisivi. Soprattutto nei suoi primi video Granö ha filmato il rapporto stabilito dai vari protagonisti con i loro oggetti nella vita di tutti i giorni, come in *The Imaginary life of Matias Keskinen* del 1991

e nella serie fotografica *Tangibile Cosmologies* completata nel 1997. Mika Taanila è invece maestro nel coinvolgere emotivamente lo spettatore nei suoi film documentari, che raccolgono immagini, filmati, testi e articoli del periodo, nonché desideri e aspirazioni delle generazioni del periodo documentato. Taanila riesce a legare il particolare al generale, il fatto alla storia, in modo coinvolgente in termini di narrativa e in maniera creativa e ritmata in termini di montaggio, pur rimanendo fedele allo svolgimento delle vicende. Come in *Futuro – A New Stance for Tomorrow* che descrive il lancio e il fallimento di un nuovo tipo di casa-vacanze completamente in plastica e trasportabile durante la fine degli anni sessanta in Finlandia. Qui l'artista è abile a far emergere tutte le energie prodigate in un progetto utopico. In *RoboCup99* del 2000 l'artista riprende una partita di calcio per il torneo mondiale di robot, in cui espone i possibili sviluppi e pericoli relativi all'intelligenza artificiale da parte degli scienziati. Nei due filmati emerge il suo forte interesse per la scienza, la tecnologia e la sperimentazione. L'artista ha anche diretto video musicali, come *Birdy* del 1993, che rivela il suo stretto legame con il cinema d'avanguardia degli anni venti e trenta e sperimentale, tra cui, in particolare, la poetica visiva di Eino Ruutsalo⁴⁴.

Dai primi anni novanta Gitte Villesen ha sperimentato la tecnica documentaristica per realizzare video con lo scopo di capire come l'arte possa rappresentare l'"altro". *Vorbasse Horse Fair and Market* (1994) è uno dei primi lavori girati dall'artista durante una sera al mercato del villaggio danese di Vorbasse, in cui l'unico protagonista è Martin, un ragazzo incontrato casualmente poiché incuriosito dalle riprese dell'artista. Il suo volto riempie involontariamente l'inquadratura della videocamera creando un forte primo piano. A tal proposito scrive Daniel Pies: "Sono le inquadrature decise e ravvicinate e lo stile diretto del confronto a trascinare lo spettatore nell'opera. Egli si identifica così nel soggetto dello sguardo e si trasferisce nella posizione immaginaria dietro la telecamera. Si sente chiamato in causa. Per un istante, il mezzo



Mika Taanila, *Futuro – A New Stance for Tomorrow*, 1998, 28', 35mm film
Courtesy of the artist and Kinotar

public, creating a portrait of part of the sad, seedy world that inhabits the town's streets, bars, and motels. Art critic Maria Lind explains that it is almost impossible to assign Ann-Sofi Sidén's oeuvre to a specific category or ascribe specific references to it: Sidén merges primitive stories and science fiction, power and paranoia, reality and fiction. Nevertheless, her works are usually underpinned by a documentary intent: *Codex* (1993), for example, is based on some archive information on Swedish women sentenced and punished from the Middle Ages to the 19th century. Each story was then transposed into a fictionalised biography narrated by means of photographs and videos characterised by an accurate setting.⁴³

In Finland, a documentary approach underlies the original art of Veli Granö and Mika Taanila. Veli Granö is famous for portraying, studying, and bringing into the limelight alternative social groups – collectors, folk artists, model experts, and so forth – in publications and TV documentaries, extending his reach beyond the confines of the art world into the institutional sphere. In his early videos, Granö filmed the relationship that his different characters had established with objects of their everyday life, as in *The Imaginary life*

of Matias Keskinen (1991) and the photographic series *Tangibile Cosmologies*, finished in 1997. Mika Taanila masters the skill of appealing to the emotions of his audience through his documentary films, which gather images, footage, texts, and articles of a given period as well as the desires and aspirations of the generations living in that period. Taanila is able to establish a connection between the particular and the general, facts and history, by means of gripping narrative and creative, rhythmic editing, while still providing an accurate account of events. *Futuro – A New Stance for Tomorrow*, for example, describes the rise and fall of a new type of transportable holiday home completely made of plastic that was produced in Finland in the late 1960s. Here, Taanila shows all the energy invested into a Utopian project. In *RoboCup99* (2000), the artist films a football game of a World Cup tournament for robots, where he exposes possible developments and potential dangers connected to artificial intelligence according to scientists. These two works show Taanila's strong interest in science, technology, and experimentation. He also made some music videos, like *Birdy* (1993), which reveal his close ties with 1920s and 1930s avant-garde and experimental cinema, and especially with Eino Ruutsalo's visual poetry.⁴⁴ Since the early 1990s, Gitte Villesen has experimented with documentary in her videos in order to understand how art can represent "otherness". *Vorbasse Horse Fair and Market* (1994) is one of her early works shot one evening at the market of Danish village Vor-

diventa trasparente, svanisce in quanto tecnica di rappresentazione. A livello dell'immagine, invece, succede l'inverso: il mezzo emerge in quanto fattore sempre più centrale della comunicazione"⁴⁵. Il linguaggio documentario diventa dunque interattivo e basato sulla reciprocità stimolando l'artista a continuare la ricerca sulle modalità ordinarie e di routine in cui le persone svolgono i loro interessi, come accade in *Willy as DJ* (1995) e in *Ingeborg The Busker Queen* (1999), che narrano in modo discreto e sensibile le passioni e i ricordi di due suoi amici.

Alla metà degli anni novanta l'animazione, la tecnica che consente di produrre l'illusione del movimento di figure inanimate, è stato un mezzo utilizzato in ambito video da molti artisti, soprattutto in Svezia⁴⁶, con disegni, collage o pupazzi, come nel caso di J Tobias Andersson, Camilla Bergqvist, Nathalie Djurberg, Gunilla Klingberg, Cecilia Lundqvist, Lisa Jeannin e Claes Jurander, o con tecniche più sofisticate di animazione 3D, vicine all'estetica dei computer e dei videogiochi, come Magnus Wallin, Tobias Bernstrup e Palle Torsson. L'interesse per la video animazione in Svezia è così forte, a differenza degli altri Paesi Nordici, probabilmente per l'influenza ricevuta dai film di Viking Eggeling con le sue animazioni di elementi astratti nel secondo

decennio del XX secolo. La tecnica dell'animazione era parallelamente usata in Svezia, seppur con finalità diverse, anche da Gustav Victor Bergdahl, diventato noto per una serie di film umoristici sui vaporetto dal titolo *Kapten Grogg* iniziati nel 1916 e finiti nel 1922 con la tredicesima edizione. Egli creò una sua personale tecnica di animazione, in cui sovrapponeva alcuni cartoncini su scenografie pre-disegnate, che lo portò nel 1915 a mostrare al cinema il suo primo cartone animato, intitolato *Trolldryken* (*La bevanda magica*, 1915), una surreale produzione d'esordio. Un altro pioniere del film animato è Arvid Olson che tra il 1920-1930 ha creato centinaia di cartoni animati, tra cui la serie *Skämt och allvar*, e il primo film a colori già nel 1934 in Svezia, ma di stampo più commerciale.

L'uso di questa tecnica è più sporadica negli altri Paesi Nordici. Verso la fine degli anni novanta l'animazione ha cominciato a interessare anche gli artisti finlandesi, in particolare Milla Moilanen, ma in realtà è iniziata a svilupparsi nel corso del primo decennio del XXI secolo con le artiste Maria Duncker e Pirjetta Brander, così come in Norvegia con Sven Pålsson. Egill Sæbjörnsson è invece uno dei pochi artisti islandesi a fare uso dell'animazione per realizzare le sue videoinstallazioni dalla fine degli anni novanta.



J Tobias Anderson, *Where I Go*, 2005, video still



Cecilia Lundqvist, *C*, 2001, video still

basse. The main character is Martin, a boy the artist met accidentally because he was intrigued by her filming. His face involuntarily fills the frame, in strong close-up. In this regard, Daniel Pies writes: "It is this head-on, close-up framing, the directness of the confrontation that draws the viewer into the work. He identifies himself as the subject of the gaze and moves into the imaginary position behind the camera. He feels addressed. For a moment the medium becomes transparent, vanishes as a technique of representation. At the level of the image itself, however, the contrary occurs: the medium emerges as an increasingly central part of the communication."⁴⁵ Documentary thus becomes interactive, based on reciprocity: this invites the artist to continue her work on the ordinary and routine ways in which people do their hobbies, as in *Willy as DJ* (1995) and *Ingeborg The Busker Queen* (1999), where Villesen provides some discreet and gentle portraits of the passions and memories of two friends of hers.

In the mid-1990s, animation – a technique that can create the illusion of inanimate figures moving – was used by several video artists, especially in Sweden.⁴⁶ Some of them chose to work using drawings, collage or puppets, like J Tobias Anderson, Camilla Bergqvist, Nathalie Djurberg, Gunilla Kling-

berg, Cecilia Lundqvist, Lisa Jeannin, and Claes Jurander. Others, on the contrary, like Magnus Wallin, Tobias Bernstrup, and Palle Torsson, used more advanced 3D animation techniques, reminiscent of computer aesthetics and videogames. Video animation attracted such keen interest in Sweden, unlike other Nordic countries, probably thanks to the influence of Viking Eggeling's films and abstract animations, which date back to the second decade of the 20th century. Animation was used in Sweden also for other purposes by Gustav Victor Bergdahl, who became popular for a series of humorous films on steam boats called *Kapten Grogg*, started in 1916 and concluded with its thirteenth series in 1922. Bergdahl created his own animation technique, where he juxtaposed some cards on backgrounds that had already been drawn. In 1915, this led to the cinematic screening of his first cartoon, *Trolldryken* ("The magic drink", 1915), his surrealistic debut work. Another pioneer of animation film was Arvid Olson who, between 1920 and 1930, created hundreds of cartoons of a more commercial nature, including the series *Skämt och allvar* and the Swedish first colour film in 1934.

The use of animation in other Nordic countries was more sporadic. Towards the late 1990s, it started to be used by Finnish artists

L'internazionalizzazione del cinema nordico

La tendenza all'internazionalizzazione durante l'ultima decade del XX secolo è avvenuta anche nel campo del cinema. Una nuova generazione di registi nata negli anni novanta ha mutato i contenuti e le modalità della produzione filmica nordica provocando un nuovo interesse da parte del pubblico internazionale. Fino alla metà degli anni novanta, i pochi successi nordici provenivano da un gruppo ristretto di registi che includeva Ingmar Bergman, Aki Kaurismäki, Fridrik Thor Fridriksson e Bille August. Nella nuova ondata il collettivo danese Dogma, capeggiato da Lars von Trier insieme a Thomas Vinterberg e Søren Kragh-Jacobsen, rappresenta uno degli approcci più rivoluzionari. Dogma è stato uno dei gruppi indipendenti di cinema a low budget, appena prima del cinema digitale, e ha dimostrato come la produzione di film fuori dal circuito delle compagnie principali di produzione costituisca un avvicinamento all'idea di internazionalizzazione di quegli anni. Dogma 95 è stato un movimento cinematografico creato e fondato su precise regole scritte in un manifesto pubblicato nel 1995 dal regista danese Lars von Trier, la cui nascita ed evoluzione non spontanea lo distingue nella storia del cinema. Il decalogo, a cui hanno aderito diversi registi danesi, tra cui, oltre allo stesso von Trier, Thomas Vinterberg, Kristian Levring e Søren Kragh-Jacobsen, è stato spesso definito anche con il simbolico nome di *Voto di Castità*, poiché aveva lo scopo di "purificare" il cinema dal "virus" degli effetti speciali e dagli investimenti miliardari. Le regole da seguire erano l'assenza di luci, di scenografia, di colonna sonora, e il rifiuto di ogni espediente al di fuori di quello della videocamera

a mano. Tale approccio ha attinenze con quello della videoarte, che già da alcuni decenni si ingegnava nel produrre lavori con budget bassi e di conseguenza pochi mezzi, e che aveva visto l'utilizzo della videocamera a mano, senza altre agevolazioni o illuminazioni aggiuntivi. Se per Dogma 95 tale "condotta" artistica era un esperimento, per i videoartisti era stata spesso una necessità imposta dagli elevati costi della produzione e delle apparecchiature. I dieci anni di esperienza (1995-2005) del gruppo Dogma 95 hanno portato alla produzione di circa 40 film. Altri film che hanno ottenuto un successo internazionale sono stati: *Festern* (The celebration, 1998) di Thomas Vinterberg, violento e corrosivo ritratto di una famiglia alto-borghese in cui un'occasione festosa si trasforma in scontro aperto e catartico fra tutti i partecipanti; *Jalla! Jalla!* (2000) dello svedese Josef Fares, che mostra i cambiamenti culturali della società svedese nella fase di integrazione con gli immigrati; *Cabin Fever* (2000) del norvegese Mona J. Hoel, una storia tragicomica di una famiglia in vacanza; *One way Ticket to Mombasa* (2002) del finlandese Hannu Tuomainen, che racconta il viaggio di due diciassetenni, entrambi malati di cancro e in fuga dalla clinica; *Together* (2000) di Lukas Moodysoon, una divertente commedia che si svolge in una "comune" negli anni settanta, dove si cerca di realizzare la ribellione agli schemi della società borghese e la solidarietà e condivisione di cose e persone. Anche qui i temi e i protagonisti si inseriscono nell'ambito della quotidianità e della ricerca della verità, che appartengono alla cosiddetta "bedroom culture" nordica, e dell'apertura verso l'altro, sintomo della internazionalizzazione in corso e dell'incontro con nuove culture.

too and in particular by Milla Moilanen, although it only started to be developed in the first decade of the 21st century with artists Maria Duncker and Pirjetta Brander and, in Norway, with Sven Pålsson. Finally, in Iceland, Egill Sæbjörnsson is one of the few artists who, since the late 1990s, has been using animation to create his video installations.

The Internationalisation of Nordic Cinema

The internationalisation trend of the last decade of the 20th century also concerned cinema. In the 1990s, a new generation of filmmakers changed the filmmaking contents and practices of Nordic cinema, rekindling an interest among the international audience. Up to the mid-1990s, there had only been few hits in Nordic cinema thanks to a small group of directors including Ingmar Bergman, Aki Kaurismäki, Fridrik Thor Fridriksson, and Bille August. As part of the Danish new wave, the Dogma collective, headed by Lars von Trier together with Thomas Vinterberg and Søren Kragh-Jacobsen, proposed one of the most revolutionary approaches to filmmaking. Dogma was one of the low-budget independent filmmakers' groups that, just before the advent of digital cinema, showed how making films outside the mainstream film industry could be a step towards the idea of internationalisation that was so popular in those years. Dogma 95 was a film movement created and founded upon some specific rules that were spelled out in a manifesto published in 1995 by Danish director Lars von Trier. Its creation and not spontaneous development makes it unique in cinema history. Dogma's ten-rule manifesto, co-signed by various Danish filmmakers including von Trier himself, Thomas Vinterberg, Kristian Levring, and Søren Kragh-Jacobsen, was often symbolically defined as the *Vow of Chastity*, since it aimed

at "purifying" cinema from the "virus" of special effects and multimillion investment. Shooting had to be done without special lighting, artificial settings, soundtrack, or artificial props but only by means of hand-held cameras. This approach could be likened to video art, which for the past few decades had been striving to produce works with low budgets and meagre means, resorting to the use of hand-held camera work without any additional props and lighting. While for Dogma 95 this artistic "conduct" was an experiment, for video artists it had often been a need imposed on them by the high costs of production and equipment. The ten-year experience of the Dogma 95 group (1995–2005) spawned about 40 films. Other internationally acclaimed films were: *Festern* (The celebration, 1998) by Thomas Vinterberg, a violent, harsh portrait of a high middle-class family where a celebration turns into an open, cathartic confrontation involving all participants; *Jalla! Jalla!* (2000) by Swedish director Josef Fares, which shows the cultural changes occurring in Swedish society in a time of immigrant integration; *Cabin Fever* (2000) by Norwegian filmmaker Mona J. Hoel, the tragicomic story of a family on holiday; *One way Ticket to Mombasa* (2002) by Finnish director Hannu Tuomainen, the tale of the journey of two cancer-stricken 17-year-olds running away from hospital; *Together* (2000) by Lukas Moodysoon, a funny comedy taking place in a 1970s "commune" where the aim is to rebel against the rules of bourgeois society and achieve community solidarity and sharing. Here, issues and characters reflect everyday experience and the pursuit of truth – both of which belong to the bedroom culture of Nordic countries – but also an opening to the other, stemming from ongoing internationalisation trends and from the encounter with other cultures.

- ¹ D. Birnbaum, J.P. Nilsson (a cura di), *Like virginity, once lost. Five views on Nordic Art Now*, Propexus, Sweden 1999.
- ² D. Birnbaum, *Cosmology, Ecstasy & Versions of the Sun*, in Birnbaum, Nilsson (a cura di), *Like virginity, once lost* cit., p. 70.
- ³ Ivi, p. 71.
- ⁴ S. Arrhenius, *Body Contact*, in Birnbaum, Nilsson (a cura di), *Like virginity, once lost* cit., p. 12.
- ⁵ Ivi, p. 15.
- ⁶ Ivi, p. 34.
- ⁷ Ivi, p. 13.
- ⁸ Ivi, p. 31.
- ⁹ Cfr. A. Schlieker, *AK Dolven. Moving Mountain*, Bergen Kunsthall, Norway 2004.
- ¹⁰ J.-O. Steihaug, *Instabilities in Nuit Blanche: Scènes nordiques: les années 90*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris 1998, p. 20.
- ¹¹ *Crossing Boundaries*, 2000, p. 9.
- ¹² H. Erkkilä, *White Man Walking*, in "Framework", 1, p. 38.
- ¹³ M. Torp, *Notes on the Work of Eva Koch*, in *Approach*, 51st Venice Biennale - The Danish Pavilion, The Danish Arts Agency 2005, p. 28.
- ¹⁴ K. Sander, S. Sheikh (a cura di), *We are All Normal (and we want our freedom)*, Black Dog Publishing Limited, London 2001, p. 206.
- ¹⁵ Ivi, p. 250.
- ¹⁶ M. Seppälä, *The North on the Horizon*, in "Framework", 7, 2007, p. 77.
- ¹⁷ J.P. Nilsson, *What is Nordic*, in www.modernamuseet.se, Moderna Museet, Stockholm 2009.
- ¹⁸ P. Toppila, *Conversation with Eija-Liisa Ahtila*, in "Framework", 2, 2004, p. 57.
- ¹⁹ D. Elliott, *Art and Politic of Survival*, in "Framework", 8, aprile 2008, p. 9.
- ²⁰ D. Birnbaum, *Modern, again*, in D. Elliott (a cura di), *Organising Freedom. Nordic Art of the novantas*, Moderna Museet, Stoccolma 2000, p. 35.
- ²¹ Ivi, p. 37.
- ²² K. Levin, *Nothing left to lose*, in Elliott (a cura di), *Organising Freedom* cit., p. 22.
- ²³ Cfr. G. Sandqvist, *A New Wave of Political Consciousness*, in "Framework", 1, 2004.
- ²⁴ Cfr. D. Marcheschi, *Una luce dal nord*, Le Lettere, Firenze 2001, p. 62.
- ²⁵ S. Engblom, *Art in Sweden. Leaving the empty cube*, Svenska Institutet, Stockholm 1998, p. 14.
- ²⁶ W. Chadwick, *Medium is not the message*, in *BENT – Gender and sexuality in Contemporary Scandinavian*, San Francisco State University, USA, 2006, p. 8.
- ²⁷ H. Nilsson, *Without Trace*, in *Maria Friberg*, 2008.
- ²⁸ L. Grambye, *Le Danemark s'efface*, in *Nuit Blanche: Scènes nordiques* cit., p. 5.
- ²⁹ Ivi, p.7.
- ³⁰ M. Grabner, *The Fall Guy. Interview with Peter Land*, in "CakeWalk", inverno 1999.
- ³¹ Cfr. L. Movin, T. Christensen, *Art & Video in Europe*, Statens Museum for Kunst, Det Kongelige Danske Kunstakademi, Copenaghen 1996, p. 84.
- ³² H. Foster, *Blind spots: Hal Foster on the art of Joachim Koester*, in "Artforum", aprile 2006.
- ³³ Movin, Christensen, *Art & Video in Europe* cit., p. 76.
- ³⁴ O. Gíslason, *Memories from the past projected for the future*, in *Nuit Blanche* cit., p. 24.
- ³⁵ Cfr. "Framework", 2, p. 54.
- ³⁶ P. Toppila, *Conversation with Eija-Liisa Ahtila*, in "Framework", 2, 2004, pp. 56-57.
- ³⁷ J. Roos, *Social Space Broken Down into Its Component Parts and Reassembled*, in "Framework", 2, 2004, p. 60.
- ³⁸ Ibidem.
- ³⁹ P. Toppila, *Foreword*, in *Seppo Renvall. Films and Videos 1991-2001*, FRAME, Helsinki 2002, p. 5.
- ⁴⁰ Ibidem.
- ⁴¹ S. Wendt, *The Many Faces of Lotte Konow Lund*, in *Lotte Konow Lund 2007*, Oslo 2007.
- ⁴² L. Movin, *Towards a new form of video documentarism*, in *Crossing Boundaries*, 2000, p. 25.
- ⁴³ Cfr. M. Lind, *Regina di fango*, in "Flash Art Italia (1999-2001)", anno 33, numero 220 febbraio-marzo 2000.
- ⁴⁴ Cfr. P. Rastas, *A Band is a Brand*, nel sito www.kiasma.fi/site/pop.
- ⁴⁵ *Gitte Villesen. I Capture You. You Capture Me & other works*, 51st Venice Biennale, The Danish Pavilion, The Danish Arts Agency, 2005, p. 19.
- ⁴⁶ Cfr. *Konst som rörlig bild – från Diagonalsymfonin till Whiteout*, Sveriges Allmänna Konstförening 2006.
- ¹ D. Birnbaum & J.P. Nilsson (eds.), *Like virginity, once lost. Five views on Nordic Art Now*, Propexus, Sweden 1999.
- ² D. Birnbaum, *Cosmology, Ecstasy & Versions of the Sun*, in Daniel Birnbaum & John Peter Nilsson (eds.), *Like virginity, once lost. Five views on Nordic Art Now*, op. cit., p. 70.
- ³ Ibid., p. 71.
- ⁴ S. Arrhenius, *Body Contact*, in D. Birnbaum & J.P. Nilsson (eds.), *Like virginity, once lost. Five views on Nordic Art Now*, op. cit., p. 12.
- ⁵ Ibid., p. 15.
- ⁶ Ibid., p. 34.
- ⁷ Ibid., p. 13.
- ⁸ Ibid., p. 31.
- ⁹ See A. Schlieker, *AK Dolven. Moving Mountain*, Bergen Kunsthall, Norway 2004.
- ¹⁰ Jon-Ove Steihaug, *Instabilities in Nuit Blanche: Scènes nordiques: les années 90*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris 1998, p. 20.
- ¹¹ *Crossing Boundaries*, 2000, p. 9.
- ¹² H. Erkkilä, *White Man Walking*, in "Framework", n.1, p. 38.
- ¹³ M. Torp, *Notes on the Work of Eva Koch*, in *Approach*, 51st Venice Biennale – The Danish Pavilion, The Danish Arts Agency 2005, p. 28.
- ¹⁴ K. Sander & S. Sheikh (eds.), *We are All Normal (and we want our freedom)*, Black Dog Publishing Limited, London 2001, p. 206.
- ¹⁵ Ibid., p. 250.
- ¹⁶ M. Seppälä, *The North on the Horizon*, in "Framework", n. 7, 2007, p. 77.
- ¹⁷ J.P. Nilsson, *What is Nordic*, in www.modernamuseet.se, Moderna Museet, Stockholm, 2009.
- ¹⁸ P. Toppila, *Conversation with Eija-Liisa Ahtila*, in "Framework", n. 2, 2004, p. 57.
- ¹⁹ D. Elliott, *Art and Politic of Survival*, in "Framework", n. 8, April 2008, p. 9.
- ²⁰ D. Birnbaum, *Modern, again* in D. Elliott (ed.), *Organising Freedom. Nordic Art of the '90s*, Moderna Museet, Stockholm, 2000, p. 35.
- ²¹ Ibid., p. 37.
- ²² K. Levin, *Nothing left to lose*, in D. Elliott (ed.), *Organising Freedom. Nordic Art of the '90s*, op. cit., p. 22.
- ²³ See G. Sandqvist, *A New Wave of Political Consciousness*, in "Framework", n. 1, 2004.
- ²⁴ See D. Marcheschi, *Una luce dal nord*, Le Lettere, Firenze 2001, p. 62.
- ²⁵ Sören Engblom, *Art in Sweden. Leaving the empty cube*, Svenska Institutet, Stockholm 1998, p. 14.
- ²⁶ W. Chadwick, *Medium is not the message*, in *BENT – Gender and sexuality in Contemporary Scandinavian*, San Francisco State University, USA, 2006, p. 8.
- ²⁷ H. Nilsson, *Without Trace*, in *Maria Friberg*, 2008.
- ²⁸ L. Grambye, *Le Danemark s'efface*, in *Nuit Blanche: Scènes nordiques: les années 90*, op. cit., p. 5.
- ²⁹ Ibid., p. 7.
- ³⁰ M. Grabner, *The Fall Guy. Interview with Peter Land*, in "CakeWalk", Winter 1999.
- ³¹ See L. Movin & T. Christensen, *Art & Video in Europe*, Statens Museum for Kunst, Det Kongelige Danske Kunstakademi, Copenhagen 1996, p. 84.
- ³² H. Foster, *Blind spots: Hal Foster on the art of Joachim Koester*, in "Artforum", April 2006.
- ³³ L. Movin & T. Christensen, *Art & Video in Europe*, Statens Museum for Kunst, Det Kongelige Danske Kunstakademi, Copenhagen 1996, p. 76.
- ³⁴ O. Gíslason, *memories from the past projected for the future*, in *Nuit Blanche: Scènes nordiques: les années 90*, op. cit., p. 24.
- ³⁵ See "Framework", n. 2, p. 54.
- ³⁶ P. Toppila, *Conversation with Eija-Liisa Ahtila*, in "Framework", n. 2, 2004, pp. 56–57.
- ³⁷ J. Roos, *Social Space Broken Down into Its Component Parts and Reassembled*, in "Framework", n. 2, 2004, p. 60.
- ³⁸ Ibid.
- ³⁹ P. Toppila, *Foreword*, in *Seppo Renvall. Films and Videos 1991-2001*, FRAME, Helsinki 2002, p. 5.
- ⁴⁰ Ibid.
- ⁴¹ S. Wendt, *The Many Faces of Lotte Konow Lund*, in *Lotte Konow Lund 2007*, Oslo 2007.
- ⁴² L. Movin, *Towards a new form of video documentarism*, in *Crossing Boundaries*, 2000, p. 25.
- ⁴³ See M. Lind, *Regina di fango*, in "Flash Art Italia (1999–2001)", Year 33, Issue 220, February-March 2000.
- ⁴⁴ See P. Rastas, *A Band is a Brand*, www.kiasma.fi/site/pop.
- ⁴⁵ *Gitte Villesen. I Capture You. You Capture Me & other works*, 51st Venice Biennale, The Danish Pavilion, The Danish Arts Agency, 2005, p. 19.
- ⁴⁶ See *Konst som rörlig bild – från Diagonalsymfonin till Whiteout*, Sveriges Allmänna Konstförening 2006.