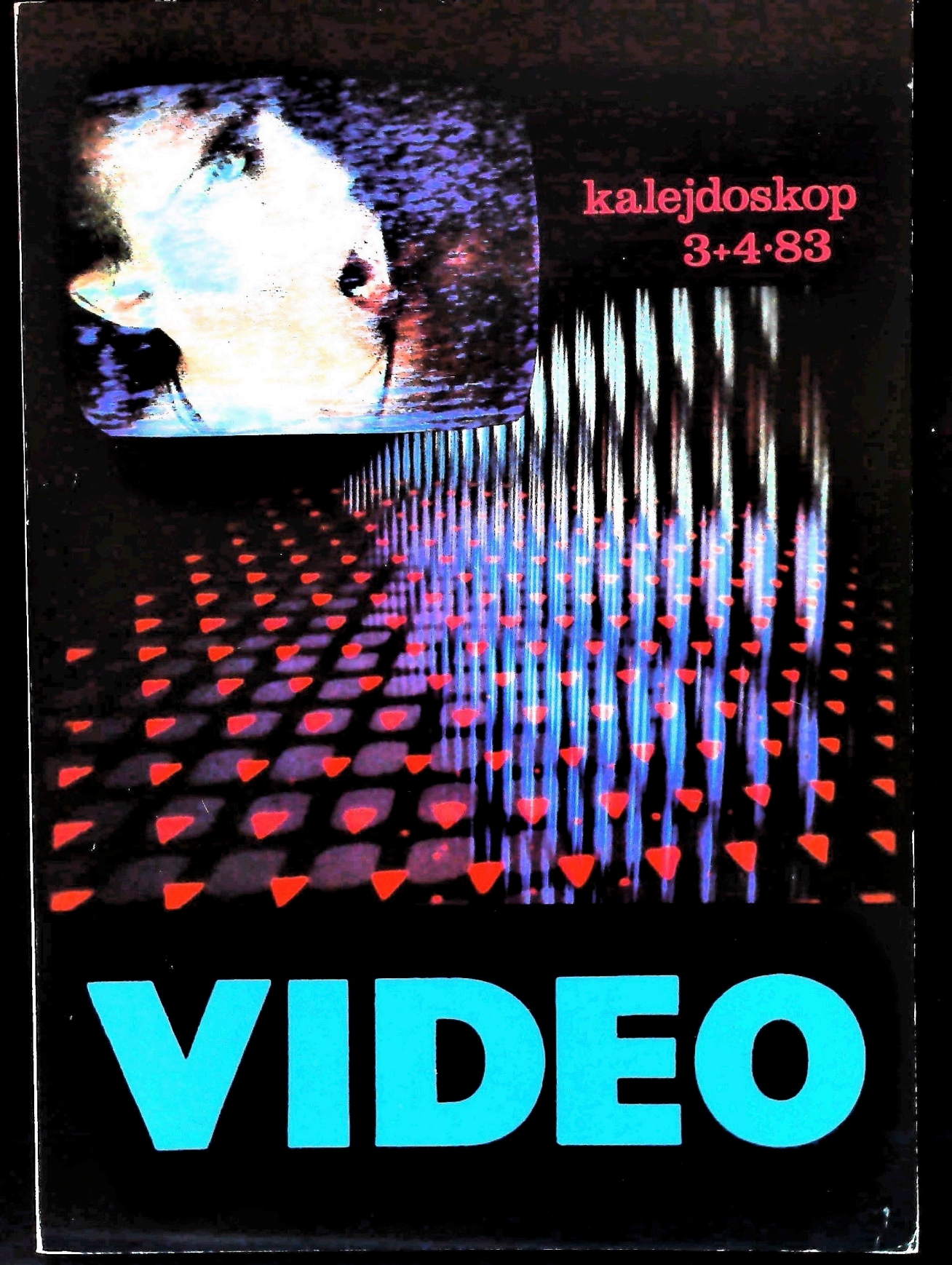
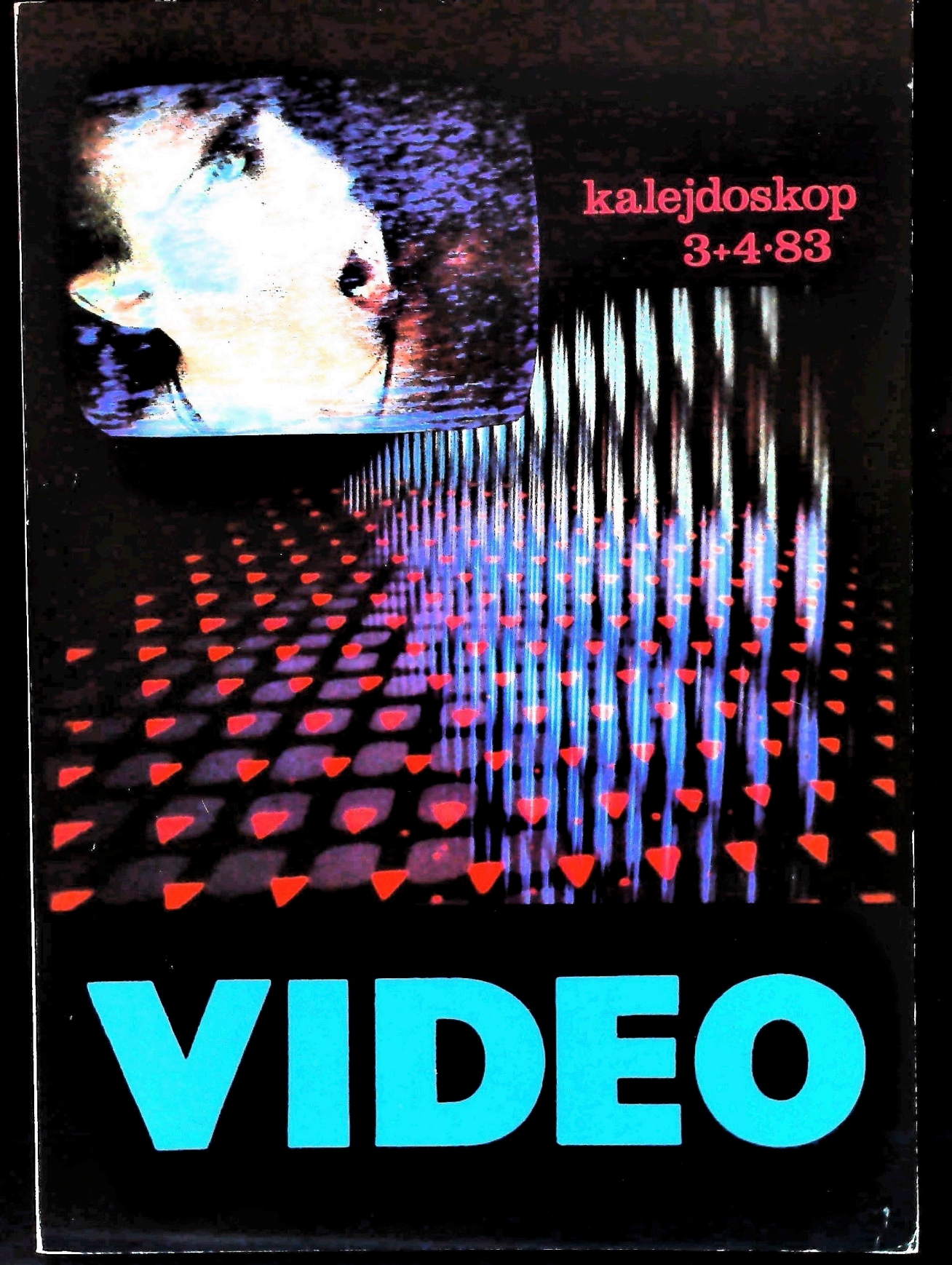




kalejdoskop
3+4·83

VIDEO



kalejdoskop
3+4·83

VIDEO

VIDEOKONST I NORDEN

POHJOISMAISTA VIDEOTAIDETTA

kalejdoskop



VIDEOKONST I NORDEN

Videokonsten är en mycket ung konstform.

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

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

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

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

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

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

SUNE NORDGREN

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

VIDEOKONST I NORDEN

Redaktör: Sune Nordgren.

Sättning, layout & montage: Kalejdoskop.

Färgreproduktioner: Laholms Lito.

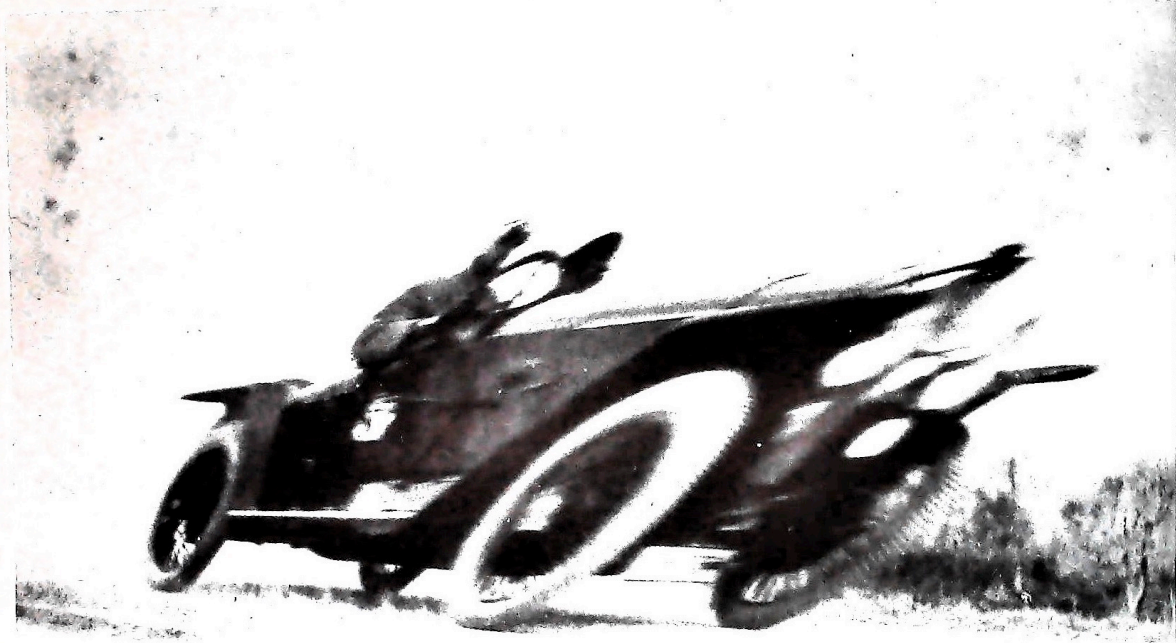
Tryck: Nya Civiltryckeriet, Kristianstad 1983.

ISSN 0345-0031

KALEJDOSKOP, Box 125, S-29600 Åhus.

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

Red



Francis Picabia on grand vitesse. New York, 1924.

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

Taide ja tekniikka

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

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

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

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

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

Kehitysnäkymät ovat pelottavat ja kiehtovat, mutta optimismin on kiihtunut, kuilu on taas kasvamassa. Kulttuurityöntekijöihin iskee pessimismi mutta ennakkoluulottomat kaupalliset voimat kehittävät ja käyttävät tekniikkaa hyväkseen.

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

Konst och teknik

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

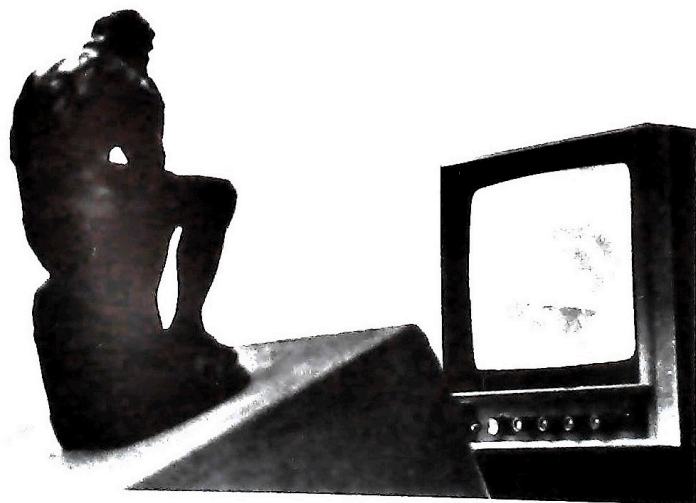
Eettinen meediakonservatismi on toinen, ja tärkeämpi syy. Perinteisen taiteilijan näkökulmasta uudet teknikat tuovat mukanaan tasoittumista ja manipulaatiota. Video on lisännyt väkivallan ja pornon kulutusta, tietokone on lisännyt valvontaa ja dehumanisoinut työn, samalla kuin tekniikka on tuonut esille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

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

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

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

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



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



Videokunstens kategorier

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

De kategorier det drejer sig om, er:

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

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

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

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

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

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

NAM JUNE PAIK. FOTO: CARL SAMROCK.



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

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

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

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

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

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

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

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

Et andet sted i lokalet lå Charlotte Moorman,



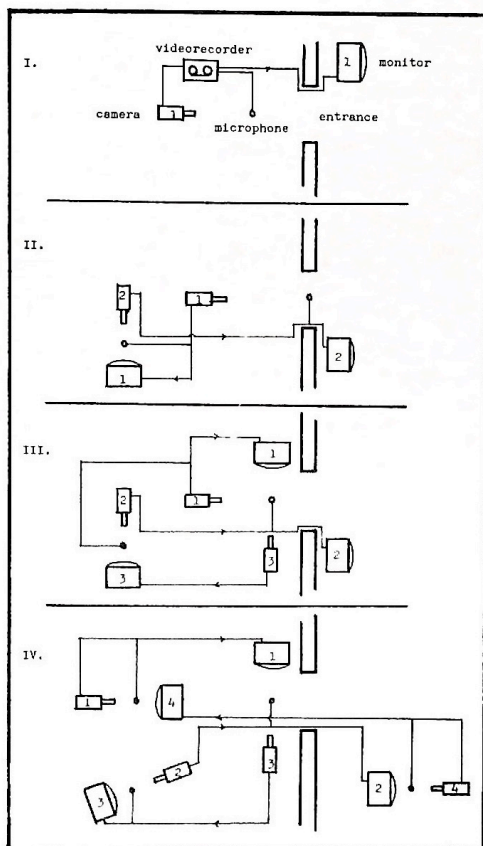
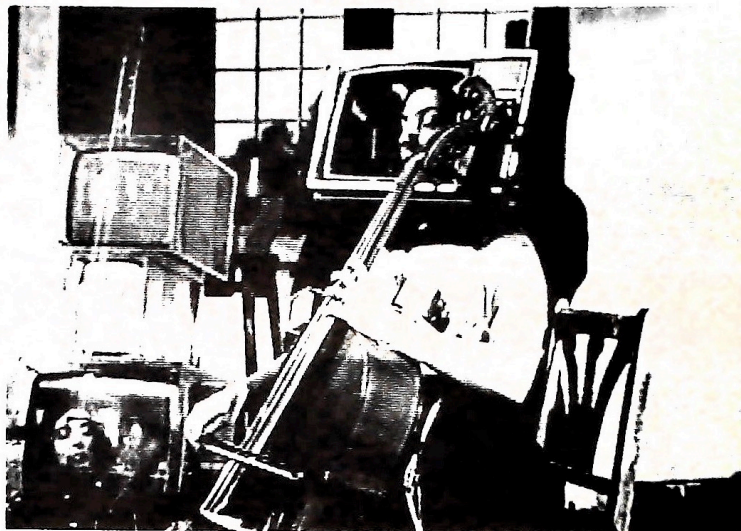
som Paik ofte har arbejdet sammen med, på gulvet og spillede på en cello, der lå ovenpå hende med klart seksuelle konnotationer. Dette blev optaget og vist på nogle meget små monitorer, på størrelse med videokameraets søgemonitor. To af disse monitorer var spændt på hendes bryster og een for enden af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

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

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



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



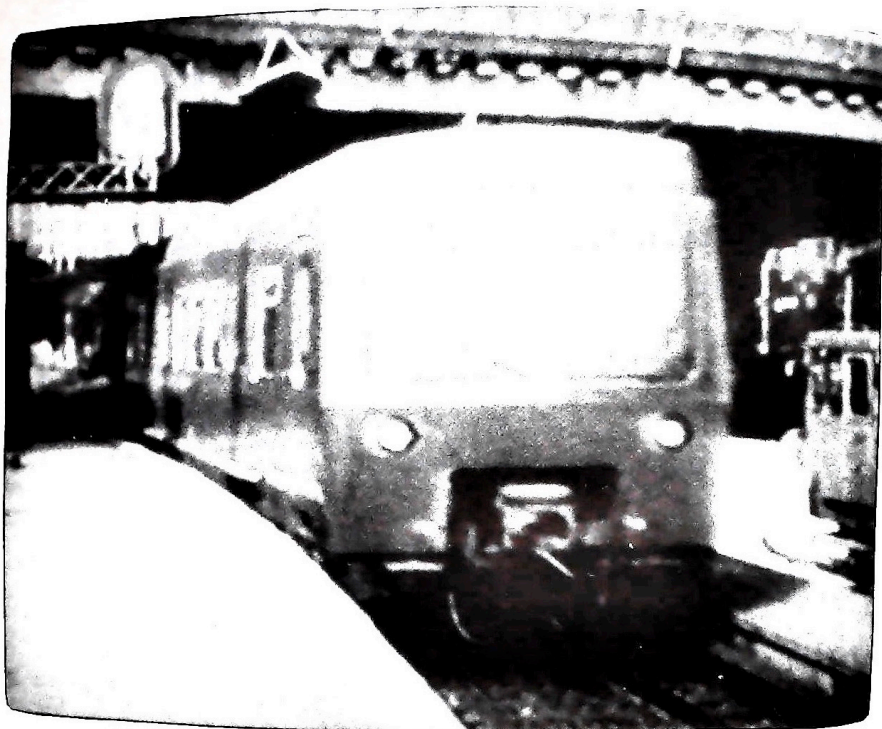
WILLIAM LOUIS SØRENSEN: VIDEORUM, 1976.

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

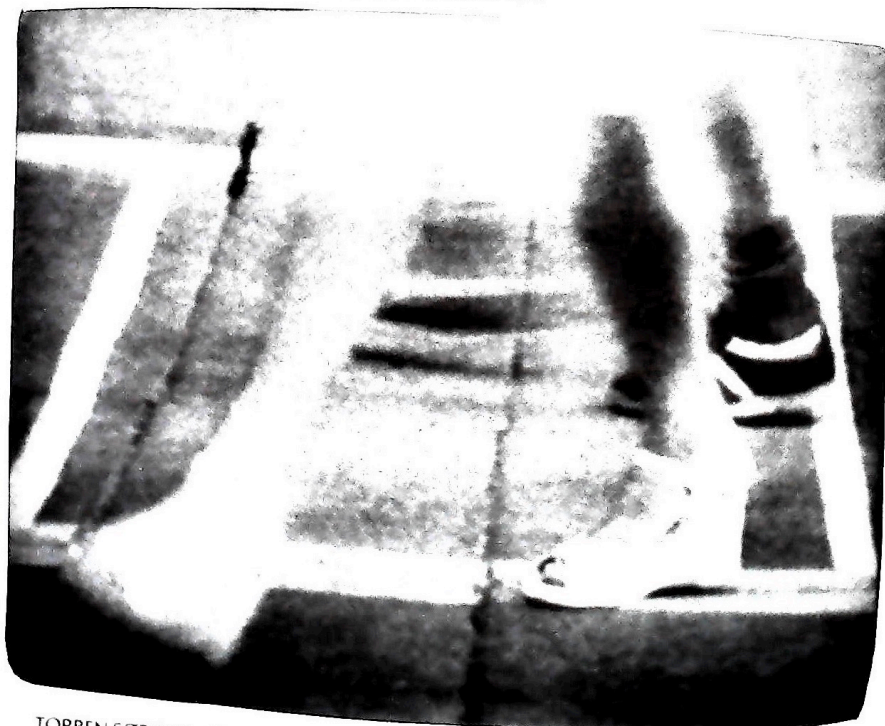
Der er fire modeller, den ene mere kompliceret end den anden: I to rum er opstillet et antal enheder bestående af kamera, mikrofon og monitor. Det, der sker et sted, transmitteres et andet sted. Jo fler enheder der indgår, jo mere kompliceret bliver helheden. Det, der sker, er op til de tilstedeværende.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

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

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



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



TORBEN SØBORG: UR FELT CA. 2 m², 1982.

VIDEO + TAIDE VIDEOTAIDE

Videotaide? mitä on
Amerikkalainen videot
Wegand sanoo että kysyt
vertailu vastusta, koke
Visuaalisten kokemus
määrittelemisen on sil
ta leikkia Videota sinä
arvastaan kokea, ja
vain vakava videokuva
Määritelmät eivät my
autamaan taiteilijaa.
voi "määritellä" video
sen muista mediol
(videotuotanto) — ja se
kuin kaikki taideokse
nin kamera- ja nauhoi
keen."

Saksalaisen videotaide
telossa sanotaan: "Onneks
lyödytty määrittelemä"; v
käyttää yksinkertaisesti tie
ta. Toiset haluavat vastat
seen tutkimalla taiteilijoi
käyttää videota.

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

Saksalaisen luettelo mair
nauhoitus "videotaiteiden ka
1. videokuva
2. videotellessä
3. videovideo
4. videoperformance
5. toimittu vaihtelevat elävät
6. kuvitusnäytelmä Yhteistä niille o
kuvitusnäytelmä voidaan taide
ja nauhoitus videolle on kai
näiden yllä tavattu ajalle.

Muut määritelmät eivät k
on syytä ja joka liittyvät Weg
VIA TAIDETTA TÄYTY
KIN

VIDEO + TAIDE =
VIDEOTAIDE?

Videotaide!?... mitä on videotaide?

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

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

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

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

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

- 1) aiheena taiteilija tai joitakin esiintyjä
- 2) aiheena ympäristö
- 3) aiheena abstrakti kuva

Näitä voidaan yhdistää, ja lisäksi esittää eri tavoilla:

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

Saksalainen luettelo mainitsee seuraavat "videotaideteosten kategoriat:

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

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

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

Video + kunst = videokunst?

Videokunst!?...hvad er videokunst?

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

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

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

I det meget omfattende katalog til den udstilling af tysk videokunst som for nylig turnerede i Tyskland, siger man da også: »Heldigvis har man emdnu ingen definition fundet², og man nøjes derfor med att pege på, at videokunstneren er en kunstner, som i stedet for f.eks. pensel, lærred og maling benytter et videokamera og en monitor til at udtrykke sine idéer.

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

I introduktionen til den første amerikanske antologi over videokunst, *Video Art* fra 1976³, peger man på, at efterhånden som dette medium har udviklet sig, kan man skelne mellem tre basale tilgange:

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

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

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

I det tyske katalog skelner man i selve katalogoversigten⁴ mellem følgende kategorier af »videokunstværker«:

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

naviska Enskilda B



TORBEN SØBORG I ARBETE MED FELT CA. 2 m², VIDEO-PERFORMANCE I UMEÅ 1982.

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

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

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

ja vastaus:

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

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

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

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

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



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

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

Talte Hans Magnus Enzenberger ikke i »Byggesæt til en medietheori«⁹ netop om de elektroniske mediers »mobiliserende kraft« til at gøre mennesker mere mobile, frie?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Et eksempel: forskellen på TV-tid og »mennesketid«, d.v.s. fjernsynets tidsbegreb over for vort normale tidsbegreb. Vi er, siger den amerikanske videokunstner Douglas Davis¹³, opflasket med det hurtigt skiftende TV-billede, hvor tidsbegrebet komprimeres, og hvor f.eks. de 7 minutter, én af mine egne produktioner varer, vil opfattes som meget længe, ja, frustrerende længe for en enkelt sekvens uden særlige overgange / skift. Og dog kan vi jo, siger Davis, i virkeligheden, i den reale »mennesketid«, knap nok føre en telefonsamtale, tilberede et måltid eller elske på de 7 minutter.

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

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

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

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

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

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



DOUGLAS DAVIS: UR THE AUSTRIAN TAPES, 1974.

Amerikkalainen videotaiteilija Douglas Davis mainitsee eron »tv-ajan» ja »ihmisaajan» välillä. Seitsemän minuutin televisiosekvenssi tuntuu pitkältä, mutta todellisuudessa (ihmisaika) se tuskin riittää puheluun. Ja pahin on, Davisin mukaan, että televisioaika jo vaikuttaa käsitykseemme todellisen ajan kulusta.

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

Myös Ulrike Rosenbach pitää videota taidehistoriallisesti vapaana mutta mediakoodiin sidottuna.

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

Elsa Gressin sanoin: videomeediumin vapauttaminen mediasta.)



ULRIKE ROSENBACH 1975.

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

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

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

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

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

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

"Hyökärkää todellisuuden tutkimiseen ja jälleenvallioittakaa universumia".



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

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

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

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

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

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

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

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

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

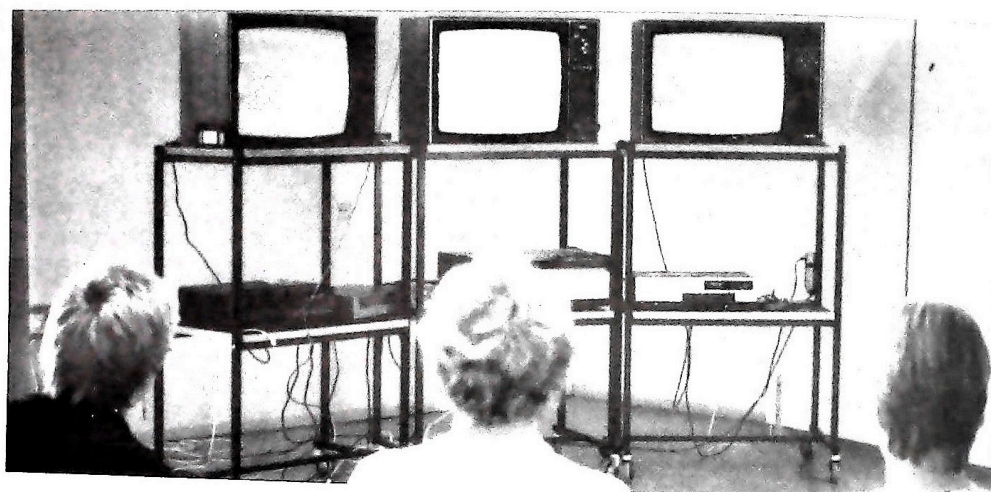
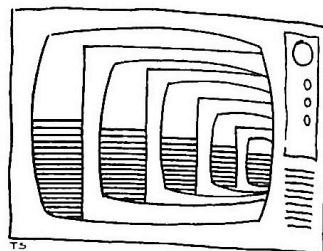
At fremkalde bevidsthedsændring, fremprovokere oplevelse og erkendelse af nye relationer, grænseoverskridelse ... man kan være uenig om dette — og man kan også sige: javel, men hvorfor netop video?

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

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

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

»Storm virkelighedstudiet og genindtag universet«²²



TORBEN SØBORG: WAVE MOTION, TULLKAMMAREN UMEÅ, 1982.

NOTER

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

Videotaide — taiteilijat ja meedian käyttö

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

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

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

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

Nam June Paik, arvostettu korealainen videotaiteilija, on sanonut:

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

Videotaide yleensä jaetaan kolmeen toimintamuotoon:

- 1) dokumentaatio 2) käsitteellinen 3) synteesi

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

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

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

Video som konstnärlig resurs

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Laajennettu televisio

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

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

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

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

SÄHKÖ JA ENERGIA VALONA
VAPAASTI LUODEN
OMAN AINEENSA OBJEKTEISTA,
MUODOISTA, JA KUOSEISTA.
VOIT GENEROIDA TODELLISIA
MUOTOJA.

LUODA TODELLISTA LIIKETTÄ
(EI VAIN SEN KUVITUS)
RAKENTAA TODELLISTA VÄRI-
AVARUUTTA (EI VAIN SEN PIIR-
TÄMINEN)

JA OSALLISTUA TODELLISEEN
AIKAAN (VÄLITÖN LÄSNÄOLO)
TÄMÄN ENERGIAVIRRAN LÄPI.

Verratkaamme televisiota ihmisen silmään ja aivoihin.

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

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

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

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

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

Expanded television

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

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

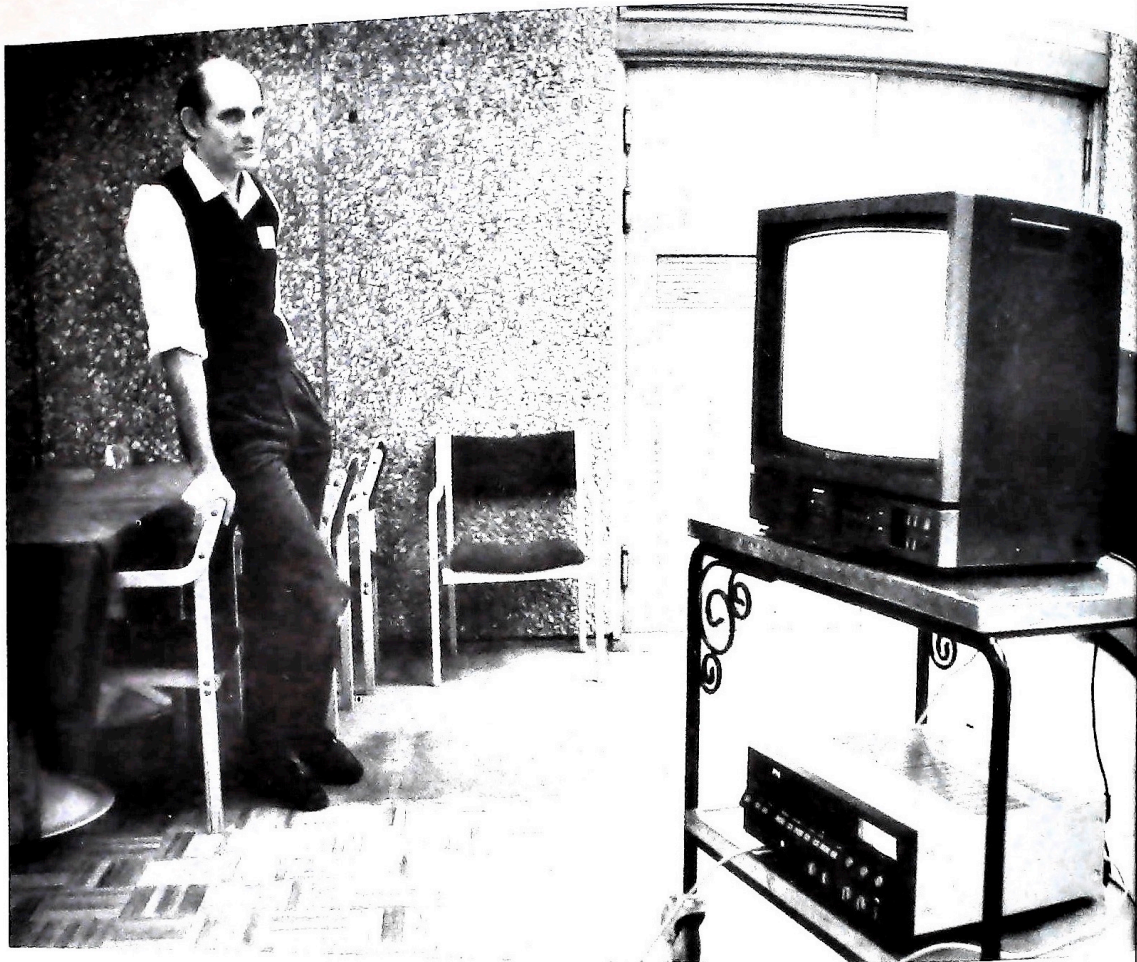
Man bör hålla i minnet att när fotografien tog på sig uppgiften att objektivt registrera världen, behövdes inte måleriet längre för detta arbete och kunde därför vända sin uppmärksamhet mot andra uppgifter. Måleriet kunde börja utforska subjektiva erfarenheter, mångdimensionellt och även andra områden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

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

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

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

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



RONALD NAMETH. FOTO: P&H KAKKORI.

The Feedback Loop är en av de främsta metoderna som används i denna process. Med denna kan television vända sin synupplevelse mot sig själv. Feedback är en teknik där ett system kan kontrollera sig själv genom att återföra resultaten av sitt tidigare framträdande till sig själv. Det är ett sätt att återsända en signal tillbaka till sin källa. Inom televisionen närmar sig hastigheten på denna process ljusets hastighet.

För att skapa feedback placeras en kamera framför en monitor som visar det som kameran ser. Resultatet är att kameran "ser" det som den ser — oändligt. En visuell rundgång.
Varje ögonblick blir en kopia på sig själv.

På så sätt verkar en Feedback Loop mellan konstnären och mediet. Man får en ögonblicklig referens till varje förändring som görs. Hela processen stimuleras av denna omedelbara upplevelse av konsekvenserna av varje rörelse. En följd av detta är att den intuitiva bedömningen blir säkrare och gensvaret tydligare.



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

"ENSIMMÄINEN SATELLIITTI LOPETTI MAAILMAN TAVAN-OMAISESSA MERKITYKSESSÄ".

Marshal McLuhan

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

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

Marshal McLuhan

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Översättning av Sune Nordgren.

KJARTAN SLETTE MARK

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

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

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

MERVI DEYLITZ-KYTÖSALMI

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

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

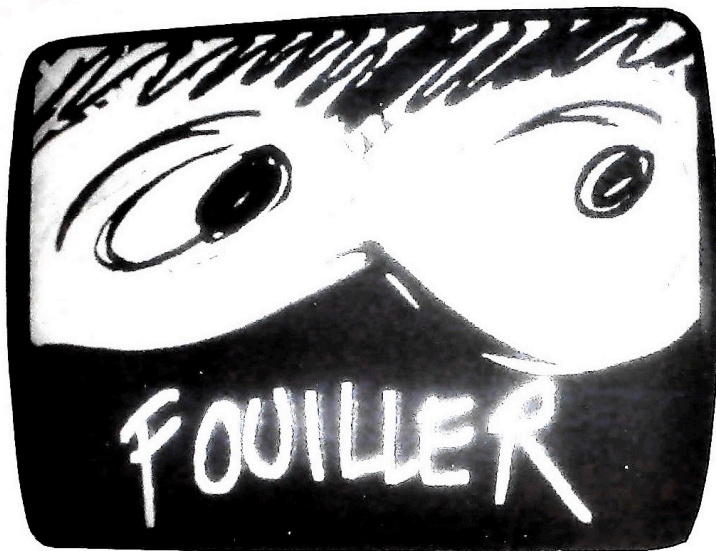




KJARTAN SLETTEMARK: VIDEOVOODOO, 1982



MERVI DEYLITZ-KYTÖSALMI 1982

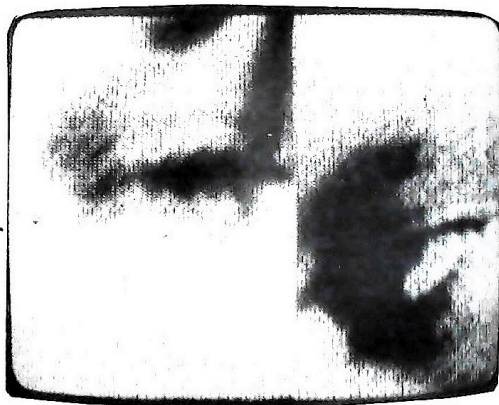


TERESA WENNBERG: UR
NUIT BLANCHE (MED PIERRE
LOBSTEIN), 1983 T.V.

TERESA WENNBERG

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

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



UR QUELLE HISTOIRE (MED
ALAIN LONGUET). 1982.

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



LENE ADLER PETERSEN

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

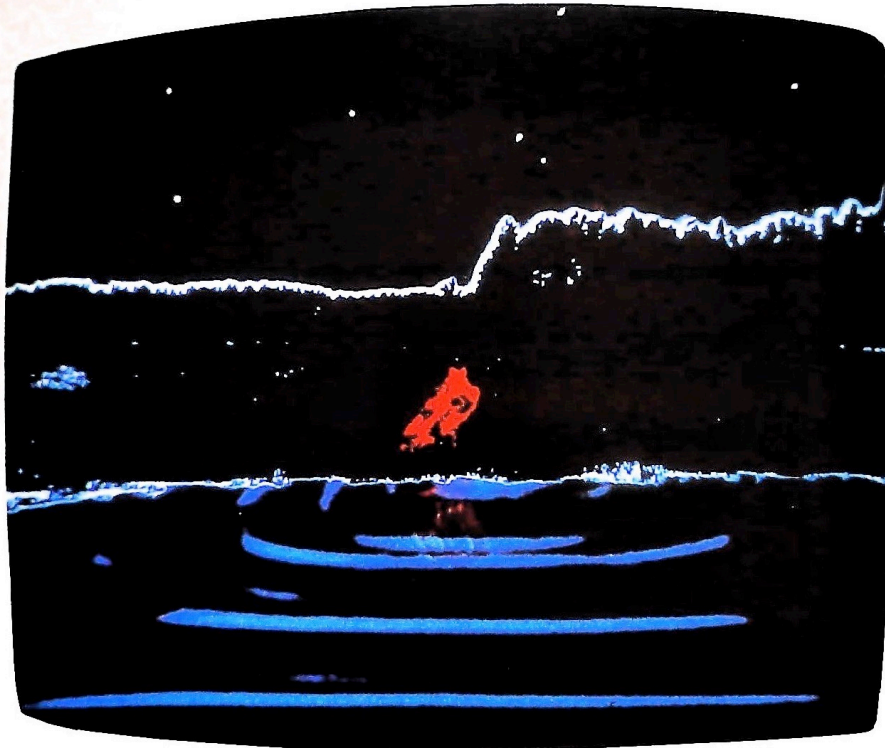
Scenegulvet er et kvadrat, opdelt diagonalt ved en laserstråle. De to rum, Maria's og Elisabeth's, er identiske, spejlvendte, belyst af hver sin spot og i hvert er der en række ting: bord, stol, bog, akvarium, neonrør, stearinlys, brød, potteplante, kop, økse, avis, hammer... og der er en række materialer: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

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

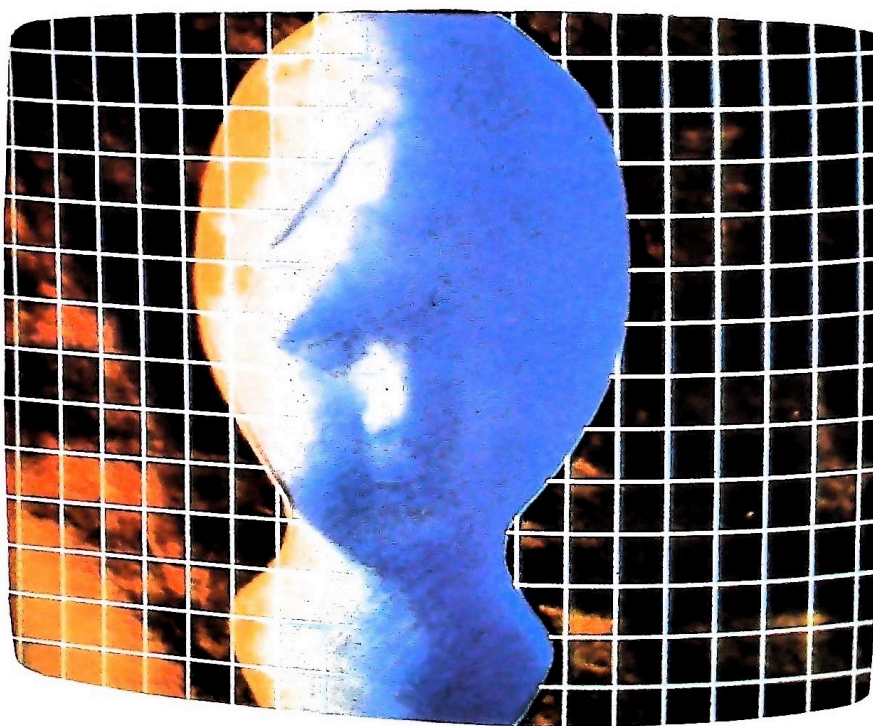
DEN SKJULTE SKAT. En ung pige. Hun drejer skiftevis sit hoved til den ene og til den anden side og for hver gang er der en ny tegning på hendes kind. Lyden er dagbogsoptegnelser med titler på Chirico's billeder.



LENE ADLER PETERSEN: UR DEN SKJULTE SKAT,
1982.



ANTTI KARI: ÅSKANS FÅGEL OCH IRRBLOSSET , 1980.



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

ANTTI KARI
ÅSKANS FÅGEL
IRRBLOSSET

När vi gjorde filmen försökte vi hitta ett mörkt, abstrakt syneri som skulle fungera som en metafor för Sverige. Conventon visade sig vara en bra idé. Vi studerade anläggningar som producerade till sist till en enda metod: Två daprojektorer har producerade kontraster på samma bildyta så mot varandra. Genom bilden till REVAC-en, även så kallad colora varelse animationen. Principen i anläggningen elektronströmmar med av tre generatorer. De kameramontörerna kan man till exempel kan upprepar sin egen spänning manipulation är oberoende processen tar i anspråk en nackdel. På grund av utrustningens oräkneliga kombinationsmöjligheter är det möjligt att på nytt byggas om och men annu i materiallet togs upp och till 35 mm CRI-negativ kombinerades med oönskade karaktärsdrag och en databas för just registrering.

Åskans fågel från sin ser en låga långt ur samma blick som har ett eget bröst, det är irrblosset försvann som en från himlen men ej från Gudarnas barm. Tuomälvä.

ANTTI KARI

ÅSKANS FÅGEL OCH IRRBLOSSET

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

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

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

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

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

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

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

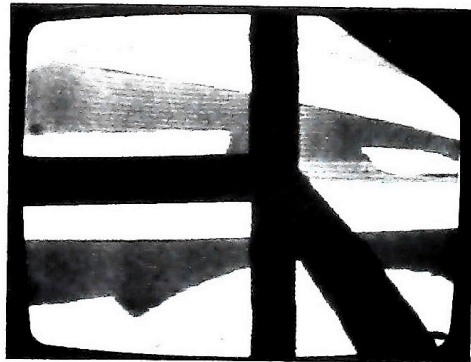
EINO LEINO

LESLIE FRIERMAN

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

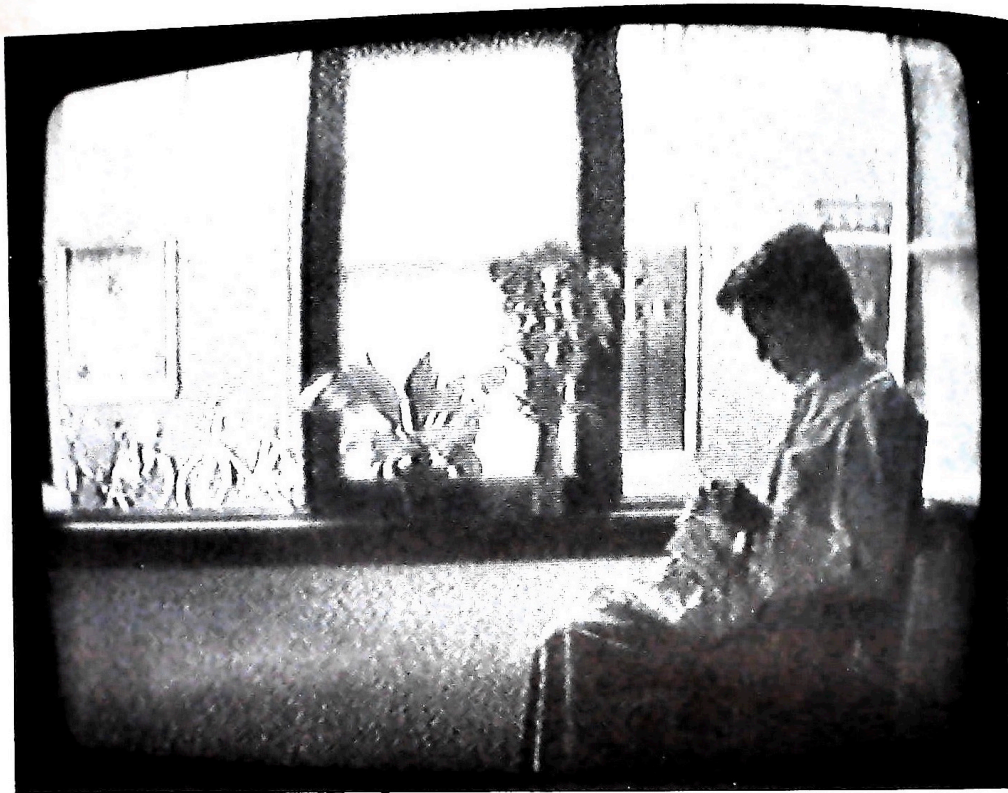


HÖST



VÅR

Marianne Heske — se sid. 42-47.



THOR ELIS PÁLSSON: UR WINDOW.

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

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

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

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

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

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

THOR ELIS PÁLSSON

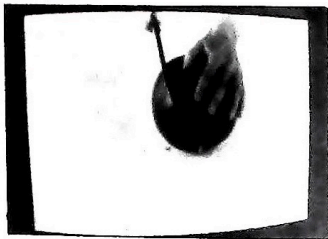
MELON

M...

Asta Olafsdóttir
Maastricht, Ho
Theatercafé d
Tridigare har A
på Island och
konceptuell ko



MELON



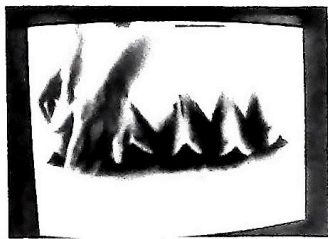
—



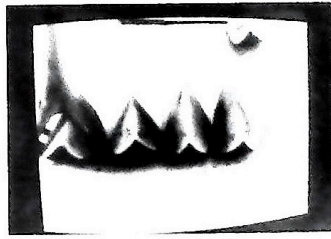
ME ... LON



—



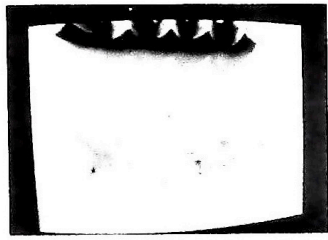
LEMON



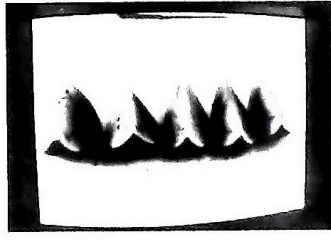
EMO



M ...



—



MELON

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

ASTA OLAFSDÓTTIR: UR *MELON*, 1981.

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

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

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

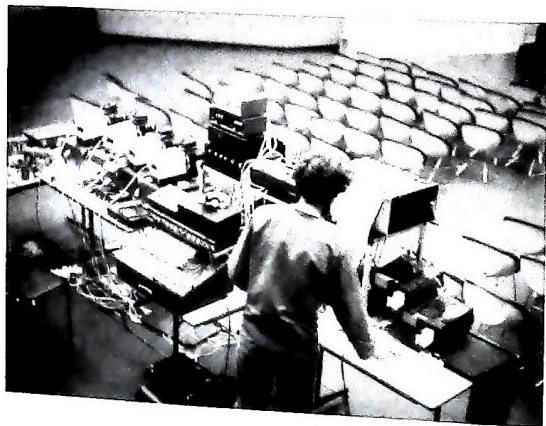
JAN GJESSING

KINETISKE LANDSKAPER

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

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

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



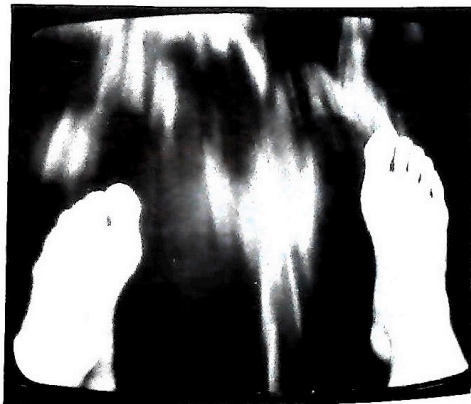
JAN GJESSING

ÅKE GRUNDITZ

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



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



nditz in sig
n med

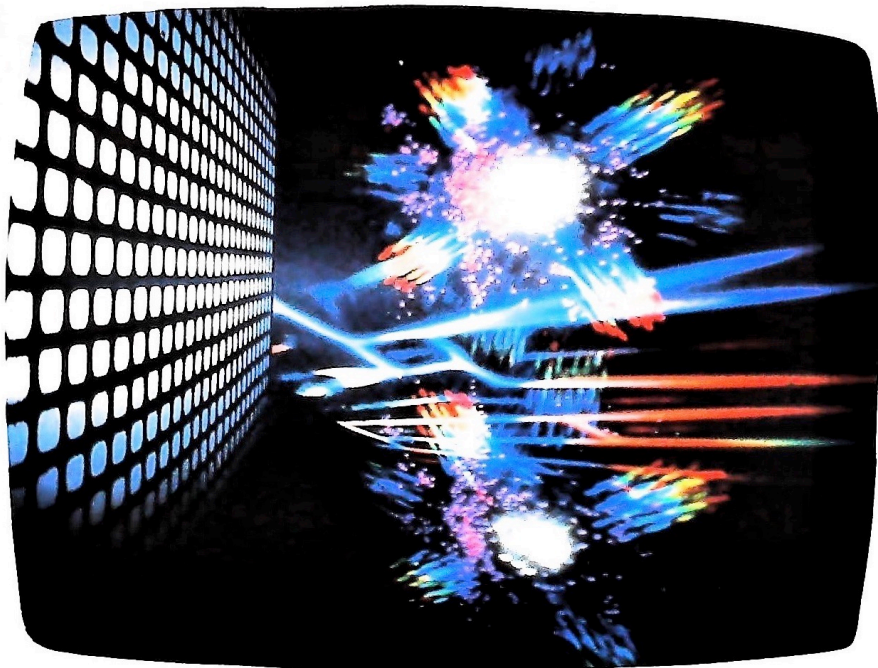


OTA

kameran på
ara fötter gick
ands-naturen.



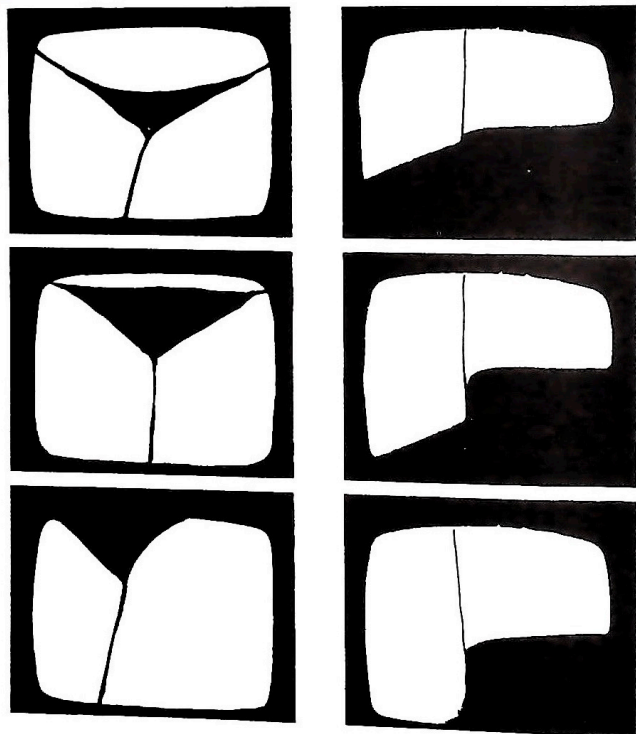
ÅKE GRUNDITZ: HALLMÅLNING, 1982.



JAN GJESSING, KINETISKA LANDSKAP, 1980-81



TURE SJÖLANDER: UR MONUMENT (PAUL MCCARTNEY, 1967.



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

ASKO MÄKELÄ

Videotaide ja minuuden hajoaminen

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

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

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

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

Meitä tarkkaillaan videoilla ja meidät ohjelmoidaan tietokoneeseen kuin olisimme pakotettuja kontrollisysteihin.

Videokonst
och jagets

Storsta delen av den k
mot videoon — verk
som han försöker bl
idkonsten med orde
upplösning ska jag h
he"ret där videon nat
Arktitekturkritikern C
intellektuella sättet att
frens. Redan i början
Men i fjogande århund
karaktersstyp. En Namn
färgande typ beskrev D
färd ett källarhål. Den s
ta ta hellheter. Vi befint
sin utveckling.
Konstens utveckling
skedet kom industrins
färd skede tog sin börj
på den nya industriella
mens och konstruktivis
framidsiro. De tre sena
färd den senmodernist
samballets början, där e
databehandling medan
Man lyckades inte bef
färd förändringarnas ko
rede samballet, i maktst
jaget, egot, av överjaget
upp samballets struktur
i verkligheten förvand
en hus på datorskärmen
Vi kontrolleras på vide
som om vi vore tvungna
ärna alltför förvirrad fö
färd siffrorande.
Konstkonsten kan n
aparat, med vars hjälp
färd, som motagaren i
färd — inte ens med
den amerikanska
färd B.

ASKO MÄKELÄ

Videokonsten och jagets upplösning

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ekokatastrofens undermedvetna

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

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

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

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

Ekokatastrofin alitajunta

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

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

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

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

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

Post Modernismin ironia on luovuttanut tyyliin: »Juhlikaamme viimeistä iltaa, olemme jo menettäneet pelin.« Sirkuksen ja karnevaalin henki on lähellä jälkimodernismia, riemun ja kuoleman samanaikaisena läsnäolona.

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

unimaisesti modernin runouden käsityksen tapaan, vaistoaa vastaanottajateoksessa nuo itselleen vaikeat, torjutut alueet. Hän löytää nykytaiteesta painajaisensa.

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

Tämän vuosisadan ihminen on joutunut kohtaamaan maailmanhistorian rajuimmassa muutoksen luonnonmukaisesta pienyhteisöstä teolliseen kaupunkikulttuuriin. Tuo muutos on tapahtunut tuhoisan nopeasti. Ihminen on pystynyt seuraamaan räjähtävällä vaihdilla etenevää kehitystä vain pinnallisesti.

Vähintäänkin parikymmentä vuotta ajankohtaisena elänyt myytti ja rituaalitaide on pyrkimystä sisäisestä epäjärjestyksestä järjestykseen, mielen tasapainoon.

Erityisesti II-maailmansodan jälkeisen taiteen tausta on itämaaisessa ajattelussa. Abstraktin ekspresionismin ja minimalismin taustalla on itämaaisessa ajattelussa keskeinen pyrkimys mielen ykseyteen, itsensä kokonaisvaltaiseen hahmotukseen.

Itsensä tunteminen ei ole vain ikuisen ihmisiyyttä koskeva tavoite, vaan tässä sekasortoisessa tilanteessa se on ainoa mahdollisuus muutoksen aloittamiseen jokaisesta itsestään. Kuten Joseph Beuys on todennut, on maailma muutettavissa elinkelpoiseksi, mutta siihen tarvitaan ehjä, tiedostava minuus.

Tunnetun videon pienlehden "Radical Software" ensimmäisessä numerossa 1970 keskusteltiin siitä, miten video oli vaikuttanut sen kanssa työskennelleisiin. Yksimielisesti todettiin videon antaneen mahdollisuuden oppia tuntemaan itsensä, sillä videolla voi siirtää itsensä kuvanauhalle tai seurata itseään monitorista kuin ulkopuolisena.

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

Kieli ja sen raja-alueet, kuten vartalon viestintä, ilme- ja elekieli, suhde tilaan ja sen hahmottaminen olivat viime vuosikymmenien keskeisiä kiinnostuksen kohteita mm. psykologiassa, jota moni videotaitelijä opiskeli tuolloin (kuten Peter Campus, Rebecca Horn ja Friederike Pezold). Videon ja psykologian suhde on myös siinä, että videotäytetään psykoterapiassa samantapaisesti minuuden ilmaisemiseen kuin taiteessakin. Samalla tavalla psykoterapi-

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

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

Det förgångnas närvaro, att bli medveten om sig själv.

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

Myt- och rituaalkonsten som varit aktuell i åtminstone tjugo år nu, är en strävan från inre oordning till ordning, till sinnets jämvikt. Bakgrunden till mycket av den konst som uppträtt efter andra världskriget finns i det österländska tänkandet. Bakom den abstrakta expressionismen och minimalismen finns den österländska filosofins centrala strävan efter sinnenhet, den totala gestaltningen av jaget.

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

Språket och dess gränsområden, som kroppsspråk, min- och gestspråk, förhållandet till rummet och dess gestaltning, stod i centrum för intresset inom psykologin under det senaste decenniet. Många videokonstnärer, bl.a. Peter Campus, Rebecca Horn och Friederike Pezold studerade också psykologi tidigare. Videons och psykologins nära förhållande märks också i det faktum att psykoterapi använde videon till att uttrycka jaget på ett sätt som liknar bildkonstens. På samma sätt är kroppskonstens (Body Art) estetik en följd av psykoterapi. I familjeterapi beskrivs ofta interna relationer och avstånd genom att man till exempel undersöker place-



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

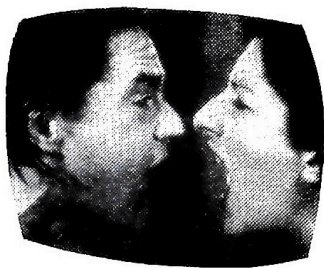
FOTO: SUSTE BONNEN.

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

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

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

Översättning av Pauline von Bonsdorff.



ULAY & ABRAMOVIC: UR AAA, 1978.

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

Ulay & Abramovicin videossa "AAA", 1978 15 min, kuvataan tekijät istumassa vastakkain huutaen täysillä päin toisen naamaa, kunnes he eivät enää pysty huutamaan. Tuttu tilanne avioliitossa, jossa parisuhde on ajautu-nut tilanteeseen, jossa riitely on viimei-nen avunhuuto.

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

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

Om nogle videoforsøg i Danmark

Mediet er ikke budskabet.

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

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

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

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

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

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

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

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

Projekterede videoproduktioner:

1. KONFRONTATION

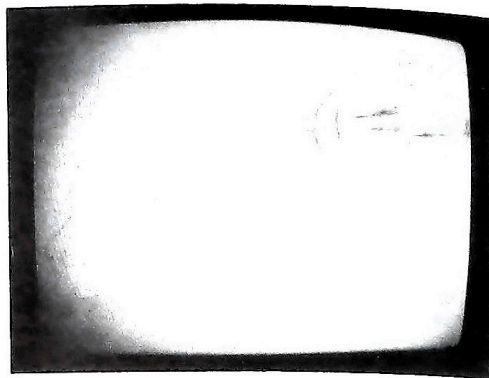
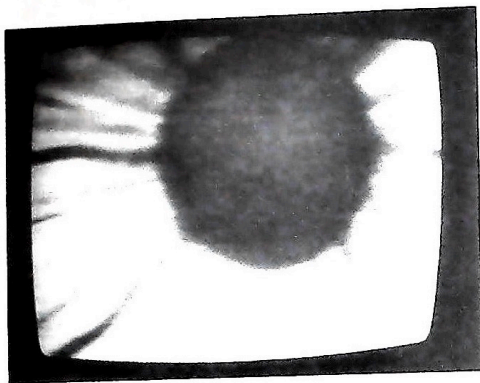
I to hinanden med ret stor afstand adskilte rum (på en udstilling e.l.) opstilles monitorer der er placeret et kamera pegende på en person foran monitoren. Denne person der måske forventer at se sig selv på monitoren ser en anden ham/hende ukendt person, nemlig den der står foran monitoren i det andet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

2. HVOR LÆNGE?

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

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

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

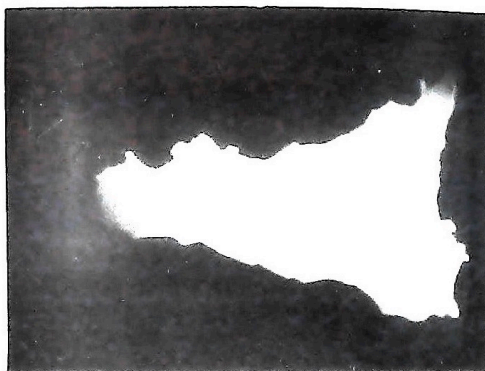


BERIT JENSEN

SECILIEN

mellem 1975 og 1981
30 min / farve

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



BERIT JENSEN: UR BARBAR.

HELEN LAIT KLUGE

AFSØGNINGER — UDLADNING

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

Statement

Videomediets direkte og øjeblikkel-
lighed for en ganske speciel u-
tænksomhed af omverdensfænom-
ener og oplevelsen af via mediet at blive
inddraget i en art identifikation, som
en ubrændende intensitet i den
proces, som i eks. filmmediet ikke har
Med et bliver for mig et redskab til
den vrede verden, at synke ind i de
lygte at skubbe, at suge, at se, at
afsløre den og udæske den et tættere
personligt forhold.
Hvad har brugt videomediet til at et
væbnet oprindelig i oplevelsen ved
lygte og via mediet berøre elementer
af lyd, belysning, spor, byelementer
mater naturen for at opnå en
samt grundlæggende kontakt. Med
er bygget for at opbygge et ruset,
denne udgangspunkt. I realiteten kan
være en bestandigt fortsat undersøge
afsløgningsproces i et forsøg på at gå b-
personlige billeder verdens mange lag
afsløre den.
Videomediet giver ved at nå helt ned
i den menneskelige mulighed for auten-



HELEN LAIT KLUGE

AFSØGNINGER — UDLADNINGER

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

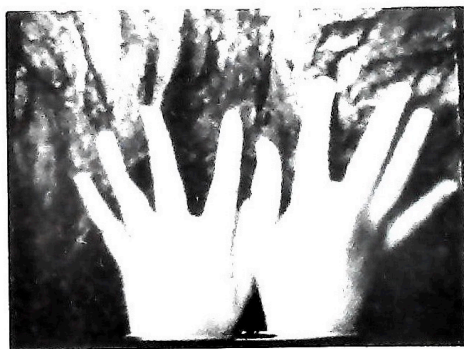
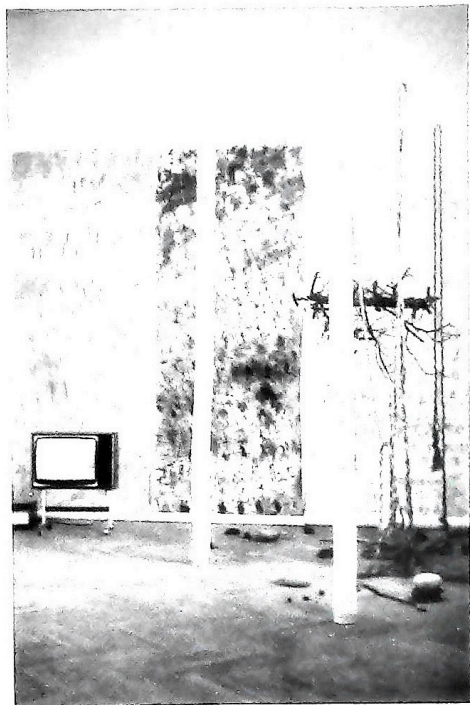
Statement

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

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

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

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



HELEN LAIT KLUGE
JEG SUGER STYRKE FRA NATUREN GENNEM
IDENTIFIKATION

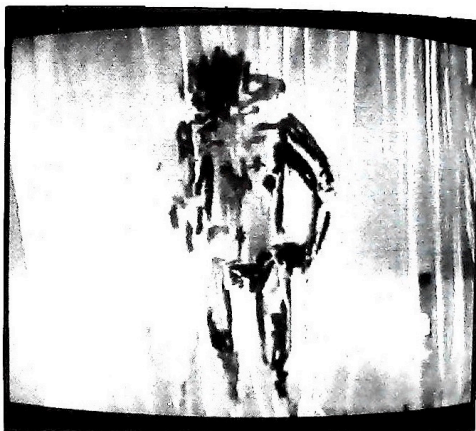
FRANS KANNIK

DOMUS VISTA

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

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

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



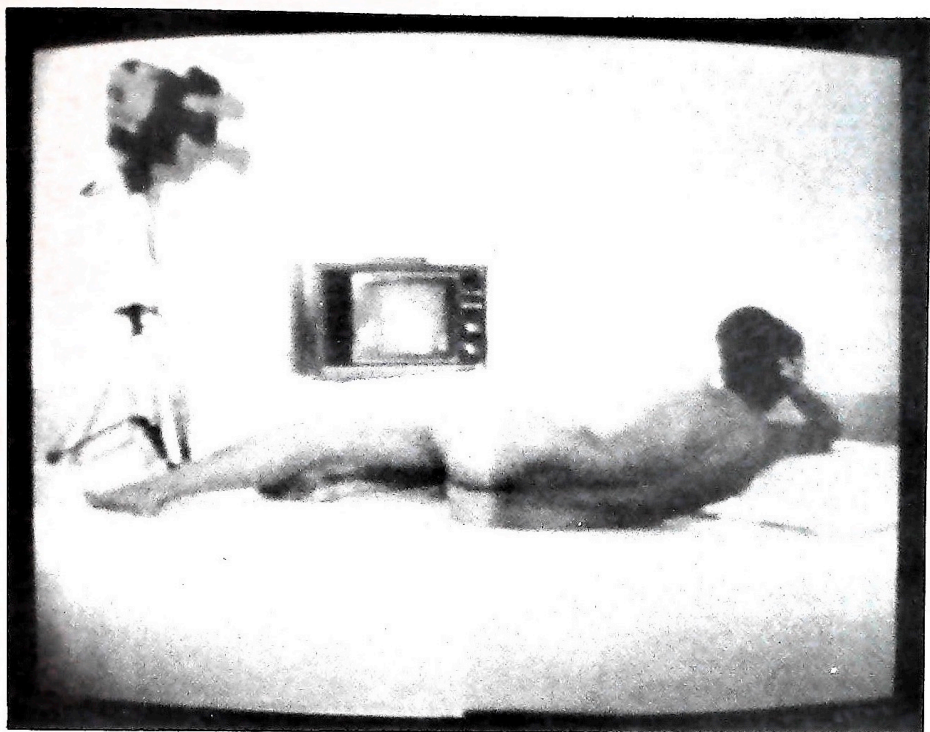
FRANS KANNIK:
UR DOMUS VISTA,
KÖPENHAMN 1982



FRANS KANNIK



DISCO VELAZQUEZ: VENUS



FRANS KANNIK.



DIEGO VELÁZQUEZ: VENUS.

TEKNIikka EI OLE PÄÄMÄÄRÄ, VAAN VÄLINE

Teknikken er ikke målet, men middelet.

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

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

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

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

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

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

EI!

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

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

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

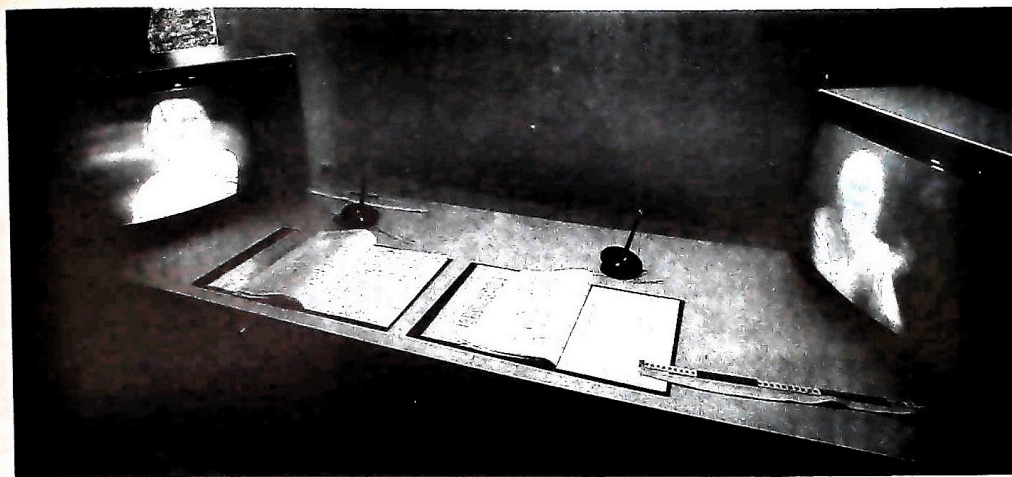
Vi tar et langt steg framover i tiden, til Schopenhauer (f. 1788).
Han sier at kunstens oppgave er frigjøring fra trelldom under vilje,
forglemmelsen av eget selv og egne materielle interesser, sjelens
stigning til viljeløs betraktning av sannheten. Kunsten er større enn
vitenskapen, fordi vitenskapen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

Så langt filosofene.

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

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

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



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

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

Tässä huomaamme yhtäläisyyksiä puu- ja kuparipiirroksen, litografiaan ja silkkipainoon, jotka kaikki aluksi olivat itsenäistä taiteellista arvoa vailla. Uudet meediat yrittävät aluksi jäljitellä samansukuisia edelläkävijöitään, osaksi taloudellisista syistä. Valokuva jäljitteli 1600-luvun muotokuvamaalauksia kunnes dadaistit (Man Ray, Max Ernst ja August Sander) löysivät sen sisäiset ominaisuudet.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



MARIANNE HESKE:
RELATING TO ART.

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

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

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

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



MARIANNE HESKE:
RELATING TO THE SACRED.

Video on kerännyt eri alojen taiteilijoiden mielen kiinnostuksen. Video ei elokuvan tapaan ole pelkkä kuvien ja äänen, vaan rekisteröiminen tapa, joka mahdollistaa elektronisesti manipuloimisen. Tiedon siirtäminen ja manipulointi on mahdollista. Video on kuitenkin jättänyt paljon kysymyksiä. Video on ollut ja on edelleen media, jossa on tapahtunut paljon. Moniulotteisten videonäytelyiden avulla voidaan käyttää kamerat, monitorit ja voi olla vielä paljon muuta. Video on siirtänyt ja todellisuuden.

Kameraa pelssillä rekisteröi ja tallentaa kuvan monitorilla samanaikaisesti. Sitten se voidaan käyttää kameran kanssa tai ilman sitä. Näistä hankkeista kokonaisuus muovataan ja muokataan, ja formalliset ongelmat ratkaistaan kaikilla taidelajeilla.

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

Norjassa videotaidetta on olemassa jo pitkään. Se on ollut sen asteen. Tehtäviä on ollut kuvataiteilijoiden näkökulmasta, tai yrittäen ”modernisoida” ja yhdistetään kuvataiteeseen ja musiikkiin. Medialle vierasta.

MUTTA! Pohjoismaissa meillä on ollut kehittänyt videotaidetta. Kuvataiteella, kuvataiteella, kuvataiteella, kuvataiteella, kuvataiteella.



NE HESKE;
G TO ART.



MARIANNE HESKE:
RELATING TO THE SACRED.

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

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

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

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

MUTTA! Pohjoismaissa meillä on mahdollisuus kehittää videota ei-kaupallisella, luovalla, taiteellisella tavalla.

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

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

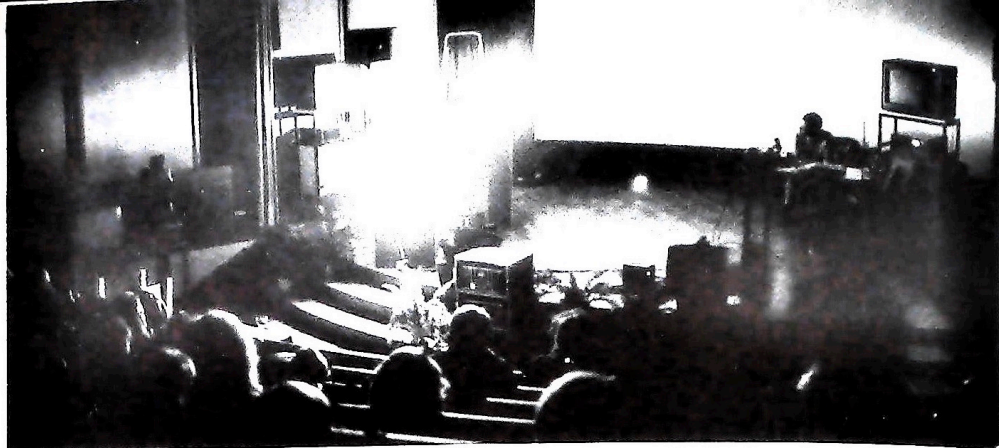
Få kunstnere har råd til å kjøpe eget utstyr. Subsidierte videostudioer og videosentra blir det stadig fler av, hvor kunstnere kan jobbe med fast ansatte teknikere. Et samarbeid som blir stadig viktigere etter hvert som teknikken skrider frem. Disse videostudioene kan man sammenlikne med våre kollektive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

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

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

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

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



NIELS LOMHOLT: VIDEOFÖRESTÄLLNING PÅ HANAHOLMEN



SABOLCH SILÁGY PRESENTERAR SIN VIDEOKONST

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



FOTOGRAFIERNA
ÄRTAGNA AV ILK
GÖNPGH KAKKO

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

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



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

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

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

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

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

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

TAGE MARTIN HÖRLING

Nordiskt Konstcentrum, Sveaborg.

Konstkritik och video

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

olmen i våras
, Thor Elis Pålsson
Thomas Wulff.
strånar och kritiker
trum.

verkligen gör. De vär-
ga att försvara i videon
den hårt manipulerade
som jag tycker är det
on, oavsett vad vi tyder
erna, är att den ger oss
na vår egen tidsamånd
are sätt än TV och andra
edia. I videon kan man
när man vill och diskut
a sin tid mera kreativt. Det
ns museisituation, där man
kan gå omkring och välja de
unka i. Det är en stor frihet
sådana här seminarier blir
distribution, om att nå ut
ånga som möjligt. Det här är
elaktig förankring — det finns
språk som säger: "Källan kom
törstige — den törstige ge-
niskor vill ha en upplevelse
mogna för någonting säger
tion där de kan välja de de
Att vara kritiker är att utvär-
Jag ser videon som en prov
väljer att lyfta fram en ång
som jag känner ångest av
av, som länge verkar som
vill jag lyfta fram och som
vill inte uppleva på egen
har till uppgift att beakt
en faktor i processen
påverkar.
Det viktigaste
är att den gör att
individuell är det som
ett instrument som
vi talar om att
att den påverkar
mycket som
ten är den som
ket är den som

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

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

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

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

Men samtidigt borde vi komma ihåg att en hel



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

TAIDEKRITIIKKI JA VIDEO

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

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

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

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

Onkohan mikään muu aika näennäisesti moniarvoisuudestaan huolimatta — ollut niin putkessa — kuvaputkessa — kuin meidän? Ne ehdot jotka määrittävät ilmaismahdollisuutemme taiteessa ja sen ulkopuolella ovat varsin ahtaasti määriteltyjä. Yritän puolustaa videon roolia tästä lähtökohdasta.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Jos viedään tämä taso taiteeseen, se vastaa torilla kaupattavia tauluja. Voimme olla kiitollisia siitä, että emme puhu kritiikistä. Tämä aktualisoi sen, että mediaa on huikan liian käyttökelpoinen ja painava, tai on kehittyvässä siihen, jotta voisimme jättää sen harasteltajien käsiin. Pitäisi sijoittaa koulutukseen. Tietäkseni olen ainoa ruotsalainen taidekoulun opettaja täällä, ja se on oireellista. Taiteilijoiden taholla ollaan hyvillä syillä, varsinkin epäileviä tätä mediaa kohtaan. Toisaalta meillä on video yleisessä tietoisuudessa, toisaalta niin kutsutut kokeilut (joista kukaan ei ilahdu).

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

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

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

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

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

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

Mette Newth: On selvää että olemme tulleet uuteen mediaan, jolla on paljon opetettavaa muille meedioille. Mutta nähtyäni videoita täällä ja muualla olen voina siitä, että videotaitteilijoiden on varottava keksimästä rutua uudesta. He eivät voi lainata elokuvakieltä oppimatta elokuvan sääntöjä. Tämä koskee mm. ajankäyttöä: olemme nähneet useamman nauhan joka on eppinen kertomus ja jota olisi pitänyt tehdä näiden sääntöjen mukaan.

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

Thor-Elis Pålsson: Täällä Pohjoismaissa taiteilijat ovat samalla asteella

kuin kollegansa Yhdysvalloissa. Meidän on tunnettava toisiamme. Jos haluaa tehdä videolla meidän on tehtävä yhteistyötä ja tutkia sitä. Video on taidemuoto, josta tutkimuskausi ei ole laissa. J.O. Hallander. Harkistettiin myöskin taalla, ja sen sisältöä. Tämän kuvan on tarkoitus olla, sitä toivotaan, että näiden harvojen suuren osan koostuu ristiriitoista ja kaikkien prosesseista. Luomissessahan kaikista huonoimmista, että käsitellään kielteisiä ja rakennetaan josta näistä. Tätä television uudet ovat ole huomavain, mutta, joka tässä edustaa puhdas tapoilla, tavoittaa kaiken tosi ihmisen, siis ristiriitojen. Ihminen, jossa videon häiriöihin, epäoikeuden, yhäpäättämisen tulee muuttamaan tosiasia, että moni taiteilijasta, havainnoista tehtyissä. Kun Kandinsky esimerkiksi maalauksiinsa ratsastajakuvaa ja palasi ateljeen ja näki sen yllä, hän sai vision joka avasi kaiken uuden taidekäsitteen: abstrakti. Samaten Schwitters, joka on leikkasperimentaattien, hen keräsi lästä materiaalia jota yhteiskunnan on hyödynsi ja muutti sen runon. nimenkin Picasso. Parasta uudessa maailmassa on muuten että se ei ajatteleminen niin hyvällä tavalla vie pois juuri kolleasta. On valittu että epäoikeuden, on kiinnostavin näissä seassa. Se on myöskin varmin, matkasta ja toivomuksistamme, mutta on varmempaa, että ei käy, johonkin. Paik sijoittaa prosessin. Niin että kaikki se mikä rikollis- ja insinööreille ja televiisio-ajureille näytettyä työtä, ja häiriötekijöinä, onkin näin taiteilijan lähtökohdalla ja työmaasta; kiinnostava sinänsä. Regla Lind: Työpajaan tarvitaan, joka kauan ovat työstäneet videolla ja jotka ovat todistaneet. Paik esimerkiksi — muitten näin päin. Tarvitsemme karismallisia video-ohjelmia, omia kokeita ja virheitään. On voinut olla hyviä video-ohjelmia. K.G. On eräänlainen vääntynyt anti-TV-kieli, jota nope-

kuin kollegansa Yhdysvalloissa kymmenen vuotta sitten.

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

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

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

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

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

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

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

Uskon videoon yhtenä monesta meediasta, ja se on vielä kehittämätön. Mutta viestinnän, tiedostamisen ja ruonouden ympärillä voidaan tehdä paljon muuta kuin terapiaa ja sitä pitkäveiteistä ja hieman naristista "itsensä ilmaisemista" jota olemme nähneet varsin runsaasti täällä.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Upprop

TILL NORDISKA MINISTERRÅDET

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

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

Seminarier uppmanar därför Nordiska ministerrådet att verka för att

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

Hanaholmen 2 februari 1983.

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



Newsletter om Nordisk Videokunst

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

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

Videoværksted, Søndergade 12,
DK-4690 HASLEV

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

Nordens enda öppna
Haderslev. Här svarar
ledare Hans V. Bang
verksamhet.

Videoværkstedet i Haderslev
sted for menneske
for at udtrykke sig
arbejdes det hoveds
professionelt format.
i 1977 af Det Danske
med Haderslev komm



—Hvorfor oprettedes v
Fordi man, med udga
spørgsler under »Film
derslev, syntes at det
bende og ytrende me
arbejde med dette for
Grundlovens §77 om
der også er ytringsmu
grunden. Desuden er
sig bedre via levende
male eller skrive.
—Hvem kan bruge vide
Det kan alle over 18 år,
cere et ikke kommer
også nordiske kunstner
—Hvilke krav stilles til
værkstedet?

Det Danske Videoværksted

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

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



—Hvorfor oprettedes værkstedet?

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

—Hvem kan bruge videoværkstedet?

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

—Hvilke krav stilles til dem der vil bruge Videoværkstedet?

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

2. at man har tænkt sit projekt godt igennem.

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

—Hvilke krav stilles ikke?

Man skulle ikke kunne noget om levende billeder i forvejen.

—Hvilken form har den støtte Videoværkstedet kan give?

Udstyr til video, lys, lyd og editering.

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

3. Kurser i brug af udstyret.

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

5. Kopi af den færdige produktion til distribution.

5. Kurser i Basis videoproduktion og udvidede kurser.

7. Kontakt til relevante produktions- og distributions kanaler.

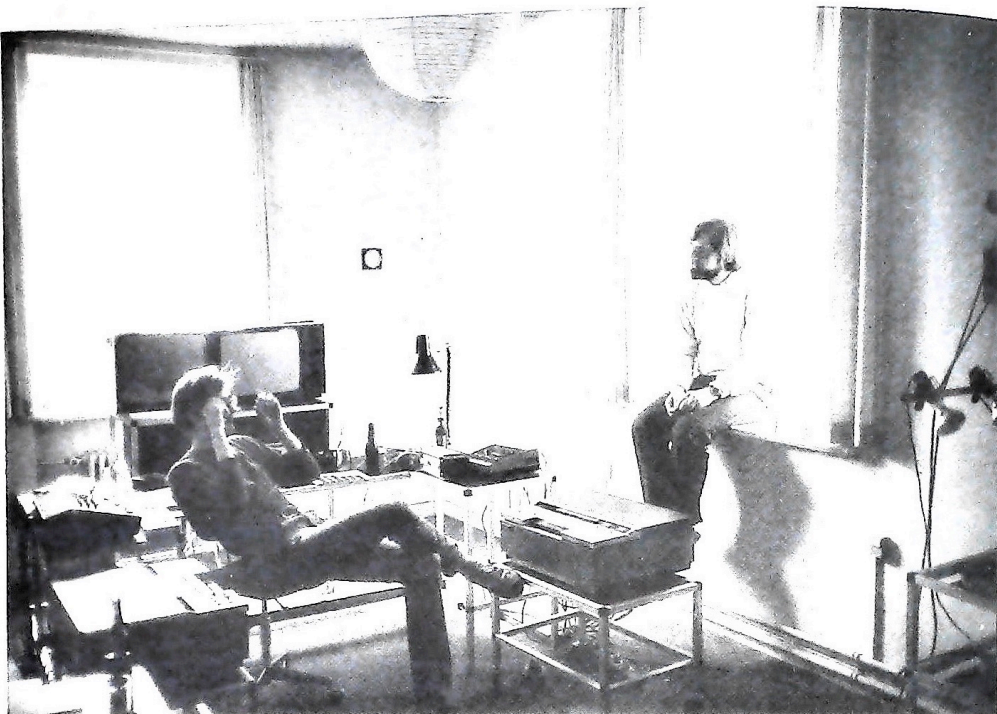
—Hvem bevilger støtten?

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

Koster det noget at bruge videoværkstedet?

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





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

-Hvad kan videoværkstedet hjælpe med?

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

forevisning af produktionerne i videograf

6. håndbogsbibliotek med videolitteratur.

7. kontakt til andre videoproducenter.

kontakt til filmværkstedet i Köpenhamn og Det Danske Filminstitut samt Ministeriet for kulturelle anliggender.

spørgsmål vedr. video og lokal-TV.

«10. teknisk assistance for egne produktioner.

11. gennemsyn af 16 mm produktioner.

12. overspilning af dias og stills til video.

—Hvem har brugt og bruger Videoværkstedet?

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

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

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

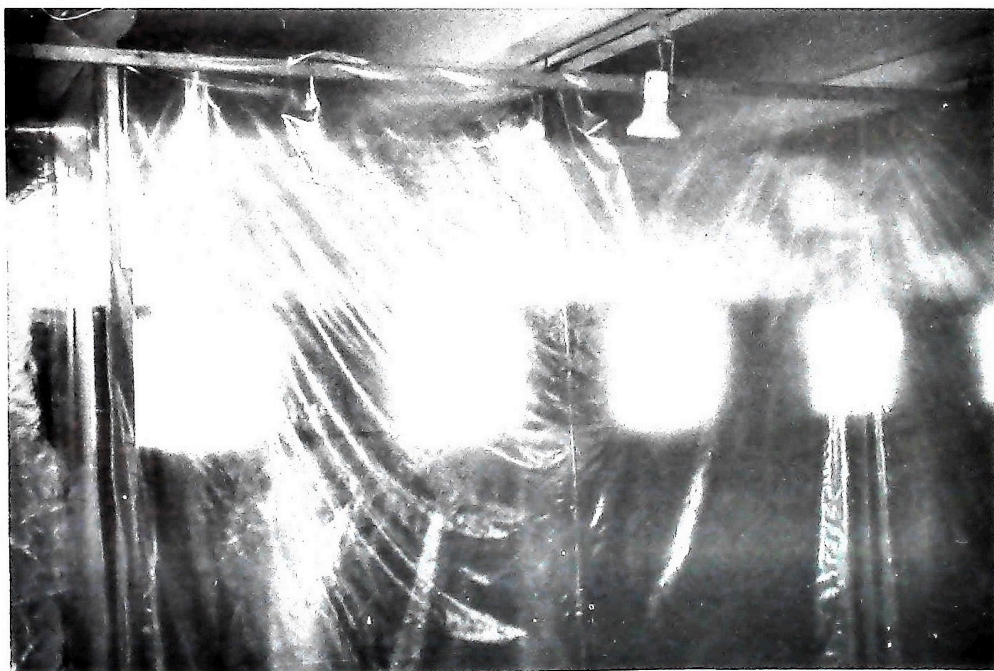
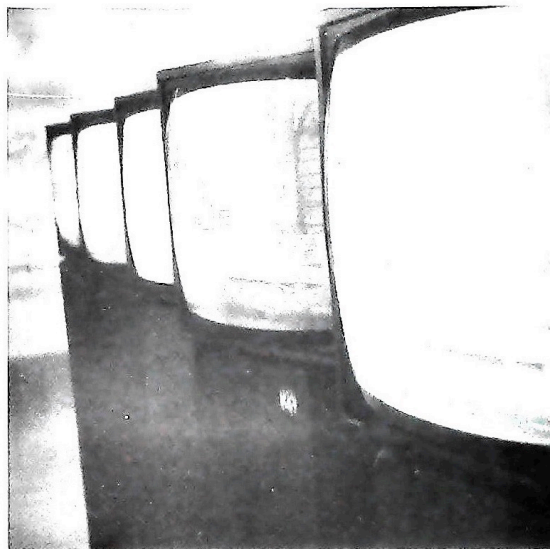


Krav til installation: Mindst 5 monitorer og 1 videokassettespiller. Monitorerne placeres efter hinanden langs væg, drejet 45° ud fra væg. Foran monitorerne i afstand af 1,5 - 2 m afskærmes med halvklar plastik. Indgang i højre side, udgang i venstre.

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

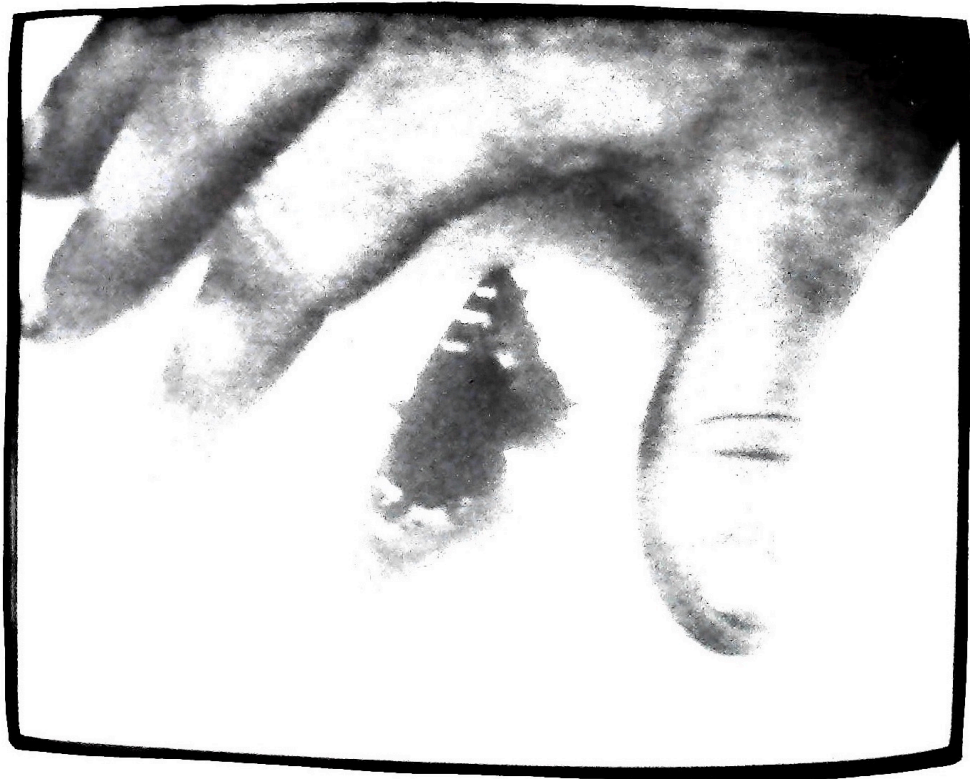
Koncept: Installationen er lavet i samarbejde med HELGE KRARUP. Lydsiden starter med Helge Krarups digt *Havnefront*, inspireret af et delvis utydeligt lydbånd med et engelsk-kinesisk sprogkursus, og fortsætter med dette sprogkursus. Den synkrone, samtidige gengivelse af samme billede (sejlturen) på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

Produktionsår: 1983.



JØRGEN CHRISTENSEN & CARSTEN SCHMIDT-OLSEN

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



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

VÆRKSTEDET VÆRST

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

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

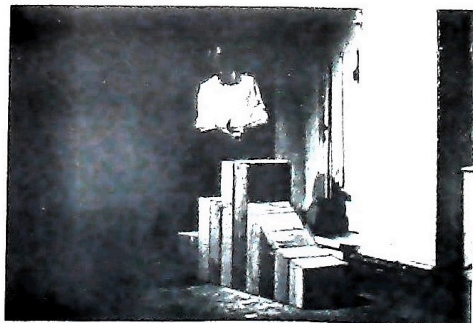
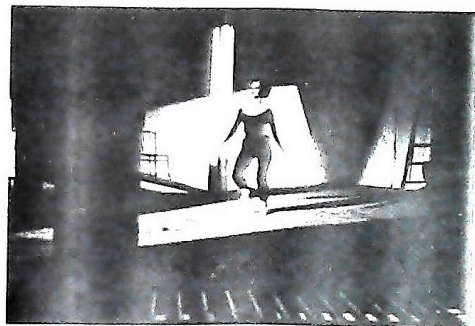
Sammen med Inger påbegyndte vi allerede i december arbejdet på denne forestilling. Efter hendes død følte vi det som en nødvendighed, trods alt at gennemføre arbejdet. Der indgår tekster og digte skrevet af Inger. De bliver i form af stemmeimprovisationer og sang fortolket af skuespilleren Marianne Jørgensen.

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

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

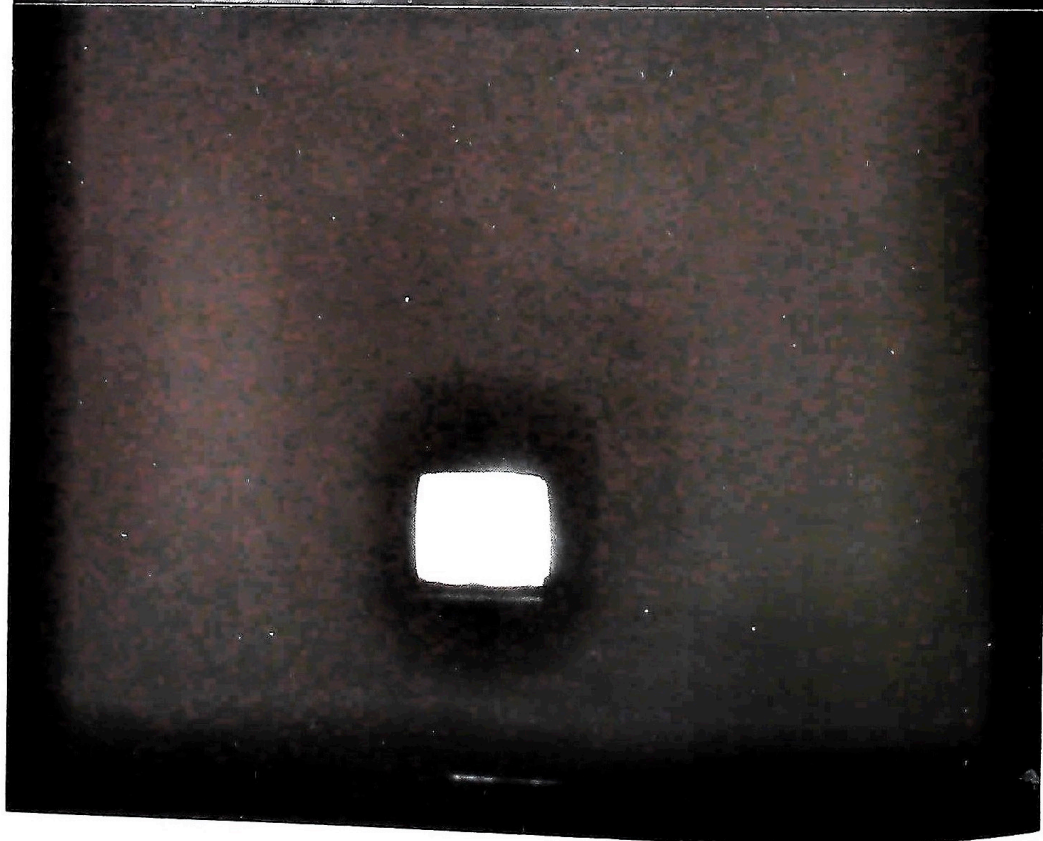
Video: Svend Thomsen.

Idé og produktion:
ANE METTE RUGE & JAKOB SCHOKKING





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



impulser
ers Ljungman
m.fl.
gedes Prata.



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





FOTO: SISSEL TOLAAS.

MORTEN BØRRESEN VIDEOARBEIDER

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

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

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



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

PETE

TRE
1982,

Tre vic

Varje s

1. Jag s

Vi up

30 se

2. En V

10 va

3. Mot

Ljud: h

våldigt



PETER ANDERSSON

TRE MOTORER

1982, färg, ljud, 6 min.

Tre videosekvenser.

Varje sekvens visar en »motor«.

1. Jag själv tillsammans med halvårgammal son.

Vi upprepar samma rörelse flera gånger.

30 sekunder.

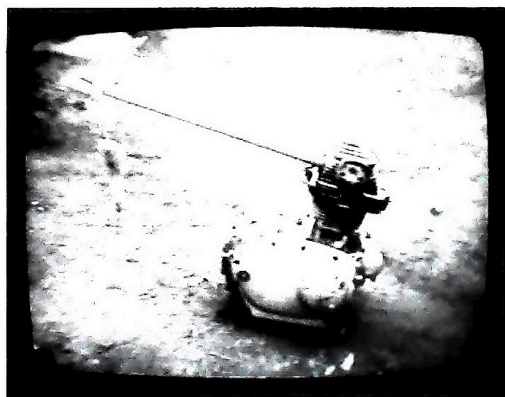
2. En Volvo kör långsamt runt en rondell.

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

3. Motor och morot. 30 sekunder.

Ljud: hela tiden hörs det entoniga lätet från en

väldigt uppvarvad liten motor.



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

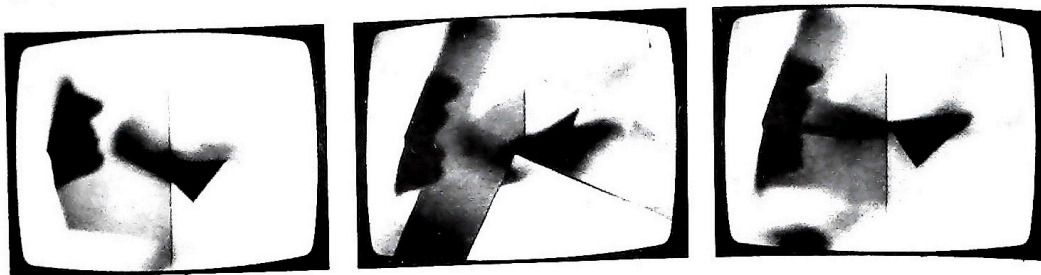


FOTO: JOOS.



CHARLOTTENBORG 1981.



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

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

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

FINN MICKELBORG

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

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

MICKELBORG

videoteksten her fryses til et billede. Luppen fremrækker sig, så kører vi. Enhver kritik skal mærkes selv hvis den ikke samtidig er en selvkritik - vi for den om. Selvfølgelig! De der er med og med en til 4 millioner flimmerende punkter på en tv-skærm og har endelig gennem en programlagt verden af tilfældigt hjemhentede billeder (hvilket lyd i en envejs kommunikation som ingen genkender i dagligdagen, hvilket ikke er så mærkeligt da denne punktverden på kun er kombinationsmuligheder på selvsamme skærm, en illusion der stedet har erobret sin del af dagligdagen og dermed selv gjort sig til en virkelighed. Den uforsagelige mængde af information lige her og nu, alle steder! Fra har betydet en kolossal udvidelse af vores psykiske rum og næsten lært os at leve i en samtidighed - men billedet på skærmen er stadig, hyormeglet det end bevæger sig, frosset fast eller påhæst økonomiske kriterier så stand by, dette er figuren og alt andet omkring denne er baggrund. (Løse udtryk vil fremsendes)

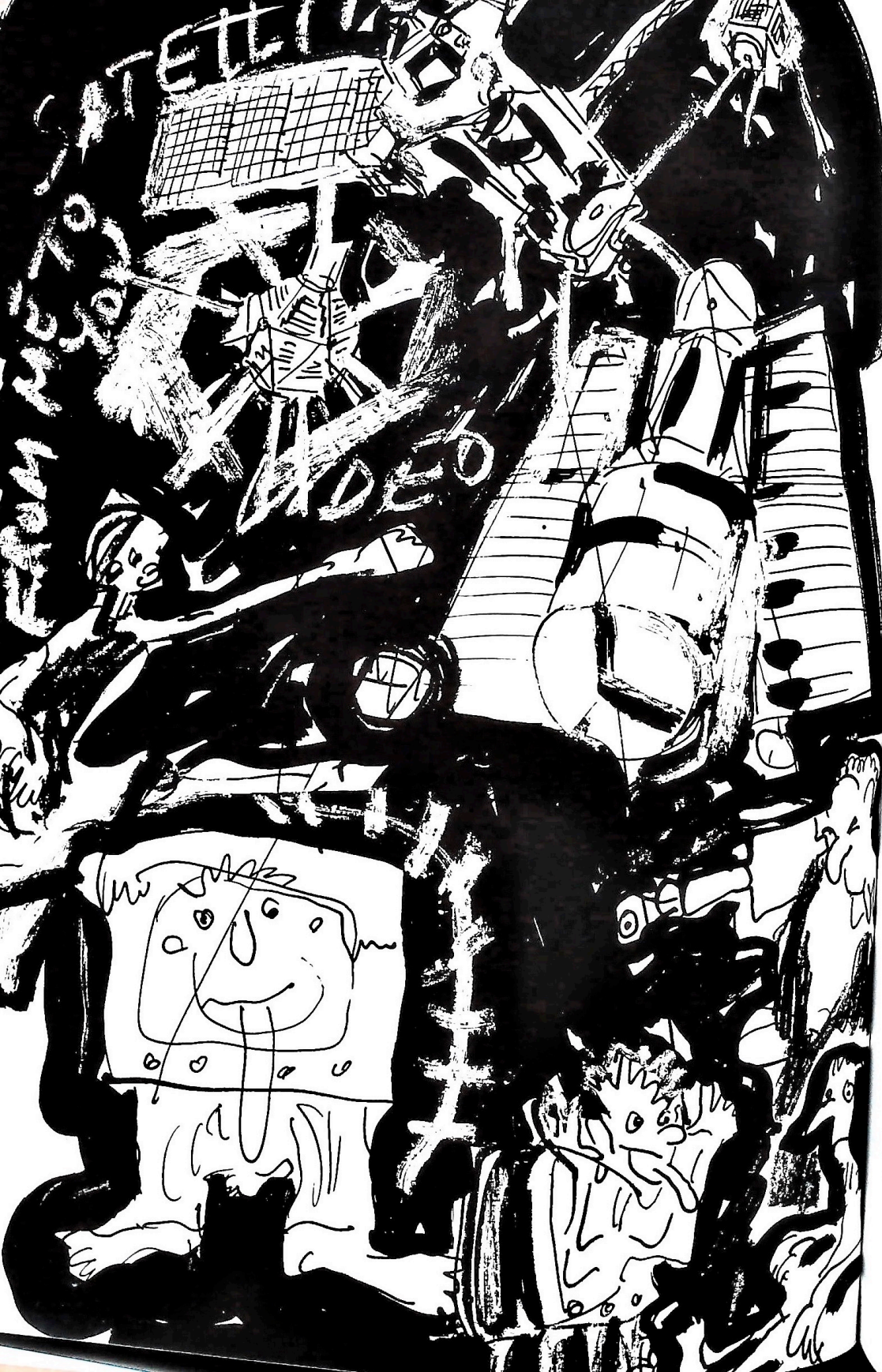
Videobilledet: Danmark såvel som udlandet såvel som det kunstneriske udtryk dertil. 70 års jubilæum præget med en politisk form, hvilket berørte at folk der arbejdede med mere radikale ting og næsten ingen baghudsmoder se den arbejdsomhed. (Hvorfor radikalt indstillet til denne begæret for tidsbegrensning. For video produceres vedkommende betød det med meget få og taget, nogle forlængede politiske muligheder, der på den nærmeste skitagne enhver form for medbevidsthed for selve vognens skid, til at vise for de allerede overbeviste. De mangende smeltet i kontoret og mangenigheden for det andet. Baggrunden eller omgivelserne som man vil i 80'ernes ekspressionistiske romanisme, en skæret kraspræget i en centring i det forklarende, måske endda forværgende end og for de polariserende sammenhænge, der nu optræder i opløst i en helt anden punktform og egentlig var bedst hemmet med at blive gædet ud. Fort stand by.

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

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

højre 3

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



En på kasse

Video den elektroniske økonomiske — det er væger sig — tegninger tige ting til hinanden — er en forvrøvlet misforståelse — og at grænsen mellem den og tilbage — din spole — og nogen gange — selv når for — dobbeltnatur — en mater — det er sket med modernismen — eksisterende — i tidligere med modernismen skulde så med video at gøre — isolation og fremmedgørelse problemet søges løst på al etc. — og så er der de elektroniske apparater man vælter sig i forskellen på værktøj og nogle sommelige billeder — reaktion — modsat se Nam June Paik smukt — resten er kedsomme videnskabelige og en hel ret gennem elektroner radioligt til kunst — for hver cent den mister billedet i intensitet dette er ikke en pibe — er det — men billedet af en pibe — fraværet af en fodboldkamp utætelig kollektiv massepysk sanser eller bevidsthed — det kunst — for kunst er tilstedeværelse — selvfølgelig kan vi bruge video muligt andet — men på samme dårlig idé ikke bedre på samme — tværtimod tror jeg det er et som overvågningsapparatet i sine rene vores egen tilstedeværelse skal kigge på os — bortset fra fjernsyn sammen med andre ressourcer — som hvis to sparsomme ressourcer — at h umulig — jeg er en stråle

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

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

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

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

BJØRN NØRGAARD

Datamaskinen äter videon Tietokone syö videon

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

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

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

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

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

FIRE — WHEEL — COMPUTER

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

Datamaskinens förvaringsredskap är till det yttre en aning annor-

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

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

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

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

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

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

Tietokonetta
tietoon. Kaari
PYÖRÄ - TIET

Maapallolle on
moverkko: tietokone
verkot, paikalliset
Area Networks).
ovat erilaiset langat
viestimet yhdeksi
tehtäväksi verkko
ään rautatieliikenne
kone ja ilmalinjat
yhdeksi globaaliksi
verkoksi.

Tietokoneen tallennus
näisesti hieman eri
tapahtumaltaan
Ääninauha, ääninauha,
nauha, hiilihiirto,
gisia' muistiväline
jatkumona. Kopio
kuin alkuperäinen,
tietokoneen muisti on
kopiointi onnistuu
tapahtumittisesti, k
yksi tai nolla. Kopio
arvoineen originaalin
Tärkein tietokone

nään on 'floppeylevy'
neetinauhan ja kasetin
toia floppele mahtuu
tuhansia merkkejä.
saattaa olla uudelleen
nen levy jota voi käyttää
n että videolevynä.
vaa tuhatkertaiseksi,
hin miljooniin merkkeihin
Sisäisesti, tietokone
neessä, kaikki media
maation modifikaatioit
sen nimityksensä: sama
tikoodi voidaan tulkit
vaksi, matematiikkaksi
karaksi.

—> Triviaalifunkti
leiksi: dataverkko k
television ja radion bit
telliittiin tai valokuitu
tallettaa kaiken samoin
Tietokone trivialisoi
varastoinnin ja kuljetuk
kä on voidaan digitaali
nollina ja yksinäisinä, om
sineina. Informaatio o
taan.

Keskeiseksi asiaksi
prosessi: tietovirtojen an
si: informaation muuttu
struktuurin muuttumin
tekoaly.
Tietokonetaidetta on k
tataide ja ohjelmataide.
teos on dataa: tekstiä, ku
kalkkia näitä tai muuta
teossa teos on tietokone
naminen prosessi kuvan
ohjelmointikielillä. Ohjel

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

Maapallolle on kasvamassa uusi hermostoverkko: tietoliikennesatelliitit, dataverkot, paikallisverkot (LAN, Local Area Networks). Tietokoneet sulauttavat erilaiset langalliset ja langattomat viestimet yhdeksi suunnattomaksi integroiduksi verkoksi aivan kuten nykyään rautatieliikenne, tieliikenne, vesiliikenne ja ilmailiikenne ovat sulautuneet yhdeksi globaaliseksi materialiliikenneverkoksi.

Tietokoneen tallennusväline on ulkoisesti hieman erilainen mutta toimintaperiaatteeltaan aivan erilainen.

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

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

Sisäisesti, tietokoneen muistivälineessä, kaikki mediat ja kaikki informaation modaliteetit kohtaavat yhteisen nimityksensä: sama digitaalinen bitikoodi voidaan tulkita musiikiksi, kuvaksi, matematiikaksi, tekstiksi, säkkartaksi.

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

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

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

Tietokonetaidetta on kahta lajia: data-aidetta ja ohjelmataidetta. Datataiteessa teos on dataa: tekstiä, kuvaa, ääntä tai kaikkia näitä tai muuta. Ohjelmataiteessa teos on tietokoneohjelma: dynaaminen prosessi kuvattuna jollakin ohjelmointikielellä. Ohjelmataidetta tulee

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

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

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

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

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

Datamaskinen och videon

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

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

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

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

Översättning av Pauline von Bonsdorff.

WORK OF HEART



Chantal Lefebvre
Chantal Lefebvre

syömään dataaiteen.

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



Migraatio videosta tietokoneisiin tapahtuu monena rinnakkaisena prosessina.

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

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

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

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

— tietokonegrafiikka yleistyy ja saa aseman

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

— tietokonepelit kehittyvät eppisiksi

— videotaiteilijat ovat pioneereja jotka herkästi vaihtavat välinettä

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

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

Erkki Kurenniemi

NIELS LOMHOLT

VIDEO ... G/— ... K/—.

Reflexioner på et hotelværelse i Frankfurt a.M.

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

Men det er bevidsthedens bedrag.

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

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

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

Så vær på vagt.

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

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

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



NIELS LOMHOLT: UR TEMPORARY DISTURBANCES, 1982

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

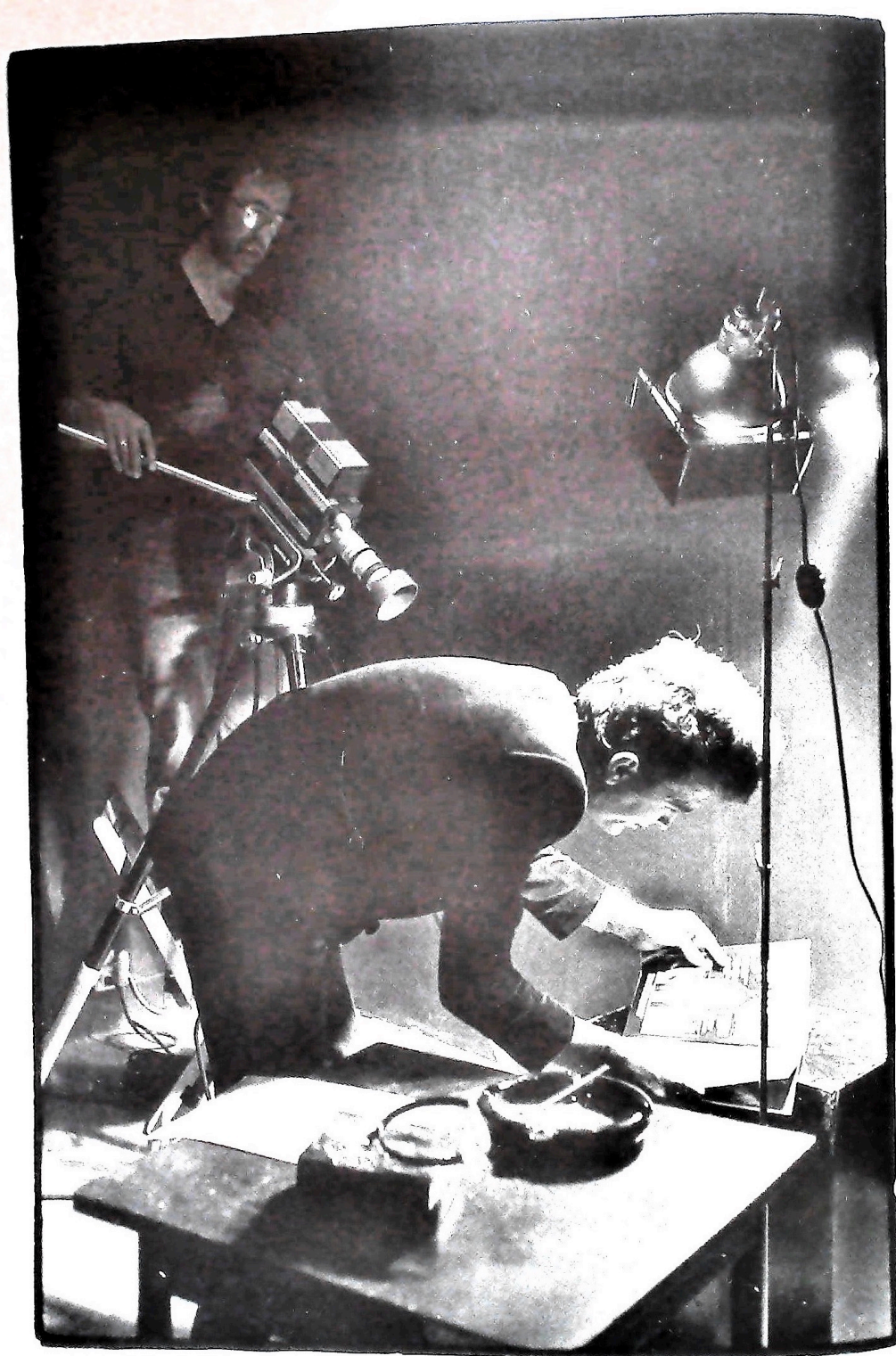
TV/Video monitoren er placeret meget tæt ved informations samfundets hjerte. Et direkte kabel mellem hersker og folket, en varieret program-flade holder tilskueren fastnaglet. Øjet peger en vej og perspektivet er begrænset.

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

Betrægter positioner.

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

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



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

mørket knitre, me
papiret knitre. Bille
mod billedet. Bille
fuld opmærksom
dens evne til at k
Never a dull mom
TV/Video tror af og

TV hjemme i stue
Det kører dag og
tuglekkvider. Und
ne og glør, mor st
tofler, far trækker
til kigger de voks
familiens livsnerv
vores tur?». TV ny
bygger Legohuse,
til sænker hun str
færdeligt». Betragt
kort stund. Og så
er det familie aft
hyletonene signal
familien fyraften.

Både film og TV
tes fra andre syns
position. Eller en
klubværelse, dial
fra den offentlige
serne ud, han fæ
ikke får hinanden
tente fodbolds do

Der er skabt nogle
af levende billed
Levende billed
betragter position
den. Men det er
blæser ingen vind
har ingen lugt. I
en dør eller over
på monitoren går
Vi blander korte
trager positioner
mationer og ople
på togstationen,
TV/Video monito

Hvad skal man
gøre op med sig
man tager sit u
arbejde med sag
op med dem, bru
ter positionen er
på museet, på s
rive monitoren
menhæng og giv
— og selv sætte re

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

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

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

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

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

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

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

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

Video statements

Video er teknologi.

Video er et udtryk for ET teknologisk samfund.

Video er teknologisk narcissisme.

Video er en ny teknisk fetich.

Video kan kun forstås af en tekniskfunderet generation.

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

Video kan kun betjenes af en teknisk bevidst generation.

Video akcepterer ingen modsigelser.

Video har teknikens univers og begrænsninger

Video mystificerer det virkelige liv

Video monopoliserer sandheden.

Video fjerner ansvarlighed for livet fra det virkelige liv.

Fantasiens må underkaste sig videoteknologiens strenge krav.



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

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

Video, ET medie for ordenens mennesker.

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

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

Video udtrykker sig selv.

Video er med førte øje.

Video er ET øje.

Hvem kigger på hvem?

Hvem er sat på sagen?

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

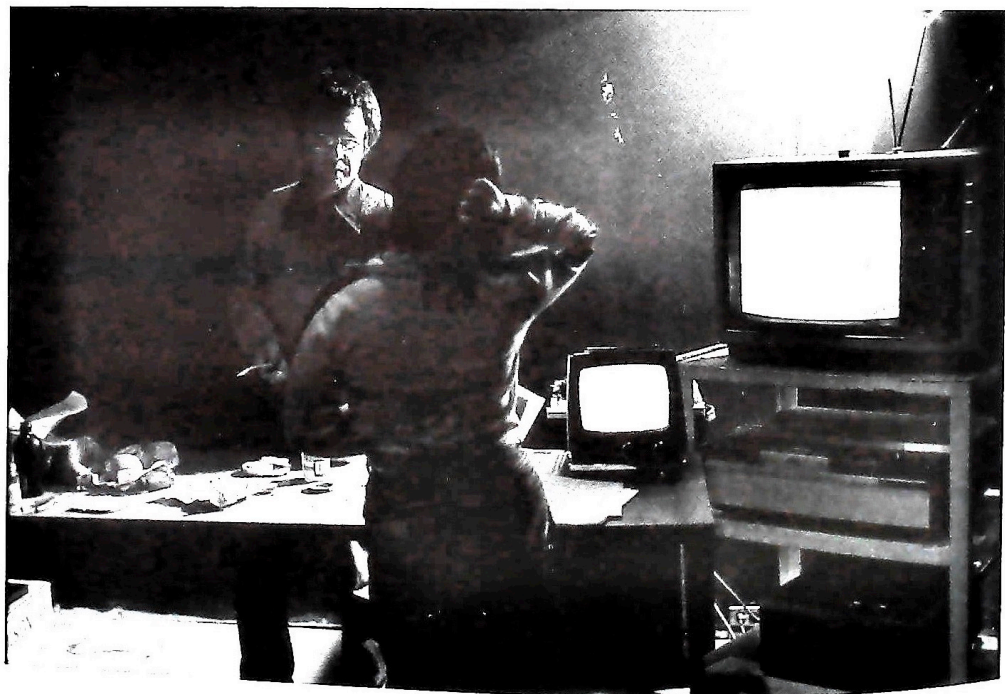
Video er et vindue, når man kigger ind, kan man så ikke også kigge ud?
 Er der ligheds tegn mellem begge sider af vinduet?
 Vinduet er sagen hvorom alt drejer.
 Video vinduet er sagen, hvem er sat på sagen?
 Vinduet er klart, alt synligt står skarpt aftegnet.
 Video paranoia.
 Bag glasset er der kabler,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

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

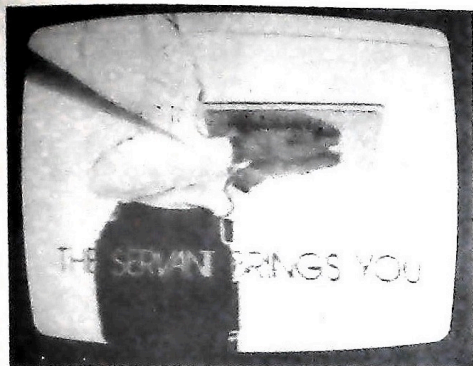
Bryd koden!
 Saml sporene i en formular.
 Videons skjulte reference punkter.
 Teknologien har opfostret en generation for hvem skjulte reference punkter er en naturlig og aksepteret form.
 En konstant tilstand af »ikke-forstået« men udført
 At forandre betragter positionen bryder ikke koden, det gør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



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



NIELS LOMHOLT: THE TRANCEDENTAL SANDWICH, MONTREAL 1980.



NIELS LOMHOLT: UR ROTE MUND, 1982.



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

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

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

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

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

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

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

1. Editering. En form for billige film. Producenten optog en række sequencer, konstruerede eller dokumentation og forarbejdede denne virkelighed ind til en ny virkelighed, en ny tid (handlingens tidsrum forlænges eller forkortes, 1970 kobles direkte på 1990), nyt rum (i monitorens verden).

2. Dokumentation. Optagelse af andre kunstgrene som performances, musik eller miljøer omkring kunstværker.

3. Integral video. Video som kulisse brugt i installationer, monitoren som delelement i større sammenhæng.

4. Spil til kameraet. Fortællinger eller performance/optræden til et imaginært publikum.

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

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

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

□ □ □



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

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

Som det skulle være klart.

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

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

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

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

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

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

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

Kunst er håbets kosmos
— ikke teknologi.

ikkelegheds
en blanding af
pillet regler, dik-
toreleser, nogle er
et. Men her står vi

it, ikke rent og ukla-
r. Papiret har lev-
kiftelige sider, a de
gsidet at det næsten
et alt fra dødsdomme
ret har nok engang stå-
eo gør idag, et legem
et.

I det neutrale stadie
måske samme sadde
har idag, et billig
n betjenes af alle, alle
uskyldighed, der kan
dninger eller toltog

ver er at neddykke den
v.s. ikke kun lade vide
den formidende læse-
nogen lunde til Michel-
moret, hvor statuen alle-
nen, kunstnerens opgave
erket fra materien. af pro-
armorens Videoen.

lidt til kunstværket og
værker havde man der
de lavet sit arbejde, der
mennesket må arbejde

lsen der tæller.

ige optagelser havde de
at lave video på vinde-
video ville ikke gøre det
en råden pæret i de mo-
arbejde på egne ramme-
er en uhyggelig situation
nogen vinkel på det
realisme, men en kisse og
et. og husk sig

Kunst er ikke en
og det er det



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

Pauline von Bonsdorff

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

Folke Edwards

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

Marianne Heske

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

Tage Martin Hörling

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

Helge Krarup

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

Erkki Kurenniemi

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

Niels Lomholt

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

Albert Mertz

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

Asko Mäkelä

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

Ronald Nameth

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

Bjørn Nørgaard

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

Torben Søborg

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

VIDEOKONST I NORDEN

POHJOISMAISTA VIDEOATAIDETTA

Innehåll

Folke Edwards

Konst och teknik 5

Helge Krarup

Videokunstens kategorier 7

Torben Søborg

Video + kunst = videokunst? 11

Ronald Nameth

Video kom konstnärlig resurs 17

***kjartan Slettemark** 22

Mervi Deylitz-Kytösalmi 22

Teresa Wennberg 24

Lene Adler-Petersen 25

Antti Kari 27

Leslie Frierman 27

Thor Ellis Pálsson 28

Asta Olafsdóttir 29

Jan Gjessing 30

Åke Grunditz 30

Asko Mäkelä

Videokonsten och jagets upplösning 33

Albert Mertz

Om nogle videofosøg i Danmark 37

Berit Jensen 38

Helen Lait Kluge 39

Frans Kannik 40

Marianne Heske

Teknikken er ikke målet 43

Tage Martin Hørling

Nordiskt seminarium 49

Erik Kruskopf m.fl. i debatt

Konstkritik och video 50

Taidekritiikka ja video 54

Upprop från konstnärerna 56

Hans V. Bang

Det Danske Videoværksted 57

Torben Søborg 59

Jørgen Christensen &

Carsten Schmidt-Olsen 60

Værkstedet Værst 61

Anders Ljungman 62

Morten Børresen 64

Peter Andersson 65

Finn Mickelborg 66

William Louis Sørensen 67

Bjørn Nørgaard

En på kassetten 69

Erkki Kurenniemi

Datamaskinen äter videon 70

Niels Lomholt

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

Medarbetarna 80



kalejdoskop

VIDEOKONST I NORDEN

POHJOISMAISTA VIDEOATAIDETTA

kalejdoskop



VIDEOKONST I NORDEN

Videokonsten är en mycket ung konstform.

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

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

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

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

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

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

SUNE NORDGREN

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

VIDEOKONST I NORDEN

Redaktör: Sune Nordgren.

Sättning, layout & montage: Kalejdoskop.

Färgreproduktioner: Laholms Lito.

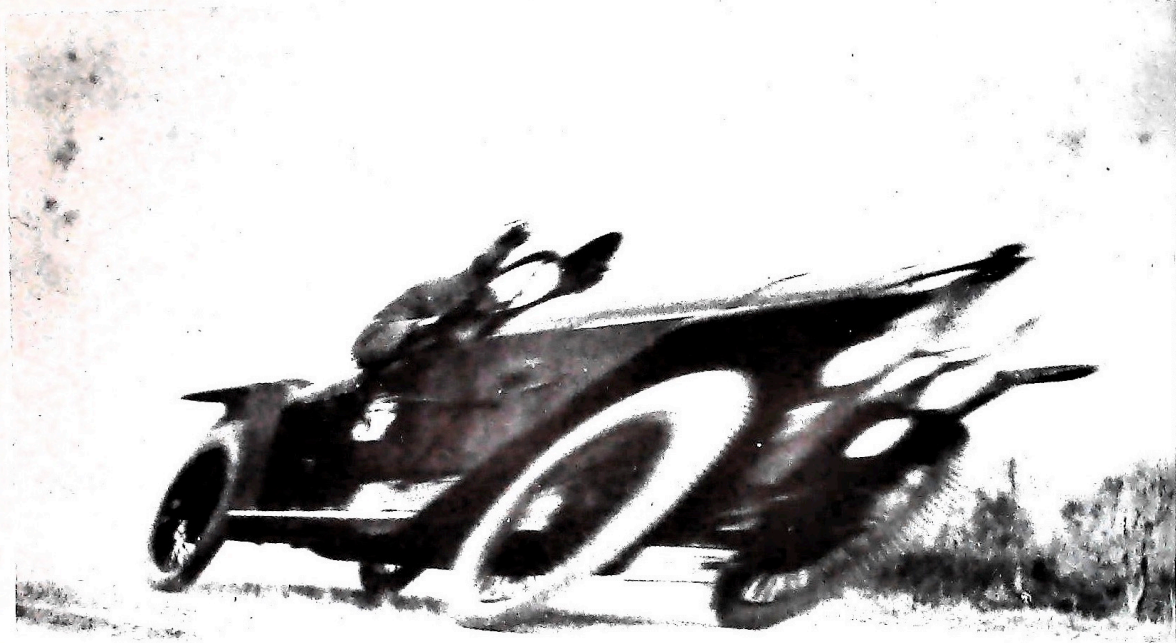
Tryck: Nya Civiltryckeriet, Kristianstad 1983.

ISSN 0345-0031

KALEJDOSKOP, Box 125, S-29600 Åhus.

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

Red



Francis Picabia on grand vitesse. New York, 1924.

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

Taide ja tekniikka

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

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

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

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

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

Kehitysnäkymät ovat pelottavat ja kiehtovat, mutta optimismin on kiihtunut, kuilu on taas kasvamassa. Kulttuurityöntekijöihin iskee pessimismi mutta ennakkoluulottomat kaupalliset voimat kehittävät ja käyttävät tekniikkaa hyväkseen.

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

Konst och teknik

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

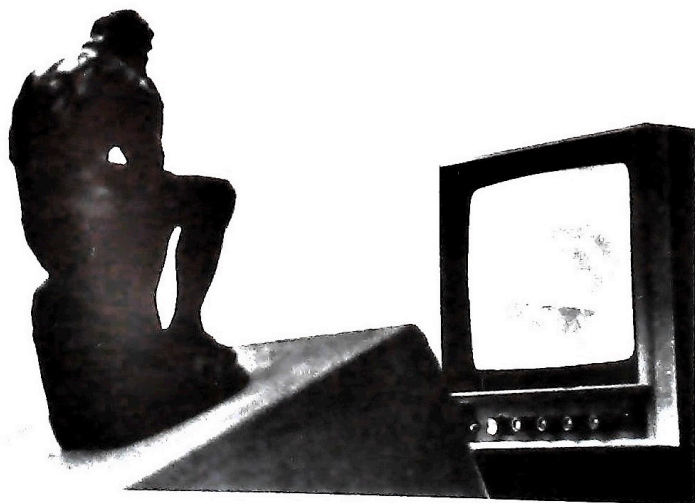
Eettinen meediakonservatismi on toinen, ja tärkeämpi syy. Perinteisen taiteilijan näkökulmasta uudet teknikat tuovat mukanaan tasoittumista ja manipulaatiota. Video on lisännyt väkivallan ja pornon kulutusta, tietokone on lisännyt valvontaa ja dehumanisoinut työn, samalla kuin tekniikka on tuonut esille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

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

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

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

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



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



Videokunstens kategorier

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

De kategorier det drejer sig om, er:

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

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

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

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

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

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

NAM JUNE PAIK. FOTO: CARL SAMROCK.



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

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

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

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

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

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

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

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

Et andet sted i lokalet lå Charlotte Moorman,



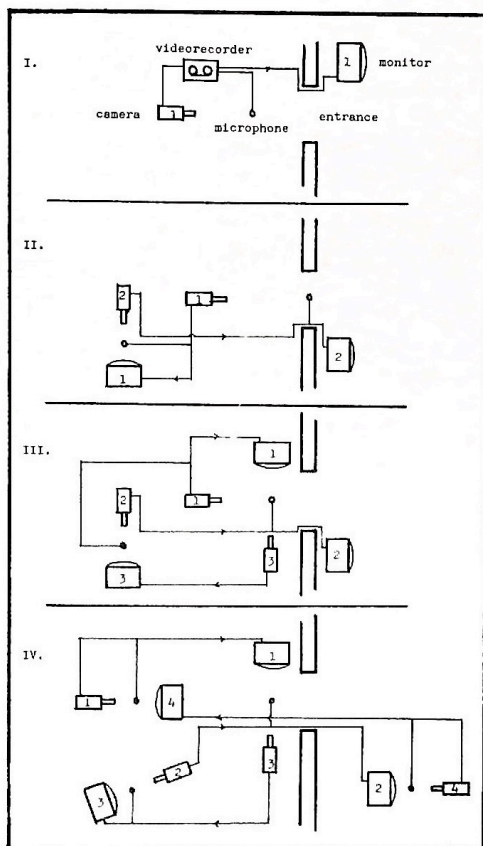
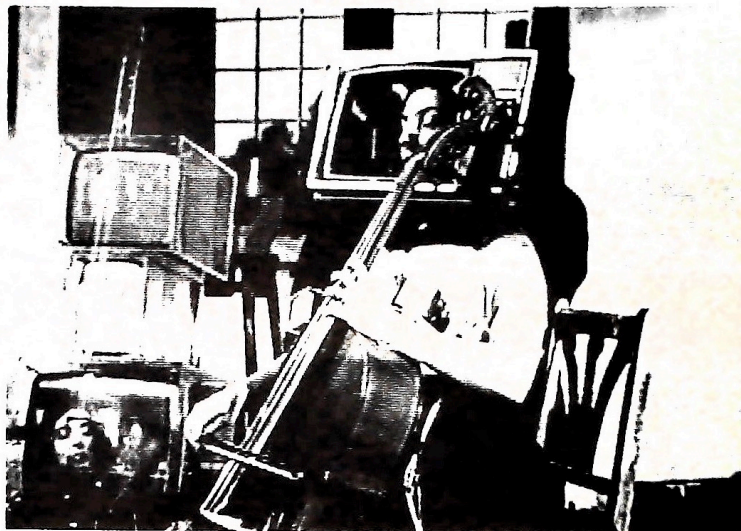
som Paik ofte har arbejdet sammen med, på gulvet og spillede på en cello, der lå ovenpå hende med klart seksuelle konnotationer. Dette blev optaget og vist på nogle meget små monitorer, på størrelse med videokameraets søgemonitor. To af disse monitorer var spændt på hendes bryster og een for enden af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

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

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



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



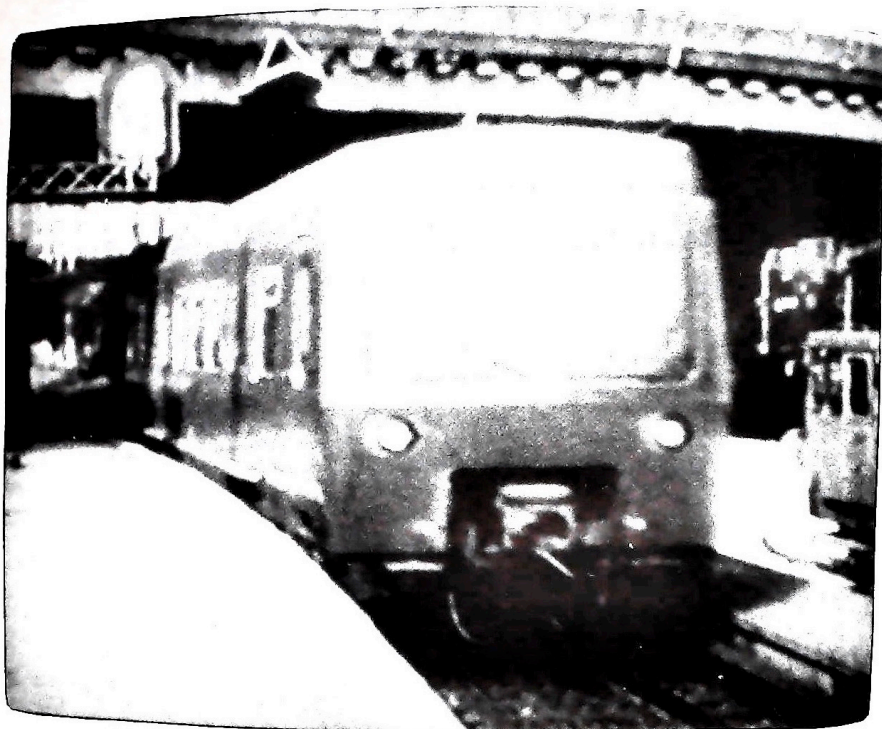
WILLIAM LOUIS SØRENSEN: VIDEORUM, 1976.

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

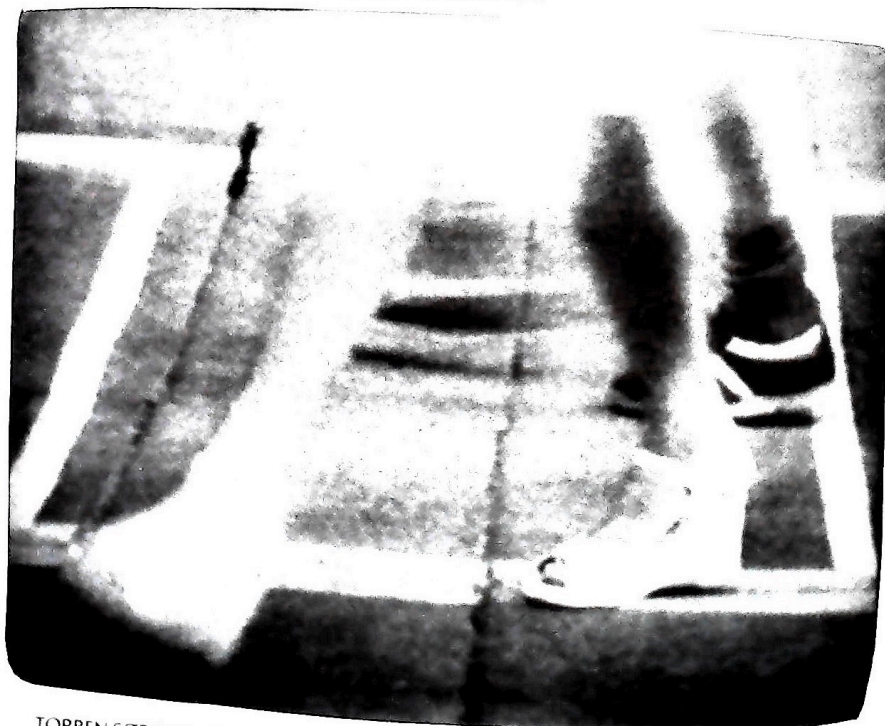
Der er fire modeller, den ene mere kompliceret end den anden: I to rum er opstillet et antal enheder bestående af kamera, mikrofon og monitor. Det, der sker et sted, transmitteres et andet sted. Jo fler enheder der indgår, jo mere kompliceret bliver helheden. Det, der sker, er op til de tilstedeværende.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

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

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



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



TORBEN SØBORG: UR FELT CA. 2 m², 1982.

VIDEO + TAIDE VIDEOTAIDE

Videotaide?... mitä on
Amerikkalainen videot
Wegand sanoo että kysyt
vertailu vastusta, koke
Visuaalisten kokemus
määrittelemisen on sil
ta leikkia Videota sinä
arvastaan kokea, ja
vain vakava videokuva
Määritelmät eivät my
auttamaan taitelijaa.
voi "määritellä" video
sen muista mediol
(videotuotanto) — ja se
kuin kaikki taideokse
nin kamera- ja nauhoi
keen."

Saksalaisen videotaide
telossa sanotaan: "Onneks
lyödytty määrittelemä"; v
käyttää yksinkertaisesti tie
ta. Toiset haluavat vastat
seen tutkimalla taitelijoi
käyttää videota.

Amerikkalaisessa antolo
"Art" vuodelta 1976 n
me tapaa käyttää videota:
1) aiheena taitelija tai jouk
ja
2) aiheena ympäristö
3) aiheena abstrakti kuva
Näitä voidaan yhdistää,
erityisen tavalla:
a) mono- tai multikanavac
tai useampi monitori)
b) performance tai installaatio
c) "todellinen aika" tai aja
d) erittäin nauhoitettu, edito
tion

Saksalaisen luettelo mair
nauhoitus "videotaiteesta" ka
1. videokuva
2. videotelailaatio
3. videovideo
4. videoperformance
Tämä luettelo ei ole k
kuvailu. Yhteistä niille o
kuvailuun voidaan taide
ja nauhoitus videolle on kai
nauhoitus ja tavalla ajalle.

Muut määritelmät eivät k
nauhoitus ja tavalla ajalle
WEGANDIN TAIDE
KIN

VIDEO + TAIDE =
VIDEOTAIDE?

Videotaide!?... mitä on videotaide?

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

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

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

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

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

- 1) aiheena taiteilija tai joitakin esiintyjä
- 2) aiheena ympäristö
- 3) aiheena abstrakti kuva

Näitä voidaan yhdistää, ja lisäksi esittää eri tavoilla:

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

Saksalainen luettelo mainitsee seuraavat "videotaideteosten kategoriat:

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

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

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

Video + kunst = videokunst?

Videokunst!?...hvad er videokunst?

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

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

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

I det meget omfattende katalog til den udstilling af tysk videokunst som for nylig turnerede i Tyskland, siger man da også: »Heldigvis har man emdnu ingen definition fundet², og man nøjes derfor med att pege på, at videokunstneren er en kunstner, som i stedet for f.eks. pensel, lærred og maling benytter et videokamera og en monitor til at udtrykke sine idéer.

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

I introduktionen til den første amerikanske antologi over videokunst, *Video Art* fra 1976³, peger man på, at efterhånden som dette medium har udviklet sig, kan man skelne mellem tre basale tilgange:

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

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

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

I det tyske katalog skelner man i selve katalogoversigten⁴ mellem følgende kategorier af »videokunstværker«:

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

naviska Enskilda B



TORBEN SØBORG I ARBETE MED FELT CA. 2 m², VIDEO-PERFORMANCE I UMEÅ 1982.

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

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

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

ja vastaus:

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Et eksempel: forskellen på TV-tid og »mennesketid«, d.v.s. fjernsynets tidsbegreb over for vort normale tidsbegreb. Vi er, siger den amerikanske videokunstner Douglas Davis¹³, opflasket med det hurtigt skiftende TV-billede, hvor tidsbegrebet komprimeres, og hvor f.eks. de 7 minutter, én af mine egne produktioner varer, vil opfattes som meget længe, ja, frustrerende længe for en enkelt sekvens uden særlige overgange / skift. Og dog kan vi jo, siger Davis, i virkeligheden, i den reale »mennesketid«, knap nok føre en telefonsamtale, tilberede et måltid eller elske på de 7 minutter.

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

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

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

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

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

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



DOUGLAS DAVIS: UR THE AUSTRIAN TAPES, 1974.

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

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

Myös Ulrike Rosenbach pitää videota taidehistoriallisesti vapaana mutta mediakoodiin sidottuna.

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

Elsa Gressin sanoin: videomeediumin vapauttaminen mediasta.)



ULRIKE ROSENBACH 1975.

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

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

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

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

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

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

"Hyökärkää todellisuuden tutkimiseen ja jälleenvallioittakaa universumia".



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

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

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

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

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

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

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

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

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

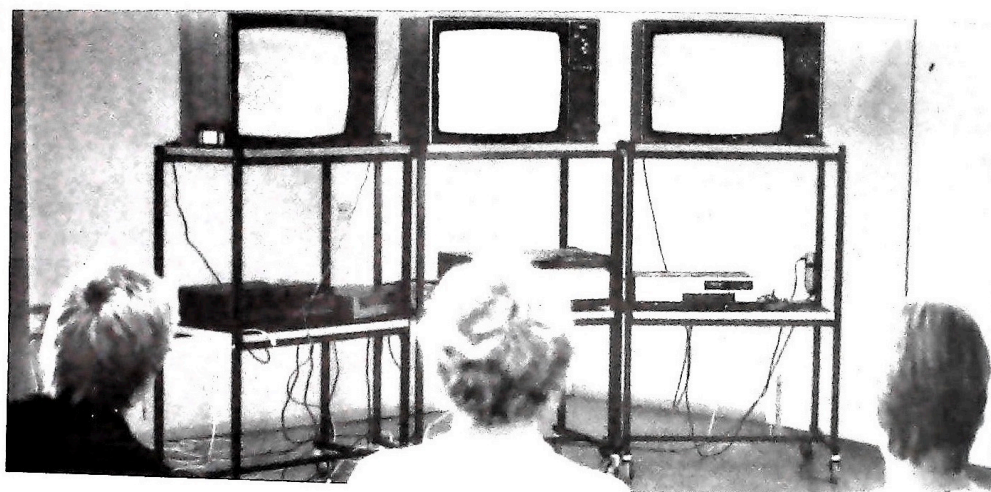
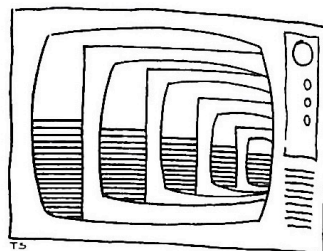
At fremkalde bevidsthedsændring, fremprovokere oplevelse og erkendelse af nye relationer, grænseoverskridelse ... man kan være uenig om dette — og man kan også sige: javel, men hvorfor netop video?

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

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

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

»Storm virkelighedstudiet og genindtag universet«²²



TORBEN SØBORG: WAVE MOTION, TULLKAMMAREN UMEÅ, 1982.

NOTER

- 1 Ingrid Weigand: »The Surreality of Videotape« i Ira Schneider & Beryl Korot (ed.) *Video Art. An Anthology*, Harcourt Brace Jovanovich, N.Y. 1978, p. 280.
- 2 Wulf Herzogenrath: »Videokunst. Ein neues Medium — aber kein neuer Stil« i Wulf Herzogenrath (red.) *Videokunst in Deutschland 1963-1982*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1982, p. 10.
- 3 Beryl Korot and Ira Schneider: »Introduction« i Schneider & Korot, op.cit., p. 3.
- 4 Herzogenrath, op.cit., p. 141.
- 5 *London Video Arts 1978 Catalogue*, London 1978.
- 6 Ulrike Rosenbach: »Video als Medium der Emanzipation« i Herzogenrath, op.cit., p. 99.
- 7 Ibid, p. 99.
- 8 Walter Benjamin: »Kunstværket i den tekniske reproduktions tidsalder«, 1936, optrykt i Walter Benjamin *Kulturindustri. Udvalgte skrifter*, Rhodos, København 1973, p. 58 ff.
- 9 Även på svenska: »Konstverket i reproduktionsåldern« i *Bild och dialektik*, Cavefors 1969.
- 10 Hans Magnus Enzensberger: »Baukasten zu einer Theorie der Medien«, Kursbuch 20, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1970 — her efter Erik Thygesen (red.) *Folkets röst. Offentlig adgang til massemediene*, Tiderne skrifter, København 1974, p. 42ff.
- 11 Bertolt Brecht: »Radiotheorie 1927 bis 1932« — her efter Thygesen, op.cit. p. 31ff.
- 12 Torben Søborg: »Lokal-TV: Ghetto eller Tøbrud?« i *Video Monitor*, vol. 1 nr 1, Haslev 1979, p. 9ff.
- 13 Elsa Gress: »TV som medium og som MEDIE« i *Dagbladet Politiken*, 21. nov. 1982, 3. sektion, p. 11.
- 14 Douglas Davis: »Time! Time! Time! The Context of Immediacy« i Douglas Davis & Allison Simmons (ed.) *The New Television: A Public/Private Art*, MIT Press, Cambridge Mass., 1977, p. 72ff.
- 15 Torben Søborg: interview med Ron Nameth, lyd-bånd, Umeå 1982, ikke publ.
- 16 Rosenbach, op.cit., p. 102.
- 17 André Breton *Det surrealistiske Manifest*, Gyldendal.
- 18 Interview med Herbert Marcuse i det surrealistiske tidsskrift *L'Archibras*, 1967 — her efter indledningen i Breton, op.cit.
- 19 Weigand, op.cit.
- 20 Ibid, p. 282.
- 21 William S Burroughs — her efter Dan Turéll *Ezra Pound / William S Burroughs / Lou Reed. 3 mediemontager*, Swing, København 1975, p. 22ff.
- 22 Turéll, op.cit., p. 39.
- 23 William S Burroughs *Nova ekspres*, Stig Vendelkjær, København 1967, p. 61-62.

Videotaide — taiteilijat ja meedian käyttö

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

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

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

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

Nam June Paik, arvostettu korealainen videotaiteilija, on sanonut:

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

Videotaide yleensä jaetaan kolmeen toimintamuotoon:

- 1) dokumentaatio 2) käsitteellinen 3) synteesi

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

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

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

Video som konstnärlig resurs

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Laajennettu televisio

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

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

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

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

SÄHKÖ JA ENERGIA VALONA
VAPAASTI LUODEN
OMAN AINEENSA OBJEKTEISTA,
MUODOISTA, JA KUOSEISTA.
VOIT GENEROIDA TODELLISIA
MUOTOJA.

LUODA TODELLISTA LIIKETTÄ
(EI VAIN SEN KUVITUS)
RAKENTAA TODELLISTA VÄRI-
AVARUUTTA (EI VAIN SEN PIIR-
TÄMINEN)

JA OSALLISTUA TODELLISEEN
AIKAAN (VÄLITÖN LÄSNÄOLO)
TÄMÄN ENERGIAVIRRAN LÄPI.

Verratkaamme televisiota ihmisen silmään ja aivoihin.

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

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

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

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

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

Expanded television

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

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

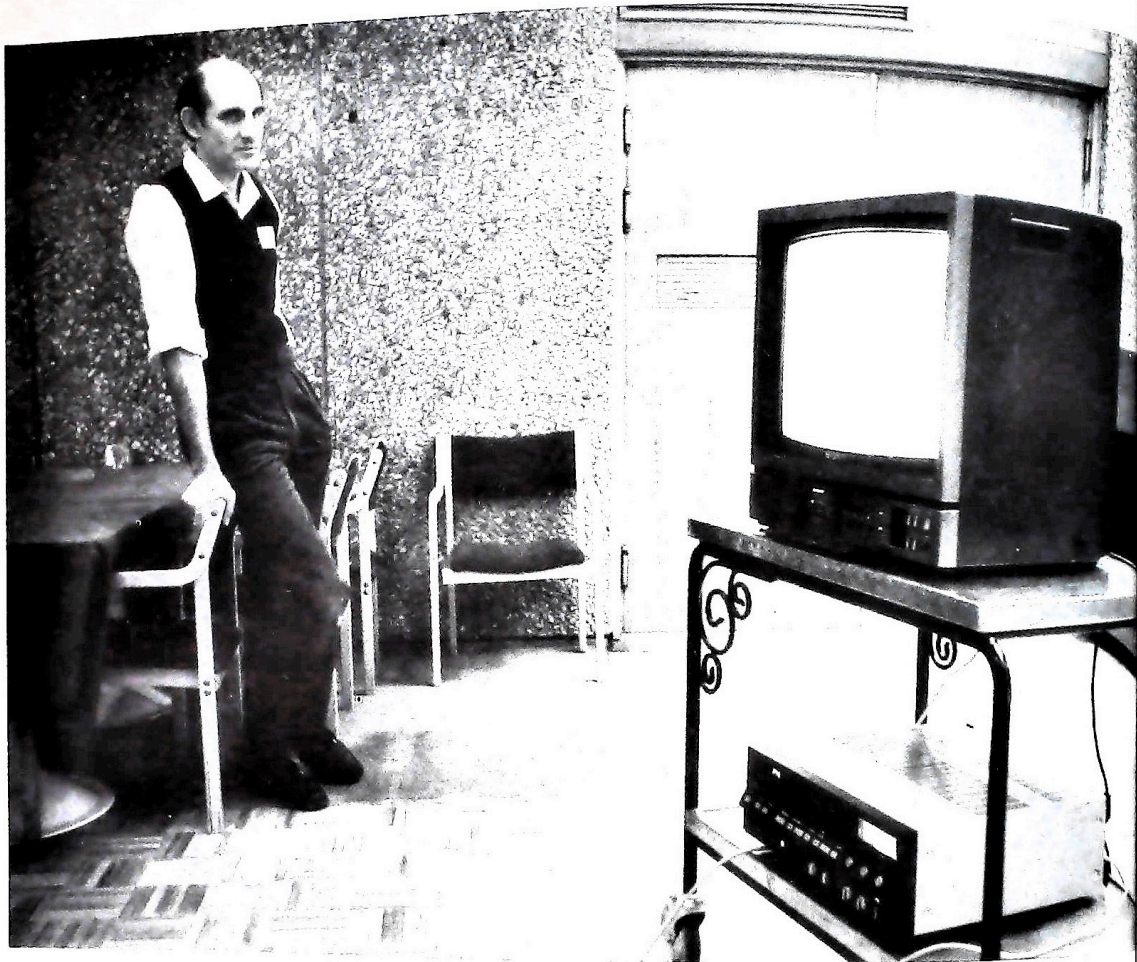
Man bör hålla i minnet att när fotografien tog på sig uppgiften att objektivt registrera världen, behövdes inte måleriet längre för detta arbete och kunde därför vända sin uppmärksamhet mot andra uppgifter. Måleriet kunde börja utforska subjektiva erfarenheter, mångdimensionellt och även andra områden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

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

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

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

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



RONALD NAMETH. FOTO: P&H KAKKORI.

The Feedback Loop är en av de främsta metoderna som används i denna process. Med denna kan television vända sin synupplevelse mot sig själv. Feedback är en teknik där ett system kan kontrollera sig själv genom att återföra resultaten av sitt tidigare framträdande till sig själv. Det är ett sätt att återsända en signal tillbaka till sin källa. Inom televisionen närmar sig hastigheten på denna process ljusets hastighet.

För att skapa feedback placeras en kamera framför en monitor som visar det som kameran ser. Resultatet är att kameran "ser" det som den ser — oändligt. En visuell rundgång. Varje ögonblick blir en kopia på sig själv.

På så sätt verkar en Feedback Loop mellan konstnären och mediet. Man får en ögonblicklig referens till varje förändring som görs. Hela processen stimuleras av denna omedelbara upplevelse av konsekvenserna av varje rörelse. En följd av detta är att den intuitiva bedömningen blir säkrare och gensvaret tydligare.



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

"ENSIMMÄINEN SATELLIITTI LOPETTI MAAILMAN TAVAN-OMAISESSA MERKITYKSESSÄ".

Marshal McLuhan

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

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

Marshal McLuhan

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Översättning av Sune Nordgren.

KJARTAN SLETTE MARK

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

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

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

MERVI DEYLITZ-KYTÖSALMI

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

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

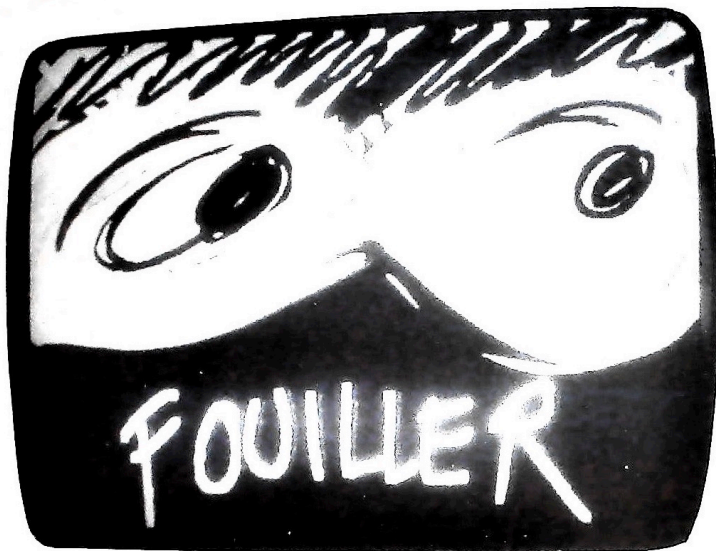




KJARTAN SLETTEMARK: VIDEOVOODOO, 1982



MERVI DEYLITZ-KYTÖSALMI 1982

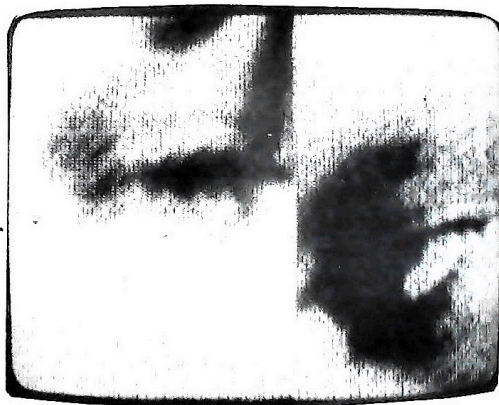


TERESA WENNBORG: UR
NUIT BLANCHE (MED PIERRE
LOBSTEIN), 1983 T.V.

TERESA WENNBORG

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

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



UR QUELLE HISTOIRE (MED
ALAIN LONGUET). 1982.

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



LENE ADLER PETERSEN

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

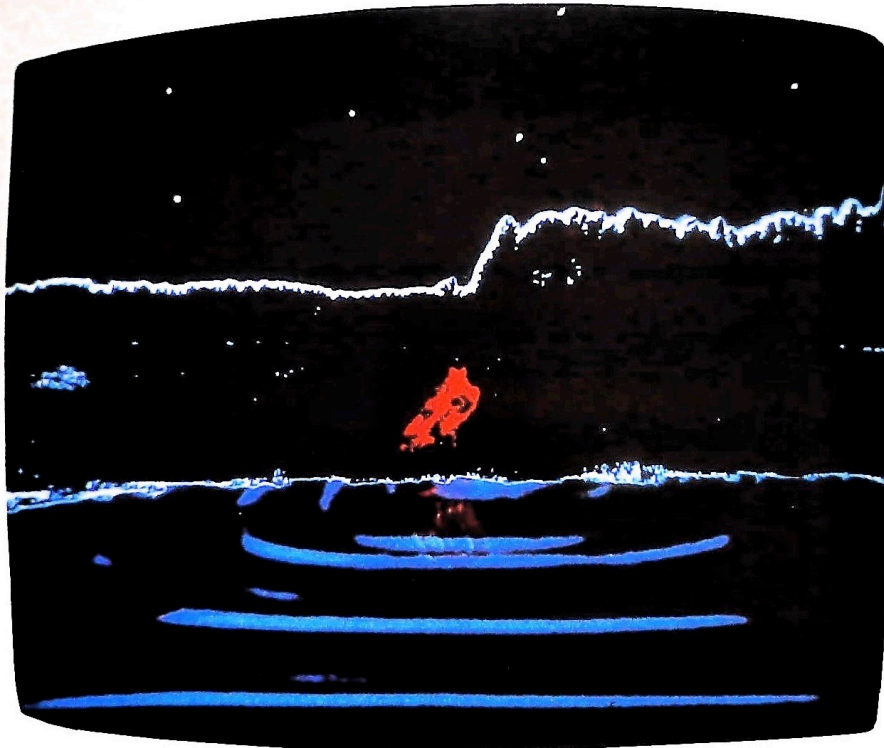
Scenegulvet er et kvadrat, opdelt diagonalt ved en laserstråle. De to rum, Maria's og Elisabeth's, er identiske, spejlvendte, belyst af hver sin spot og i hvert er der en række ting: bord, stol, bog, akvarium, neonrør, stearinlys, brød, potteplante, kop, økse, avis, hammer... og der er en række materialer: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

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

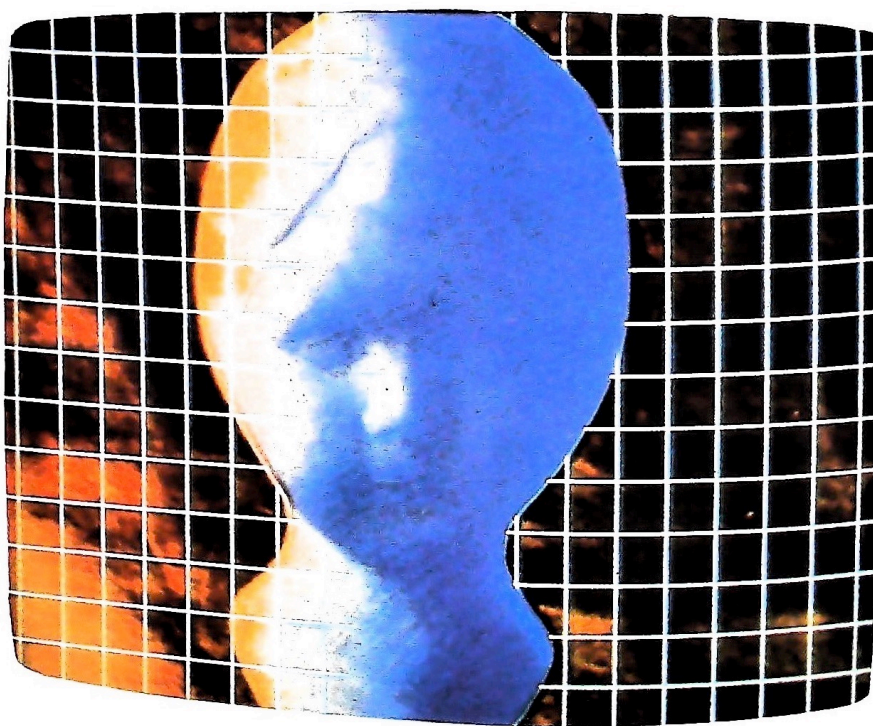
DEN SKJULTE SKAT. En ung pige. Hun drejer skiftevis sit hoved til den ene og til den anden side og for hver gang er der en ny tegning på hendes kind. Lyden er dagbogsoptegnelser med titler på Chirico's billeder.



LENE ADLER PETERSEN: UR DEN SKJULTE SKAT,
1982.



ANTTI KARI: ÅSKANS FÅGEL OCH IRRBLOSSET , 1980.



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

ANTTI KARI
ÅSKANS FÅGEL
IRRBLOSSET

När vi gjorde filmen försökte vi hitta ett mörkt, abstrakt syneri som skulle fungera som en scen för våra metamorfer. Sveriges filmkommission (Real Film Commission) visade sig vara en stor hjälp. Vi studerade anlagda scener och producerade till sist ett eget, väldigt intressant och användbart material. Två daprojektorer har producerat kontraster på samma bildyta så att de inte blir mot varandra. Genom att vi har en bild till REVAC-en, även kallad color, så kan vi varelse animationen. Principen i anläggningen är att elektronströmmar med hjälp av tre generatorer. De kameramontörerna har varit en stor hjälp till exempel kan man förbereda sin egen scen. Manipulation är oberoende av processen tar i anspråk en nackdel. På grund av tekniska orsaker kombinationsmöjligheter är det möjligt att på nytt bygga och men annu i material togs upp och utvaldes till 16 mm till 35 mm CRI-negativ. Kombinationer med olika utvalda karaktärer och datastyrd ljudregistrering.

Åskans fågel från sin egen låga längd ur samma bild som har ett eget bröst, det är en egen värld.

Irriblosset försvann från filmen men är från Gudarrönns Tuomälven.

ANTTI KARI

ÅSKANS FÅGEL OCH IRRBLOSSET

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

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

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

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

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

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

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

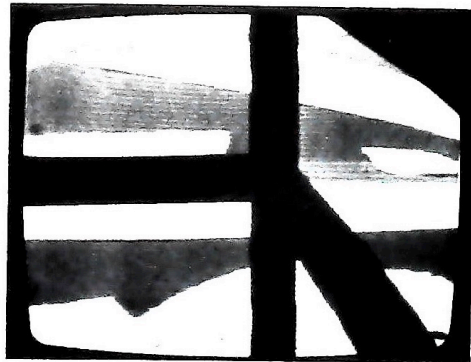
EINO LEINO

LESLIE FRIERMAN

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

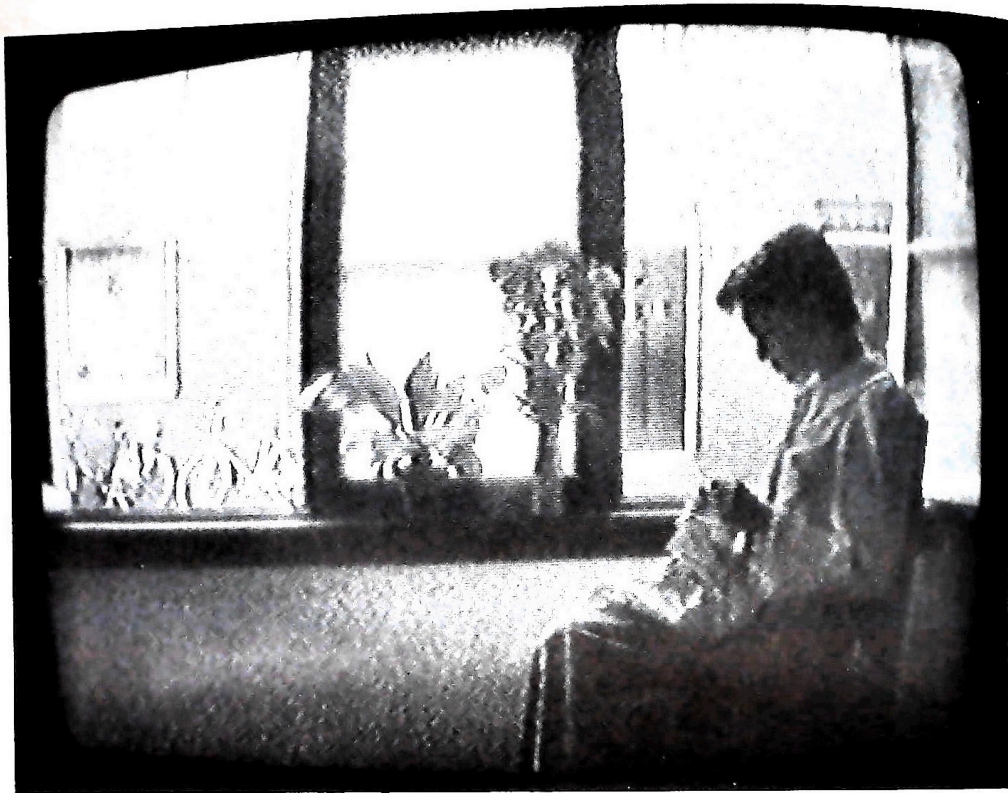


HÖST



VÅR

Marianne Heske — se sid. 42-47.



THOR ELIS PÁLSSON: UR WINDOW.

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

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

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

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

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

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

THOR ELIS PÁLSSON

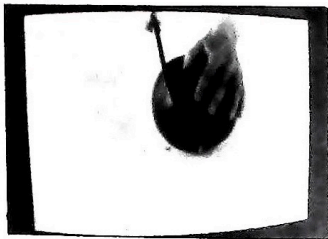
MELON

M...

Asta Olafsdóttir
Maastricht, Ho
Theatercafé d
Tridigare har A
på Island och
konceptuell ko



MELON



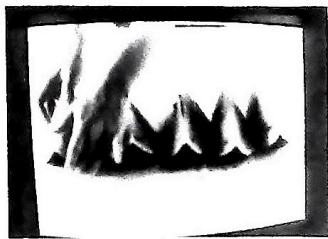
—



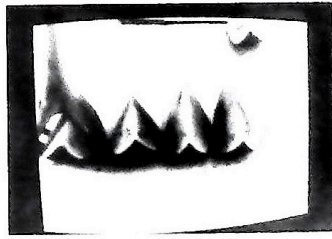
ME ... LON



—



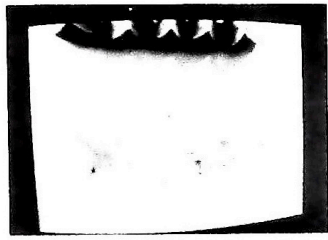
LEMON



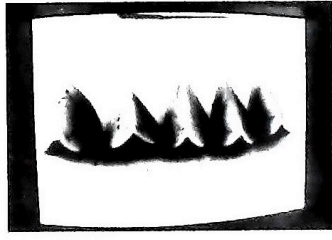
EMO



M ...



—



MELON

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

ASTA OLAFSDÓTTIR: UR *MELON*, 1981.

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

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

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

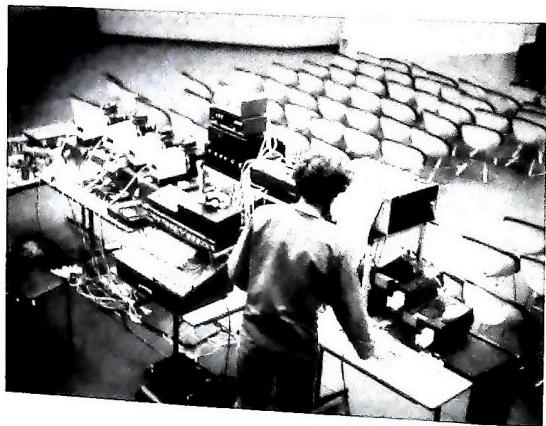
JAN GJESSING

KINETISKE LANDSKAPER

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

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

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



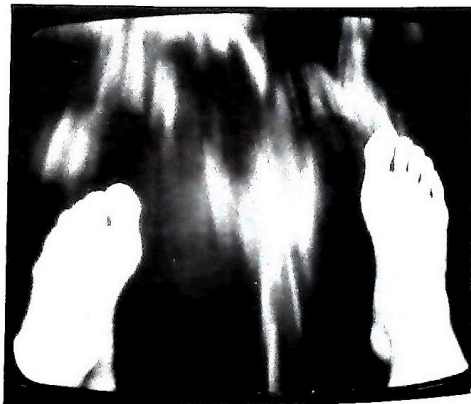
JAN GJESSING

ÅKE GRUNDITZ

I *Hållmålning* (1982) smetar Åke Grunditz in sig med lera tills han helt smälter samman med urberget bakom sig.



Bilden nedan är en ruta ur *BARFOTA* (1981) som tillkom under femte SommarAkademin i Umeå. Med kameran på magen, riktad rakt ner mot sina bara fötter gick Åke på strövtåg i den fagra Norrlands-naturen.



nditz in sig
n med

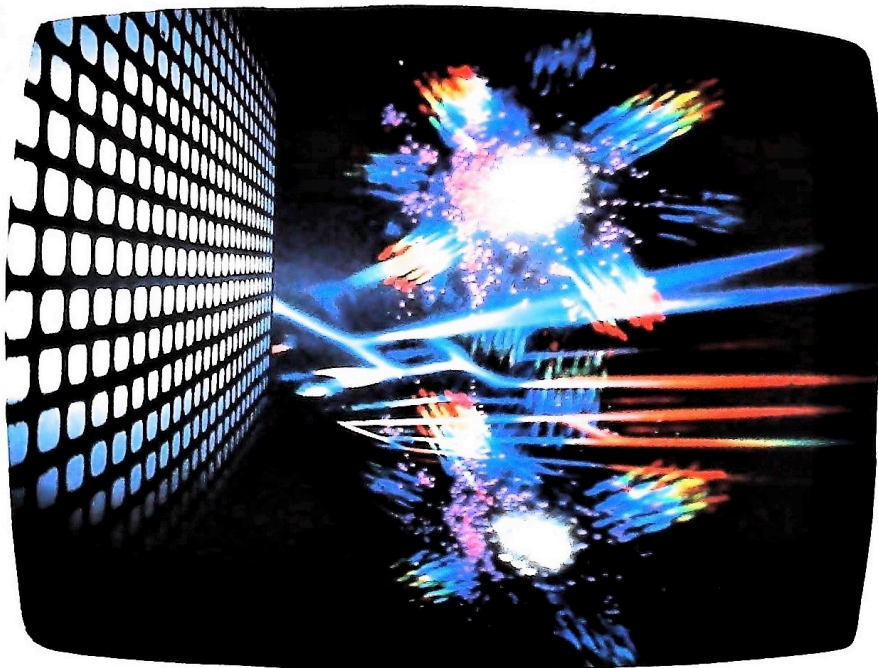


OTA

kameran på
ara fötter gick
ands-naturen.



ÅKE GRUNDITZ: HALLMÅLNING, 1982.



JAN GJESSING, KINETISKA LANDSKAP, 1980-81

ASKO MÄKELÄ

Videokonsten och jagets upplösning

taan. Tilanne on edelleen liian sekava avoimelle yhteiskunnalle. Vallankaappauksen jälkeinen junta hallitsee yhä. Käsitetaiteen voi nähdä pyrkimyksenä luoda käsitteistöä, jolla pystyisi hahmottamaan muuttunutta todellisuutta sillä viestintä on kasvanut kohinaksi, jota vastaanottaja ei enää ymmärrä. Ihminen ei enää saa yhteyttä muihin — eikä edes itseensä.

Nancy Holtin kokemus Richard Seran kanssa tehdystä videosta "Boomerang", 1974 10 min, kuvastaa edellistä tilannetta. Siinä hän kuulee puheensa vain kuulokkeista, joihin ääni tulee nauhurin kautta kierrettyään alle sekunnin myöhässä, jolloin hänen puheensa ja se mitä hän siitä kuulee myöhästyneenä alkavat interferoida yhteen. Välillä hän alkaa vain kuunnella ja puhe vaikeutuu, sillä puhuttuaan sanan alun unohtaakin sen lopun. Syntyy tilanne, joka: "Tekee etäisyyden sanojen ja niiden ymmärtämisen väliille", tilanne, joka on: "...kuin heijastuma peilisä... niin, että minä ympäröin itseäni ja mieleni ympäröi minua... siitä ei ole pakoa." (Lainaukset Holtin kommentista Rosalind Kraussin artikkelista "Video: The Esthetics of Narcissism", "October", 1 no. 1 (Spring 1976).

"Boomerang" ei ole vain audiovisuaalinen video, vaan se kritisoi koko informaatiokyvyyttömyyteen paisunutta tiedonvälitystä, nauha, joka tuhoaa sen luoman välineen, viestimen, sisältäpäin.

Bill Viola totesi saaneensa 7 kanavaisen lapsuuden. Televisiosta on tullut yksinäisen ystävä Barbara Hammanin "Eating Jaffa TV:n" tapaan. Video käy ystävästä ja kasvattajasta paremmin kuin televisio ja lopulta videopeli todellistavat toiveminnan: sankarin, joka pystyy tuhoamaan.

Modernismi synnytti lupauksen kulttuurista massoille, mutta sai aikaan vain massakulttuuria, joka pitää yllä valheellista lupausta minän todellistamisesta. Video tuo nuo lupaukset olohuoneeseen muutamalla kymppillä. Videotaidetta ei juuri kaivata, korkeintaan kauniit elektroniset näyt tai hauskat pätkät kelpaavat, sillä videotaitteen minän psyykkinen tila vastaa liiaksi todellisuutta.

Största delen av den kritik som riktas mot nutidskonsten — också mot videon — verkar uppstå när tittaren i konstverket anar sådant, som han försöker blunda för i sitt eget jag. Man karaktäriserar nutidskonsten med ordet »konstig». Utgående från personlighetens upplösning ska jag här behandla nutidskonstens innehåll som en helhet, där videon naturligtvis har sin plats.

Arkitekturkritikern Charles Jencks har konstaterat att det enda intellektuella sättet att gestalta verkligheten idag är det schizofrena. Redan i början av 1900-talet utsågs *20th Century Schizoid Man* (tjugonde århundradets schizofrena mänska) till vårt sekels karaktärstyp. En Namnlös av samma ångestfyllda, psykiskt sönderfallande typ beskrev Dostojevskij så tidigt som 1864 i *Anteckningar från ett kallarhål*. Den schizofrena mänskan är oförmögen att gestalta helheter. Vi befinner oss på samma stadium som samhället i sin utveckling.

Konstens utveckling har följt teknikens. Efter det förindustriella skedet kom industrins explosionsartade tillväxt, vår tids modernistiska skede tog sin början. I modernismen spirade ännu en förlitan på den nya industriella epoken som tar sig uttryck i funktionalismens och konstruktivismens planer, svällande av självsäkerhet och framtidstro. De tre senaste decennierna har inneburit en övergång från den senmodernistiska tiden till postmodernismen och datasamhällets början, där en allt större del av det mänskliga arbetet är databehandling medan maskinerna sköter det mekaniska.

Man lyckades inte behärska samhällets utveckling, eller ens gestalta förändringarnas konsekvenser. I det till ensamhälle atomiserade samhället, i maktstrukturens allt strängare styrning, behärskas jaget, egot, av överjaget, superegot, som är ingen. Man kan rita upp samhällets struktur på ett papper, men någonstans på vägen till verkligheten förvandlas linjerna till murar, som grundplanen till ett hus på datorskärmen.

Vi kontrolleras på video och vi programmeras för datamaskinen som om vi vore tvungna att gå in i kontrollsamhället. Situationen är ännu alltför förvirrad för ett öppet samhälle. Maktövertagandets junta styr fortfarande.

I konceptkonsten kan man se ett försök att skapa en begreppsapparat, med vars hjälp man kunde göra sig en bild av den förändrade verkligheten. Ty kommunikationen har förvandlats till ett brus, som mottagaren inte förstår. Mänskor får inte kontakt med andra — inte ens med sig själva.

Den amerikanska konstnärinnan Nancy Holts erfarenheter av videon *Boomerang* (i samarbete med Richard Serra 1974, 10 min.) illustrerar den här situationen. Där talar hon in på band och hör samtidigt sin egen röst via hörlurar från bandet, med en knapp

sekunds försening. Det hon säger och det hon hör interfererar med vartannat. Ibland bara lyssnar hon och det blir svårare att tala, för situation när hon sagt ordets början, glömmar hon dess slut. En situation uppstår som »...skapar distans mellan orden och förståelsen av dem«, som är »...som reflexer i en spegel... ja, så att jag omger mig själv och mitt intellekt omger mig... det går inte att fly från det.« (Citaten — Nancy Holts egna kommentarer — ur Rosalind Krauss, »Video: The Esthetics of Narcissism« i October nr 1, 1976).

Boomerang är inte bara en audiovisuell video; den kritiserar informationsförmedlingen som svällt ut till informationsförmåga: ett band som inifrån förstör de instrument (d.v.s. medierna) som det skapat. Bill Viola konstaterar att han »... fått en barndom med sju kanaler«. Televisionen har blivit den ensammes vän, som i Barbara Hammons *Eating Jaffa TV*. Videon är en bättre vän och fostrare än televisionen och till slut förverkligar videospelen drömjaget: hjälten med makt att förstöra.

Modernismen gav löften om kultur för massorna, men åstadkom en masskultur som upprätthåller en lögnaktig försäkran om jagets förverkligande. De löfena tar videon hem till vardagsrummen för några tior. Rent allmänt sett är videokonsten föga efterlängtat — på sin höjd kan man godkänna vackra elektroniska visioner eller komiska stumpar — för det psykiska tillstånd som videokonstens jag befinner sig i motsvarar verkligheten alltför väl. Nu förenas det kollektiva medvetandet med aggression. Att slå fienden är en bild av den egna ångestens krossande. Men liksom i videospelen kommer det ständigt fram nya fiender. Det enda man kan slå är sitt eget rekord.

Ekokatastrofens undermedvetna

Uppfattningen av verkligheten har för de flesta människor karaktären av en mardröm. Det nuvarandes allmänna kris, den Postmoderna människans drag, kommer tydligt fram i banal-designens produkter, i Studio Alchymias och i Memphis stolar (i nutidskonsten står stolen oftast för jaget). De består av fragment, lämningar, bitar av en spräckt världsbild. På samma sätt försöker den schizofrena människan samla sin upplösta bild av omgivningen genom att fästa uppmärksamheten på detaljer: dörrhantag, golvlister, hörn — men utan att av dem kunna bygga upp en helhet, ty helheten är redan förstörd. Bilder och bildsekvenser som på ett dylikt sätt koncentrerar sig på skenbart betydelselösa detaljer är vanliga hos många videokonstnärer, fotografer och filmare av färskt datum.

Rädslan för undergång har blivit en av de starkast splittrande och förlamande känslorna. Människan är medveten om den, men skjuter den ifrån sig för att kunna leva; rädslan göms, men verkar i det undermedvetna. Hotet om ett atomkrig och naturens slutgiltiga nedsmutsning — numera bara en tidsfråga — är faror som vi lever med sedan det senaste världskriget. Dessa faror orsakar utvecklingen i en annan riktning. Undergången har blivit kulturens undermedvetande, rädslan för en ekokatastrof i ordets vidaste betydelse, då allt levande dör.

Dadaisterna och surrealisterna märkte det redan tidigt. Det är inte av en slump som deras konst kommit att utgöra grunden för konstens senare utveckling. Även bildkonstens postmodernistiska skede bygger på ironi och dröm. Men postmodernismens ironi är

Joukkotajuntaamme yhdistää nyt aggressio. Vihollisen lyöminen on kuva oman ahdistuksen murskaamisesta. Mutta kuten videopelissäkin, vihollisia tulee loputtomasti lisää. Pystyt lyömään vain entisen ennätykseni.

Ekokatastrofin alitajunta

Käsitys todellisuudesta on suurelle osalle ihmisiä painajaisen luonteinen. Nykytilanteen yleinen kriisi, Post Modernin ihmisen piirteet näkyvät hyvin banal-designin tuotteissa Studio Alchymian ja Mamphisin tuoleissa. (Tuolin merkitys näkyänteessä useimmiten minua). Ne koostuvat fragmenteista, jäänteistä, särkyneen maailmankuvan kappaleista. Samaan tapaan yrittää kitsosfreeninen ihminen koostaa hajonnutta käsitystään ympäristöstä kiinnittämällä huomionsa ympäristön yksityiskohtiin, ovenkahvoihin, lattialistoihin, nurkkaan, pystymättä kuitenkaan rakentamaan niistä kokonaisuutta, sillä kokonaisuus on jo tuhoutunut. Tämänlainen merkityksellisyys näytävään yksityiskohtiin keskittyvä kuvaus on tavallista useissa videoissa, valokuvissa ja elokuviissa viime aikoina.

Tuhoutumisen pelosta on tullut eräs voimakkaimmin mieltä hajottava, jäytävä tunne, joka tiedostetaan, mutta jota ihminen alkaa torjua pystyäkseen elämään, jolloin tuo pelko piiloutuu alitajuisesti vaikuttavaksi pohjatunteeksi.

Toisesta maailmansodasta jäljelle jäänyt atomisodan mahdollisuus ja luonnon saatuminen lopullisesti, joka on enää ajan kysymys, ovat pari keskeistä syytä epävarmuuteen pystytäänkö kehityksen suuntaa enää muuttamaan.

Tuhoutumisesta on tullut kulttuurin alitajunta, ekokatastrofin pelkoja sanan laajimmassa merkityksessä, jolloin kaikki elollinen kuolee.

Dadaistit ja surrealistit havaitsivat tämän jo varhain. Suotta ei heidän taiteestaan tullut perustaa taiteen koko myöhemmälle kehitykselle. Ironia ja uni ovat perustana myös taiteen jälkimodernistiselle vaiheelle.

Post Modernismin ironia on luovuttanut tyyliin: »Juhlikaamme viimeistä iltaa, olemme jo menettäneet pelin.« Sirkuksen ja karnevaalin henki on lähellä jälkimodernismia, riemun ja kuoleman samanaikaisena läsnäolona.

Uni on yhteydessä ihmisen alitajuntaan, alueille, jotka ihminen pyrkii pättä jättää unissaan torjumaan, mutta jota elävät hänen unissaan. Kun nykytaide kuvaa aiheensa — kuten ahdistusta ja tuhoutumista — myytinomaaisesti,

unimaisesti modernin runouden käsityksen tapaan, vaistoaa vastaanottajateoksessa nuo itselleen vaikeat, torjutut alueet. Hän löytää nykytaiteesta painajaisensa.

Jälkmodernistinen kulttuuri hakeutuu yhteyteen menneisyyden kanssa, menneisyyden, joka elää meissä jokaisessa tajunnan syväkerroksessa, osana DNA-ketjun sitä osaa, jota ei voi katkaista tuhoamalla sisäistä ykseyttä.

Tämän vuosisadan ihminen on joutunut kohtaamaan maailmanhistorian rajuimmassa muutoksen luonnonmukaisesta pienyhteisöstä teolliseen kaupunkikulttuuriin. Tuo muutos on tapahtunut tuhoisan nopeasti. Ihminen on pystynyt seuraamaan räjähtävällä vaihdilla etenevää kehitystä vain pinnallisesti.

Vähintäänkin parikymmentä vuotta ajankohtaisena elänyt myytti ja rituaalitaide on pyrkimystä sisäisestä epäjärjestyksestä järjestykseen, mielen tasapainoon.

Erityisesti II-maailmansodan jälkeisen taiteen tausta on itämaisessa ajattelussa. Abstraktin ekspresionismin ja minimalismin taustalla on itämaisessa ajattelussa keskeinen pyrkimys mielen ykseyteen, itsensä kokonaisvaltaiseen hahmotukseen.

Itsensä tunteminen ei ole vain ikuisen ihmisiyyttä koskeva tavoite, vaan tässä sekasortoisessa tilanteessa se on ainoa mahdollisuus muutoksen aloittamiseen jokaisesta itsestään. Kuten Joseph Beuys on todennut, on maailma muutettavissa elinkelpoiseksi, mutta siihen tarvitaan ehjä, tiedostava minuus.

Tunnetun videon pienlehden "Radical Software" ensimmäisessä numerossa 1970 keskusteltiin siitä, miten video oli vaikuttanut sen kanssa työskennelleisiin. Yksimielisesti todettiin videon antaneen mahdollisuuden oppia tuntemaan itsensä, sillä videolla voi siirtää itsensä kuvanauhalle tai seurata itseään monitorista kuin ulkopuolisena.

Friederike Pezoldin "Die neue leibhaftige Zeichensprache", vartalon uusi symbolinen merkkikieli, 1973—76 n. 60 min, perustuu itsensä tarkkailuun. Havainnoimalla omaa vartaloaan Pezold on huomannut, että vähäisinkin liike tuottaa eniten muutosta.

Kieli ja sen raja-alueet, kuten vartalon viestintä, ilme- ja elekieli, suhde tilaan ja sen hahmottaminen olivat viime vuosikymmenien keskeisiä kiinnostuksen kohteita mm. psykologiassa, jota moni videotaitelijä opiskeli tuolloin (kuten Peter Campus, Rebecca Horn ja Friederike Pezold). Videon ja psykologian suhde on myös siinä, että videotäytetään psykoterapiassa samantapaisesti minuuden ilmaisemiseen kuin taiteessakin. Samalla tavalla psykoterapi-

uppgiven: »Låt oss fira den sista kvällen — vi har redan förlorat spelet!« Cirkusens och karnevalens anda ligger nära till hands, jublet och döden är parallella.

Drömmen står i kontakt med mänskans undermedvetna, med områden som hon i sitt dagsmedvetande försöker undvika, men som lever i hennes drömmar. När nutidskonsten myttaktigt, drömaktigt behandlar sina ämnen (ångest, undergång) anar mottagaren i konstverket de områden som för honom själv är svåra, förnekade. Han finner sin mardröm.

Det förgångnas närvaro, att bli medveten om sig själv.

Den postmodernistiska kulturen söker kontakt med det förgångna som lever i de djupaste skikten av vars och ens medvetande, som en del av den DNA-kedja som inte kan brytas utan att den inre enheten förstörs. Detta sekels mänska har ställts ansikte mot ansikte med världshistoriens våldsammaste förändring, från det naturenliga bysamfundet till den industriella stadskulturen. Förändringen har skett fruktansvärt snabbt. Mänskan har endast ytligt förmått följa den explosionsartat framskande utvecklingen. Medvetandets och kulturens djupstrukturer är långsamt föränderliga och befinner sig fortfarande på naturhushållningens nivå. Denna konflikt på det undermedvetna planet river sönder mänskans inre helhet.

Myt- och rituaalkonsten som varit aktuell i åtminstone tjugo år nu, är en strävan från inre oordning till ordning, till sinnets jämvikt. Bakgrunden till mycket av den konst som uppträtt efter andra världskriget finns i det österländska tänkandet. Bakom den abstrakta expressionismen och minimalismen finns den österländska filosofins centrala strävan efter sinnenhet, den totala gestaltningen av jaget.

»Att känna sig själv« är inte bara en mänsklig evighetsfråga; i denna kaotiska situation är det den enda möjligheten till påbörjandet av en förändring från individen. Som Joseph Beuys har sagt, »...kan världen bli livsduglig igen, men till det krävs ett helt, medvetet jag« I den »klassiska« videotidskriften *Radical Software's* första nummer 1970 diskuterade man hur videon hade påverkat dem som arbetat med den. Man konstaterade med en mun att videon hade givit möjlighet för dem att lära känna sig själv, eftersom man via videon kan förflyta sig själv till ett bildband eller likt en utomstående studera sig själva på monitorn. Friederike Pezold's *Die neue leibhaftige Zeichensprache*, kroppens nya symboliska teckenspråk (1973-76, ca. 60 min.) bygger på studium av det egna jaget. Genom att iaktta sin egen kropp har Pezold märkt, att den minsta rörelsen åstadkommer den största förändringen.

Språket och dess gränsområden, som kroppsspråk, min- och gestspråk, förhållandet till rummet och dess gestaltning, stod i centrum för intresset inom psykologin under det senaste decenniet. Många videokonstnärer, bl.a. Peter Campus, Rebecca Horn och Friederike Pezold studerade också psykologi tidigare. Videons och psykologins nära förhållande märks också i det faktum att psykoterapi användes till att uttrycka jaget på ett sätt som liknar bildkonstens. På samma sätt är kroppskonstens (Body Art) estetik en följd av psykoterapi. I familjeterapi beskrivs ofta interna relationer och avstånd genom att man till exempel undersöker place-



LAWRENCE WEINER MED EN GRUPP STUDERANDE UR ALBERT MERTZ' KURS VID KONSTAKADEMIN I KÖPENHAMN.

FOTO: SUSTE BONNEN.

ringen kring matbordet. Samma princip tillämpas inom kropps-konsten — som hos Klaus Rinke, Allan Kaprow m.fl. — man placerar sig i en speciell situation och dokumenterar den som fotografi.

I Ulay & Abramovics video AAA (1978, 15 min.) ser man konstnärerna sitta och skrika allt vad de orkar mot varandra, tills de inte förmår skrika mer. En bekant situation ur ett äktenskap där parförhållandet har tillspetsats så till den grad att grälet är den enda kvarstående kommunikationen, ett skrik på hjälp.

Nutidskonsten håller på att forma en riktigare mänskobild, san-nare i förhållande till den existerande verkligheten och riktigare med beaktande av livets fortbestånd: en mänskobild där det för-gångna, det närvarande och det framtida lever.

Översättning av Pauline von Bonsdorff.



ULAY & ABRAMOVIC: UR AAA, 1978.

an johdannainen on myös Body-Artin, vartalotaiteen estetiikka. Perheterapias-sa paljon käytetty perheen sisäisten suhteiden kuvaamisella, esimerkiksi ruokapöydän istumajärjestyksellä voi-daan hahmottaa etäisyyksiä ja välejä perheen sisällä. Samalla tavoin Body-Artin useissa teoksissa, kuten eräissä Klaus Rinken ja Allen Kaprowin teok-sissa, asetutaan tiettyyn tilanteeseen ja tallennetaan se valokuvana.

Ulay & Abramovicin videossa "AAA", 1978 15 min, kuvataan tekijät istumassa vastakkain huutaen täysillä päin toisen naamaa, kunnes he eivät enää pysty huutamaan. Tuttu tilanne avioliitossa, jossa parisuhde on ajautu-nut tilanteeseen, jossa riitely on viimei-nen avunhuuto.

Myös Pezoldin vartalon merkkikieli on samanluonteista kuin vartalotaide, mutta toimii videon mahdollisuuksia hyödyntäen. Merkityksettömät asiat saavat yhtäkkiä merkityksen, mikäli niitä katsotaan oikealla tavalla. Varta-lon kielestä tulee itsensä tiedostamisen perusta.

Nykytaide on muotouttamassa to-dempaa ihmiskuvaa, todempaa sekä vastamaan olevaa todellisuutta että to-dempaa pystyäkseen jatkamaan elämis-tä, ihmiskuvaa, jossa elää menneisyys, nykyisyys ja tulevaisuus.

Om nogle videoforsøg i Danmark

Mediet er ikke budskabet.

Som alle andre medier er video et stykke værktøj. Video er rent teknisk ret let at håndtere. Det har en større virkelighedsnærhed end f.eks. film der i forhold til videobilledet virker mere artificielt. Video virker som et spejl af virkeligheden, det laver ikke umiddelbart smukke billeder derfor er det vigtigt, hvad kameraet peger på.

Video produceret af billedkunstnere er ofte kedsommelige fordi de er baseret på formelle egenskaber som video ikke besidder. Video er overvejende et registreringsmedie.

Disse betingelser taget i betragtning er video et nyt og moderne værktøj, der kan tvinge kunstneren til at tænke i baner der viser udover hvad de traditionelle former som maleri og skulptur giver mulighed for.

Det er en af grundene til at man underviser i video på Kunstakademiet i København, at give studerende kendskab til et nutidigt teknologisk/elektronisk medie.

Et hold studerende har således i vinteren 1983 under ledelse af den amerikanske kunstner Lawrence Weiner produceret et videobånd. De studerende udformede i fællesskab en historie. Det blev på alle områder en kollektiv produktion, de spillede selv de forskellige roller og prøvede efter tur videoproduktionens funktioner, instruktion, kamera, lyd ...

Sideløbende med min virksomhed som maler har jeg arbejdet med film. Det var derfor naturligt at jeg følte mig tilltrukket af video og i 1976 producerede mit første videobånd: *Portræt*.

En ung kvinde sidder foran kameraet. Hun præsenteres for forskellige objekter som hun ikke i forvejen har noget kendskab til: en bibel, et spejl, en rose, en saks. Hun udtaler sig spontant om de tanker, erindringer og associationer objekterne fremkalder hos hende.

Jeg har planer om at fortsætte denne ide med andre personer og andre objekter til en portrætserie.

Projekterede videoproduktioner:

1. KONFRONTATION

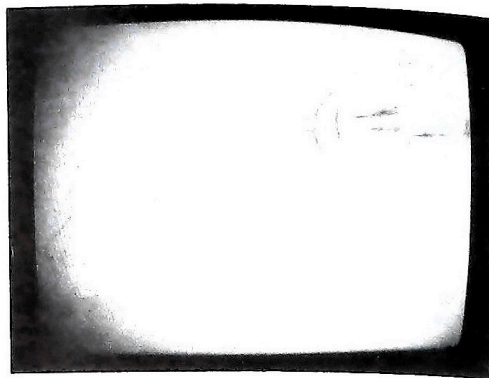
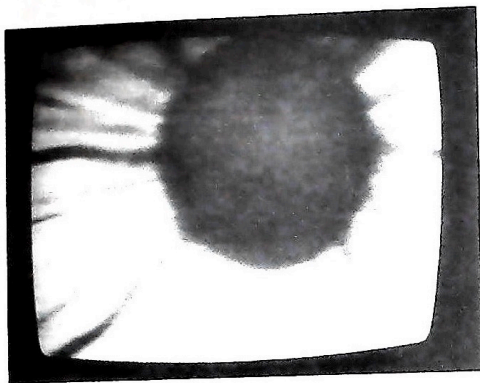
I to hinanden med ret stor afstand adskilte rum (på en udstilling e.l.) opstilles monitorer der er placeret et kamera pegende på en person foran monitoren. Denne person der måske forventer at se sig selv på monitoren ser en anden ham/hende ukendt person, nemlig den der står foran monitoren i det andet rum som så på sin side ser personen i det første rum. To mennesker der ikke kender hinanden konfronteres. Før det til en dialog eller blot til forundring?

2. HVOR LÆNGE?

På en plads, et torv, i byen stilles kameraet op. Man henvender sig til forbipasserende og spørger om de ikke vil være venlige at stille sig op foran kameraet så man kan tage et billede af dem. Indvilger de, stilles de foran kameraet der køre indtil de mister tålmodigheden og spørger om hvad det skal bruges til, hvor længe de skal stå, hvad meningen i det hele taget er o.s.v. Man får således en række billeder af forskellige personer deres reaktion på den noget usædvanlige situation og forskellige tidslængder af den enkelte tålmodighed.

Personligt anser jeg video for at være et meget vigtigt billedmedium. Efterhånden som kabel- og lokal TV bliver en daglig kendsgerning vil der blive et stort behov for folk der kan arbejde med dette medium. Her vil der blive mulighed for billedkunstnere for at arbejde i en social sammenhæng og med helt andre distributionsmuligheder end gennem de traditionelle, men det vil også kræve at billedkunstneren tager sin kunstneriske funktion op til kraftig revision.

Det er derfor nødvendigt på akademier og kunsthøjskoler at gøre de studerende fortrolige med dette medium og med de nye og anderledes kunstneriske holdninger der vil kræves, således at de vil kunne få indflydelse på den mediestrøm som vil være fremtidens.

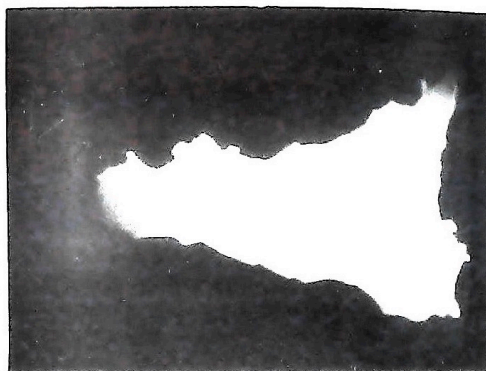


BERIT JENSEN

SECILIEN

mellem 1975 og 1981
30 min / farve

2 måneder i sverige helsinki leningrad novgorod
puskin, Ilya
grenen tversted thy-lejeren århus fanø
bornholm kullen ven baskerlandet nordkysten
af spanien bjergområdet omkring leon madrid
bjergområdet omkring montserrat, Luis
rom det sixtinske kapel bjergområdet kring
trento, Secilien, havets kontur, ned fra narzissis,
til roden fra tyrkiet, det nordlige gyldne sol.
1 månede i new york, turist i philadelphia
mødte sorte, Jim pari cathrine barbar barbara 2
måneder i algeriet oasen omkring el-golia niger
benin lagos, Bruno, december nordfrankrige
ardennerne, Michael, 82, paris



BERIT JENSEN: UR BARBAR.

HELEN LAIT KLUGE

AFSØGNINGER — UDLADNING

Videostallation 1981 opbygget af
350 mm. sort/hvidt som en i prinsipp
fortsat afsøgningsproces, og af gul-
blåeder i grønt, lilla, blåt samt stålfar-
ver, sten, træ, glas m.v. som emoti-
on og for de registrerede indtryk.

Statement

Videomediets direkte og øjeblikkel-
lighed for en ganske speciel u-
tænksomhed af omverdensfænom-
ener og oplevelsen af mediet at blive
inddraget i en art identifikation, som
en ubrændende intensitet i den
proces, som i eks. filmmediet ikke har
Med et bliver for mig et redskab til
den vrede verden, at synke ind i de
lygte at skubbe, at suge, at se, at
afsløre den og udæske den et tættere
personligt forhold.
Hvad har brugt videomediet til at et
væbnet oprindelig i oplevelsen ved
lygte og via mediet berøre elementer
af lyd, bejon, spor, byelementer
mater naturen for at opnå en
samt grundlæggende kontakt. Med
er bygget for at opbygge et ruset,
dette udgangspunkt. I realiteten kan
dette en bestandigt fortsat undersøge
afsløgningsproces i et forsøg på at gå b-
personlige billeder verdens mange lag
afsløre den.
Videomediet giver ved at nå helt ned
i den menneskelige mulighed for auten-



HELEN LAIT KLUGE

AFSØGNINGER — UDLADNINGER

Videoinstallation 1981 opbygget af optagelsen (50 min, sort/hvid) som en i princippet uendeligt fortsat afsøgningsproces, og af gul-til-loft vægbilleder i grønt, lilla, blåt samt stålfolierør, rust, reb, sten, træ, glas m.v. som emotionel udladning for de registrerede indtryk.

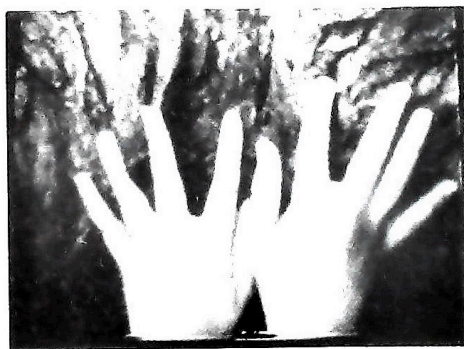
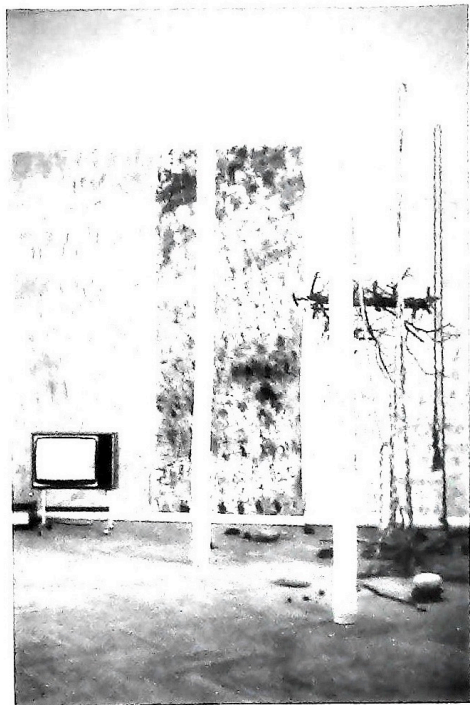
Statement

Videomediets direthed og øjeblikkelighed giver mulighed for en ganske speciel umiddelbar, nær sansning af omverdensfænomener, som giver oplevelsen af via mediet at blive suget ind i tingene i en art identifikation, som indebærer en påtrængende intensitet i den skabende proces, som f.eks. filmmediet ikke har.

Mediet bliver for mig et redskab til at gå ind i den ydre verden, at synke ind i den, at kærtegne, at skrabe, at suge, at se, at føle for at afdække den og udæske den et tættere sanset, autentisk forhold.

Jeg har brugt videomediet til at etablere en slags oprindelig ved at starte forfra, og via mediet berøre elementer — jord, luft, vab, beton, spor, byelementer, landelementer, naturen for at opnå en tættere, nænsomt grundlæggende kontakt. Mediet bliver en mulighed for at opbygge et rensat, personligt dannet udgangspunkt. I realiteten kan der foretages en bestandigt fortsat undersøgelses- og afdækningsproces i et forsøg på at gå bag om de etablerede billedverdeners mange lag af »oplevelsesemalje«.

Videomediet giver ved at nå helt ned til roden en kærkommen mulighed for autenticitet og nærhed.



HELEN LAIT KLUGE
JEG SUGER STYRKE FRA NATUREN GENNEM
IDENTIFIKATION

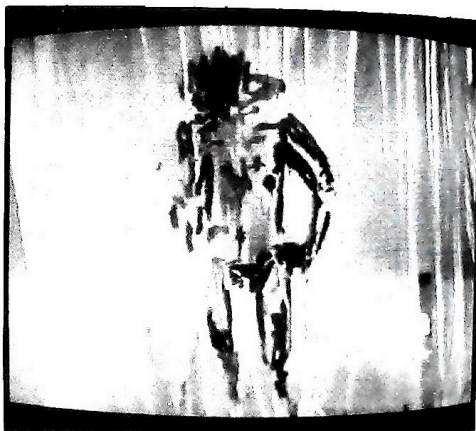
FRANS KANNIK

DOMUS VISTA

Der er 2 rum med en gang i midten, hvor folk kommer. I det rum hvor publikum sidder er der en videoskærm, der viser hvad jeg laver i det andet rum; samtidigt står en kollega, Finn Petersen, ved siden af skærmen og laver noget der ligner det, jeg laver, men handler om noget helt andet.

Jeg har hængt noget plastik op, der har samme gennemsigtighed som mat glas. Bagved det står en fyr. En støvsuger sættes i gang og blæser plastikken ind på ham og så står jeg og maler helt vildt på det. Dette filmes med et håndkamera, så at billedet hele tiden bevæger sig. Det er meget effektivt med det plastik, der blaffer. Jeg maler fyren gennem plastikken i tre stillinger — stående forfra og bagfra samt liggende.

Samtidigt har Finn også hængt først papir på bagvæggen og derefter klart plastik 2 - 3 meter fra væggen, så han kan male både på den og på plastikken. Han maler nogle store firkanter, så der opstår nogle rum og klipper til sidst nogle døre i plastikken ind til bagvæggen. Samtidigt spilles noget kvadronisk musik. Det hele slutter med at Finn slukker for skærmen.



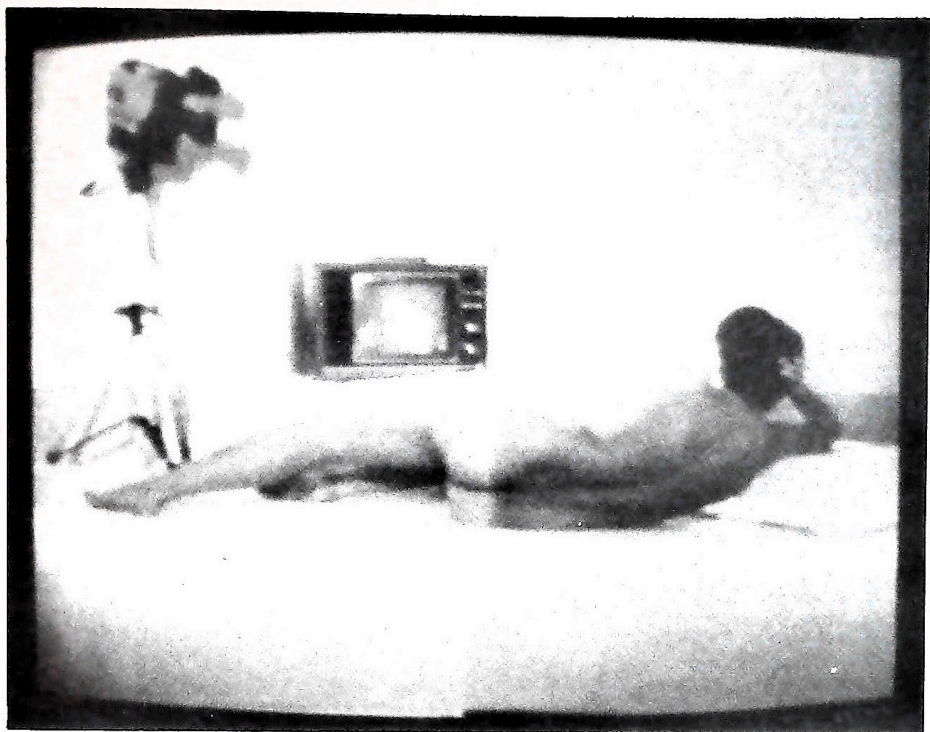
FRANS KANNIK:
UR DOMUS VISTA,
KÖPENHAMN 1982



FRANS KANNIK



DISCO VELAZQUEZ: VENUS



FRANS KANNIK.



DIEGO VELÁZQUEZ: VENUS.

TEKNIikka EI OLE PÄÄMÄÄRÄ, VAAN VÄLINE

Teknikken er ikke målet, men middelet.

Ennen videotaidekeskustelun alkua lie-
nee hyvä tarkastella taiteilijoiden roolia
kautta aikojen.

Aristoteleen (n. 384 eKr.) mukaan
taiteellinen toiminta saa alkunsa tar-
peestamme luoda ja ilmaista. Taide on
muoto joka jäljittelee todellisuutta, se
on luonnon peili. Se ilmaisee ennen
kaikkea esineiden sisäistä merkitystä, ja
siihen niiden varsinainen todellisuus pe-
rustuu. Hän sanoo myös, että oikea taid-
e vaikuttaa sekä järkeen että tuntei-
siin, antaen älyllisen tyydytyksen joka
on ilon korkein muoto.

Schopenhauerin mukaan taiteen teh-
tävä on vapauttaa meidät tahdon or-
juudesta, saada meidät unohtamaan it-
semme ja aineelliset pyyteemme. Taide,
joka toimii intuition kautta, on tiedettä
suurempi, koska sen objektina on yksi-
tyinen johon mahtuu universumi.

Näin filosofit. Kenelle tämä "taiteen
universumi" on ollut olemassa? Taide
on aina palvellut etuoikeutettuja yhteis-
kuntaryhmiä. Kun keisari, hovi, kirkko
ja aristokratia olivat taiteen toimeksi-
antajat he päättivät sen raameista ja
taiteen "ymmärtämisen" ongelmaa
tuskin on ollutkaan.

Teollisen vallankumouksen mukana
heidän roolinsa siirtyi taloudelliselle
yläluokalle. Taide oli nimellisesti va-
paata: sen täytyi olla myyvä. Monu-
mentaaliaide antoi sijaa kuljetettaville
kuville — nyt taiteen välittäjät astuvat
kuvaan.

Pohjoismaissa meillä on suhteellisen
vähän taloudellisia paineita; Alanko-
maiden rinnalla (länsi)maailman paras
tukijärjestelmä — ammattiyhdistyksiä,
ei-kaupallisia näyttelymahdollisuuksia,
korvauksia jne. Käytämmekö hyväk-
semme mahdollisuuksiemme luoda va-
paasti?

EI!

Gutenberg keksi kirjapainotaidon 1444
ja painotekniikka johti vähitellen sarja-
tuotantoon. Taiteellisia seura-ilmioita
ovat mail-art, Stamp-art, Audio-tapes,
Xerox ym. Periaatteessa voi jokainen
tänään julkaista mitä hän haluaa.
Originaali- ja paino-oikeuksien ongel-
mat syntyivät kaupallisilla markkinoil-
la, ja ne koskevat kaikkea kulttuurite-
ollisuutta. Mutta taideteoksen jäljen-
nettävyys ei tee siitä laadullisesti hei-
kompaa.

Før vi fortsetter diskusjonen om dagens Video-kunst, kan det være
interessant å ta et tilbakeblikk på den rolle kunst og kunstnere har
spilt gjennom tidene. Så hvorfor ikke gå langt tilbake, til tiden før
vår tidsregning, til Aristoteles f.eks. (f. 384 f.Kr.) og hans kunstsyn.

»Den kunstneriske virksomhet«, sier han, »får sin impuls fra vår
trang til å forme å til å gi et beveget uttrykk. Nærmere bestemt er
kunsten en form som etterlikner virkeligheten. Den holder et *speil*
opp for naturen«. Men formålet med kunsten er allikevel ikke så
meget å gi et bilde av tingenes ytterside, som deres indre mening
og betydning. For det er i deres betydning og ikke i deres mer eller
mindre tilfeldige tilsynekomst deres egentlige virkelighet består.
Han sier videre at all virkelig kunst henvender seg både til forstand
og til våre følelser, og den forståelse vi på denne måten når fram
til, gir oss en intellektuell tilfresstillelse som er den høyeste form
for glede.

Vi tar et langt steg framover i tiden, til Schopenhauer (f. 1788).
Han sier at kunstens oppgave er frigjøring fra trelldom under vilje,
forglemmelsen av eget selv og egne materielle interesser, sjelens
stigning til viljeløs betraktning av sannheten. Kunsten er større enn
vitenskapen, fordi vitenskapen arbeider ved møysommelige opp-
hoping av materiale og forsiktig resonnement, mens kunsten går
like på målet ved intuisjon og anskulighet. Vitenskapens objekt er
det allmenne som inneholder mange enkelting — kunstens objekt
er det enkelte som inneholder et univers.

Så langt filosofene.

Hvem har så dette »kunstens univers« eksistert for, og for hvem
eksisterer det idag? La oss komme ned på jorda og se hva som har
skjedd og skjer i virkeligheten.

Til alle tider har kunsten bare tjent større eller mindre privilegerte
grupper innenfor samfundet. Keisere, hoffet, kirken og aristokratiet
var kunstens oppdragsgivere. Disse hadde bestemte interesser og
kunstnerne måtte uttrykke seg innenfor gitte rammer. Derfor kan
man vel gå ut ifra at problemet med å »forstå« kunst ikke var særlig
stort på denne tiden.

Med den industrielle revolusjon tok det nye borgerskapet og den
økonomiske overklasse indirekte over som kunstens oppdragsgi-
vere. Kunstnerne var fri til å produsere hva hun/han ville — men
produktene skulle også selges. Kunstverkene var ikke lenger mo-
numentalverk for kirke og stat, men bilder som kunde tas ned av
veggen og betraktes som transaksjonsobjekter. De ble varer som
skulle kjøpes og selges i konkurranse med andre kunstprodukter.
Her kommer galleriene og kunstformidlerne inn i bildet som mel-
lommenn mellom produsent og konsument. Plutselig befinner
kunstneren seg forsvarsløs i et utbyttersystem hvor ikke behovet,
men gevinsten er drivkraften. Og under et slikt press kan man
umulig fungere som en fri, skapende kunstner.

Vi i Norden er heldig vis mer eller mindre fri fra dette økonomiske presset (i motsetning til USA, Frankrike og de fleste andre vestlige land). Vi er privilegerte på dette område som på så mange andre. Kunstnerne slipper å prostituere seg eller sin kunst for å overleve. Sammen med Nederland har vi verdens (den vestlige verdens) best utbygde støtteordninger for kunstnere. Vi har våre egne fagorganisasjoner og kunstnerstyrte, ikke-kommersielle utstillingsmuligheter, utstillingsvederlag o.s.v. Teoretisk sett er vi fri til å skape hva vi vil for hvem vi vil. Vi har ressurser og muligheter til nytenkning og eksperimentering. Bruker vi så disse mulighetene? NEI!

Gutenberg oppfant boktrykkerkunsten i 1440 og trykke-teknologien ga modellene til serieproduksjonsteknikken (mekaniseringen og til slutt samlebåndet). Andre kunstneriske konsekvenser av denne oppfinnelsen finner vi i Mail Art, Stamp Art, Audio-tapes, Xerox m.m. Idag kan i prinsippet alle ved hjelp av Xerox utgi hvilke trykksaker de vil. Visuell masseproduksjon ble mulig. Problematikken med reproduksjon, copyright etc. oppstod på det kommersielle marked og i forhold til åndverkslov, opphavsrett o.s.v. Det er en problematikk som gjelder all kulturindustri som litteratur, musikk, film, video, foto, grafikk og sikkert andre områder også. Men et kunstverk behøver ikke å være av dårligere kunstnerisk kvalitet om det lar seg reproducere og mangfoldiggjøre.

Kunstakademier og universiteter i de fleste vestlige land (og noen østlige) har avdelinger for media (foto, film, audiovisuelt) på like linje med avdelinger for maleri, skulptur og grafikk. Men det finnes overhodet ingen mulighet til å få utdanning innenfor denne fagkretsen i Norden. Vi vil stå nokså uforberedte og forsvarsløse når mediaflommen for alvor velter inn over oss. Resultatet må bli at teknikken vil beherske oss, og ikke omvendt. Det er vi som skal forme fremtiden, og ikke fremtiden oss.

Det er kulturarbeiderens ansvar at disse (farlige) maktapparaterne ikke bare blir brukt i kommersialismens og forflatningens tjeneste. Video- og datateknikken er forlengst adoptert av banker og industri, i spekulativa forretningsvirksomheter som pornobransjen.

Elektronikken er kommet for å bli, og utviklingen vil fortsette. Det er strupespolitikk fra kunstnernes side å stikke hodet i sanden og si at dette er kaldt og ufølsomt, og det forstår vi oss ikke på.

Typisk for den norske mediadebatten er at vi har hengt oss opp i økonomiske og tekniske detaljer om hvor mye videoutstyret koster, hvilke systemer som finnes, hvordan man kan forhindre at «Olsenbanden» blir piratkopiert, konkurransen med kinoene o.s.v. De etiske, moralske og kulturelle aspekter er nesten ikke berørt.

Med hvilke andre media kan man nå et så stort publikum? TV er et mer relevant medium for kommunikasjon enn f.eks. lerret. Video er et egalitært medium, og innebærer en unik kommunikasjonsprosess som vi foreløpig bare så vidt har begynt å snuse på. De færreste har anledning til å erverve seg maleri og skulptur, de fleste kan kjøpe bøker, musikk og videokassetter (når man har TV og avspillingsutstyr).

For bedre å forstå mediets genuint nye muligheter og estetiske

Taideakatemierna i de fleste vestlige land — og joissakin itäblokin maissa — on meedioasasto, mutta nämä puuttuvat kokonaan Pohjoismaista. Seisomme puolustuskyvyttöminä media-aallon edessä, vaikka päinvastoin. Kulttuurityöntekijöillä on vastuu siitä, että tätä valtakoneistoa ei käytetä kaupallisuuden ja madaltamisen palvelukseen.

Elektroniikka on tullut jäädäkseen. Norjalaiselle videokeskustelulle on kuitenkin leimaa-antavaa että taloudellisia ja teknisiä yksityiskohtia otetaan esille mutta unohtetaan etiikan, moraalien ja kulttuurin kysymykset.

Televisio on vaikuttava viestinnän media, video on tasa-arvoinen ja täynnä mahdollisuuksia joita tuskin olemme hiiptäneet. Kanadassa kulttuuriministeriö kuuluu "The Department of Communication"iin, yhdessä puhelin-, radion, television kanssa.

Jotta näkisimme uudet mahdollisuudet meidän on tehtävä vertauksia aikai-



MARIANNE HESKE:
UR SELF PORTRAIT

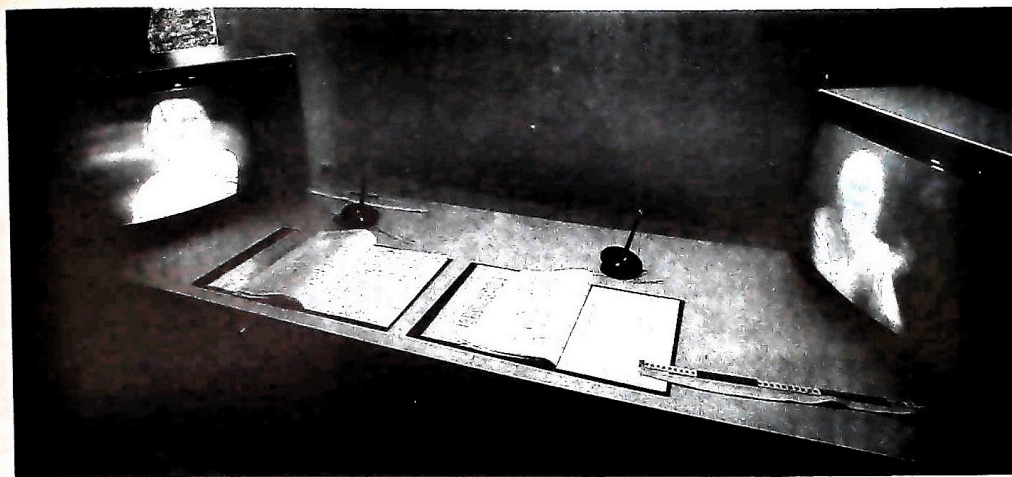


sen viestintämuotoihin ja mediaan. Ensimmäinen videolähetyksenä oli ääni ja valo) tehtiin Suomessa ohjelmalla vuonna 1936. Ensimmäinen videotallenne oli Nam Jun Paik, Filoksen jäsen. Sekä Dada että Fluxus ovat kuuluisia epäsuorinaistenaan käytönsä. Paik irroitti videotekniikan sen perinteisistä, funktionaalisista yhteyksistään: tiedotus ja viestintä.

Tässä huomamme yhteisyyksiä: puu- ja kuparipiirroksen, litografian ja sähköpainon, jotka kaikki aluksi olivat taidetta, taidetta arvot vailla. Uudet mediat yrittävät aluksi jäljitellä vanhoja, edelläkävijöitä, ja näin taloudellista syistä. Valokuvasta 1900-luvun muotokuvamaailmaan, jossa James Sanderin (Man Ray, Marc Chagall ja August Sander) löysivät sen itsenäisen olemuksen.

Mutta valokuva ei ole taidetta ellei se ole tehty taidetta kriteereillä, joihin ei kuulu kaikenlaisia, joihin ei kuulu. Chaplinin ja Eisensteinin myötä elokuvasta tuli 30-luvulla taidetta. Elokuvan ja Wagnerin musiikin välinen suhde on taidetta. Tässä audiovisuaalisesta mediasta voimme jalkaa.

Kukaan ei puhelin ollut muita kommunikation mediaa, toinen yksinomaan, toinen kaksi- tai monikanainen. Bertolt Brecht esitti jo 1930-luvulla, että televisio viestintäväline, jota ei pidetä taidetta vastaanottajaa.



MARIANNE HESKE: ER KUNSTEN ET MÅLEBÅND — ELLER EN GUMMI-STRIKK, VIDEO-DIALOG 1980.

sempiin viestintämuotoihin ja -meedioihin. Ensimmäinen videolähetys (samanaikainen ääni ja valo) tehtiin Berliinin olympialaisissa 1936. Ensimmäinen videotaitelija oli Nam June Paik, Fluxuksen jäsen. Sekä Dada että Fluxus ovat kuuluisia epäsovinnaisesta meedian käytöstään. Paik irroitti videotekniikan sen perinteisistä, funktionalistisista yhteyksistään: tiedotus ja toisto/jäljennös.

Tässä huomaamme yhtäläisyyksiä puu- ja kuparipiirroksen, litografiaan ja silkkipainoon, jotka kaikki aluksi olivat itsenäistä taiteellista arvoa vailla. Uudet meediat yrittävät aluksi jäljitellä samansukuisia edelläkävijöitään, osaksi taloudellisista syistä. Valokuva jäljitteli 1600-luvun muotokuvamaalausta kunnes dadaistit (Man Ray, Max Ernst ja August Sander) löysivät sen sisäiset ominaisuudet.

Mutta valokuva ei ole taidetta ellei se täytä tiettyjä taiteellisia kriteereitä, ja tämä pätee kaikkeen taiteeseen, meediaa riippumatta. Chaplinin ja Eisensteinin myötä elokuvasta tuli 30-luvulla itsenäinen taidelaji; siihen asti se oli jäljitelty teatteria. Elokuva on Wagnerin "Gesamtkunstwerk" in todellistuma, se on tämän päivän heppeningin, performanceen, ympäristö- ja videotaiden edelläkävijä. Tästä audiovisuaalisesta perinteestä voisimme jatkaa.

Radio ja puhelin ovat muita kommunikaation medioita, toinen yksisuuntainen, toinen kaksisuuntainen. Bertolt Brecht esitti jo 1932 "Schriften zur Literatur und Kunst" -issa että radiosta tehtäisiin viestintäväline joka sekä lähettää että vastaanottaa.

røtter, er det nødvendig å trekke visse paralleller til tidligere kommunikasjonsformer og -media.

Den første videosending (d.v.s. hvor lyd og bilde kom direkte og samtidig) var overføringen av de Olympiske leker i Berlin i 1936. Første kunstner som tok i bruk video som selvstendig kunstnerisk uttryksform var koreanen Nam June Paik. Han er medlem av Fluxus-bevegelsen, som er en slags videreførelse av Dadaismen. Både DADA og FLUXUS er kjent for sin ukonvensjonelle bruk av media i sin tid, med kombinasjoner av film, foto, tekster, musikk, lyd, happenings etc. Nam June Paik tok videoteknikken ut av sin tradisjonelle og funksjonelle sammenheng, hvor teknikken bare ble brukt til å informere og reproducere.

Her øyner vi historiske paralleller med andre reproduksjonsteknikker som etter hvert har fått sin egen kunstneriske verdi og uttryksmåte. Tresnittet f.eks. hadde i begynnelsen ingen estetiske eller kunstneriske funksjoner. Det var i informasjonens og propagandaens tjeneste. På samme måte hadde kobberstikk og litografien en funksjonell hensikt som bl.a. var å reproducere skrift, maleri og tegninger. Helt til Dürer & Co. fant ut at de kunne lage selvstendige bilder ut fra teknikkens egenart. I våre dager ble silkestrykksteknikken helt frem til 60-årene for det meste brukt till informasjon, reklame, plakattrykking o.l., inntil bl.a. Baumeister fant ut at også denne teknikken hadde sin egen kunstneriske verdi.

Slik kan man se hvordan nye medier først prøver å etterlikne sine beslektede forløpere. Dette delvis p.g.a. økonomiske interesser som ikke tåler forandringer. De første fotografier (oppfunnet 1822) imiterte 17. århundres portrettmaleri. Helt til dadaistene like etter århundreskiftet fant fram til fotografiets iboende egenskaper og begynte å bruke det mer fritt og kreativt. Men den dag i dag er ikke foto fullt ut akseptert som kunstform i Norden.

Men foto er ikke kunst fordi det er et foto, like lite som et maleri nødvendigvis er kunst fordi det er malt. Oppfyller et verk visse kunstneriske kriterier, så la det være kunst. Uansett medium.

Filmen er en virkeliggjørelse av Wagners ideale »Gesamtkunstwerk«. Her finner vi sammenstilling av alle kunststartene: musikk, scenografi, dramaturgi, poesi, koreografi, kostymebruk, lys, lyd... Disse konkrete sammenkoplingene av ulike kunstarter i et felles uttrykk, er en direkte forløper for dagens happening, performance, environment og videokunst. Ut ifra denne audiovisuelle tradisjon skulle vi ha ballast til å gå videre.

Som vi tidligere har vært inne på, kom fjernsynet i bruk i Europa i 1936. Den dag i dag har ikke fjernsynet løsrevet seg fra radioens tradisjons, enda det er et helt annet medium. Det har blitt en slags *billedradio*.

Bare en liten prosent av det nordiske folk går på utstilling, i teater, på konsert o.s.v. Og sosiologiske undersøkelser har vist hvilke grupper dette er. Resten sitter hjemme og ser på TV. Det er merkelig hvordan menneskeheten til alle tider har samlet seg for å stirre inn i flimrende lyskilder. Før var det ilden, og nu er det fargefern-synet. Verden er ikke lenger rund — den er firkantet. Og den har kommet inn i stua til oss. Virkeligheten har gjennom nyhetsssen-dingene blitt en føljetong vi kan følge med i hver dag på et bestemt tidspunkt. TV har en uhyre stor »troverdighetskoeffisient«. Folk betrakter det de ser på TV for å være »objektivt« sant. Dette viser den enorme makt dette mediet har. Hele nasjonen sitter og bli matet med de samme syns- og hørselintrykkene i ett og samme sekund. Det må lede til uniformering. Blir vi til slutt alle fjernstyrte mario-netter som tenker, mener, spiser og gjør det samme?

I Nederland, Belgia, Tyskland, England, selv i Polen og ikke minst i USA sendes videobånd skapt av kunstnere på TV. Selvfølgelig har kommersielle krefter for lengst innsett sine muligheter. I Belgia f.eks. kjenner jeg til en person som sender videobånd laget av billedkunstnere over sin private TV-kabel. Dette fungerer som et kommersielt galleri som kjører fram sine kunstnere. Det finnes samlere av video som det finns samlere av musikk, malerier o.s.v.

MARIANNE HESKE:
RELATING TO ART.

Televisio ei ole irrottautunut radion perinteestä: siitä on tullut **kuvaradio**. Pitäessänne videokurssin Trondheimissa 1978 annoin oppilaille tehtäväksi kysyä ihmisiltä kadulla mitä video on. Hyvin harva tiesi. Vain murto-osa väestöstä käy näytellyissä, teattereissa, konserteissa — loput katselevat televisiota. Maailma ei ole enää pyöreä, se on neliskanttinen ja se on astunut olohuoneisiimme. Todellisuus on jatkokertomus jota seuraamme tiettyinä kellonaikoina.

Televisiolla on äärimmäisen korkea "uskottavuuskerroin" — se tuntuu "objektiivisen" todelta. Eikö meedian valta johda ajatus- ja käyttäytymismuotojen yhtenäistymiseen? Videosta tulee jokamiehen tavara, perhekäyttö lisääntyy mutta sama ei päde "kulttuurillisiin" ja luovaan/idealistiseen käyttöön.

Monessa länsimaassa eikä vähiten USA:ssa teiteilijoiden videonauhoja lahetetään televisiosta. Kaupalliset voivat ovat kuitenkin oivaltaneet mahdollisuutensa. Belgiassa on henkilö, joka lähettää kuvataiteilijoiden videonauhoja yksityisellä kaapelillaan. On olemassa video- niinkuin musiikkieräilijöitä, ja monet taiteilijat numeroivat ja sin-geeraavat kasettinsa.

Sosiaalisempia levitysmenetelmiä ovat museoiden järjestämät videonäytelyt ja -biennaalit. On videokirjastoja, jotka lainaavat nauhoja maksua vastaan. Avustettujen studioiden ja keskusten lukumäärä kasvaa niinkuin myös yhteistyön merkitys tekniikan edetessä.



MARIANNE HESKE:
RELATING TO THE SACRED.

Video on kerännyt eri alojen ta-
poista uusi esteitäkin on kehkeyty-
nä. Video ei elokuvan tapaan ole
vain kuvaa, vaan rekisteröiminen tapa-
kuvaksi on tullut erittäin tärkeä.
Elektronisesti magnetoituun halle.
Tämä on signaalin manipuloimise-
n keinoksi. Video on myös tullut
konservoimisen mahdollisuudet
perinteisellä rullatallalla; video on
tänään ja spontaani media, jossa
tapahtuu syntyä. Moniulotteisten
videojen saamisen voidaan käyttää
kamera, monitorilla voi olla ve-
lityksen funktio, video voi siirtää
ja todellisuuden.

Kamera penssillää rekisteröi ja tallentaa kuvan monitoimilla samanaikaisesti. Synthesantoria voidaan käyttää kaikkien kansa tai ilman sitä. Näistä hienoina kokonaisuuksia muovataan nimenomaan, ja formaaliset ongelmat eivät ole tälle taiteilijalle.

"Video is a prolongation of our lives", sanoo Nam June Paik, videotaiteilija, ja jatkaa: "Television has taken us all our lives, now we can take it back."

Norjassa videotäite on ollut

MUTTA! Pohjoismaissa meillä on kehittänyt videoita kuvalle, luovalle, taiteellisella



NE HESKE;
G TO ART.



MARIANNE HESKE:
RELATING TO THE SACRED.

Video on kerännyt eri alojen taiteilijoita: uusi estetiikka on kehkeytymässä. Video ei elokuvan tapaan ole kemiallinen, vaan rekisteröiminen tapahtuu elektronisesti magnetinauhalle. Elektronisen signaalin manipuloimisen tai konstruoinnin mahdollisuudet ovat periaatteessa rajattomat; video on välitön ja spontaani media jossa uusia ajatuksia syntyy. Moniulotteisten kuvien saamiseksi voidaan käyttää monta kameraa, monitoreilla voi olla veistoksellinen funktio, video voi siirtää ajan ja todellisuuden.

Kamera pensselinä rekisteröi ja näyttää kuvan monitorilla samanaikaisesti. Syntetisaattoria voidaan käyttää kameran kanssa tai ilman sitä. Näistä huolimatta kokonaisuus muovataan miten halutaan, ja formaaliset ongelmat ovat yhteisiä kaikille taidelajeille.

"Video is a prolongation of our lives", sanoo Nam June Paik, videotaitteen isä, ja jatkaa: "Television has attacked us all our lives, now we can attack it back."

Norjassa videotaidet on olemassa niille jotka hakeutuvat sen ääreen. Television lähettäessä kuvataidetta näemme gallerioiden seinillä, tai yritetään olla "moderneja" ja yhdistetään kuvataidetta konsertteihin meedialle vieraalla tavalla.

MUTTA! Pohjoismaissa meillä on mahdollisuus kehittää videota ei-kaupallisella, luovalla, taiteellisella tavalla.

Og det er allerede vanlig at kunstnere nummerer og signer sine videokassetter som det er vanlig å gjøre med grafikk.

Men det finnes også mere sosiale distribusjonsmetoder. Museer verden over arrangerer videoutstillinger og videobiennaler. Til disse sender man inn en videokassett som man sender inn et bilde eller grafisk blad. Videobibliotek har vokst opp, hvor man kan gå og se videobånd eller leie de med seg hjem mot et visst honorar.

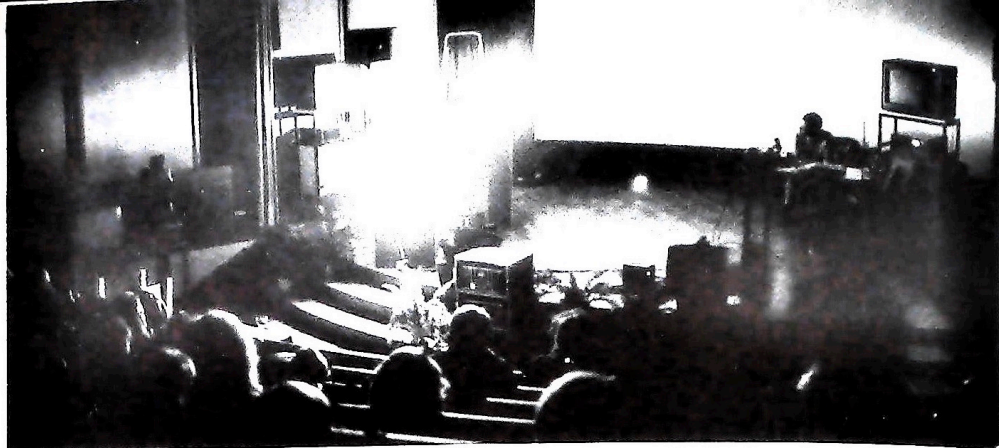
Få kunstnere har råd til å kjøpe eget utstyr. Subsidierte videostudioer og videosentra blir det stadig fler av, hvor kunstnere kan jobbe med fast ansatte teknikere. Et samarbeid som blir stadig viktigere etter hvert som teknikken skrider frem. Disse videostudioene kan man sammenlikne med våre kollektive grafikkverksteder.

Hittil har videoen samlet kunstnere fra ulike områder under samme tak: malere, grafikere, skulptører, forfattere, cineaster, musikere, dansere m.fl. En helt ny estetik er i ferd med å formes.

I motsetning til film, som er avhengig av en møysommelig kjemisk fremkallingprosess, registrerer videoopptakeren lyd og bilde elektronisk og direkte på en magnetisk tape. Dette skjer ved millioner lagrede magnetiske svingninger pr. sekund. Båndet må passere opptakshodet mange ganger raskere enn det som kreves for en lydbåndopptaker (ca. 100 ggr). Som lydbåndet begynte også video som »open reel«.

Mulighetene til å manipulere og konstruere et elektronisk signal er i prinsippet ubegrenset. Et signal kan til og med omsettes til lyd. Video er et direkte og spontant medium hvor nye ideer fødes umiddelbart av hverandre. Flere kameraer kan brukes for å legge bildene oppå hverandre og skape flerdimensjonale bilder.

Videoteknikken er ofte brukt i sammenheng med performance og installasjoner, hvor monitorene fungerer som et skulpturelt element. Video kan forskyve tid og virkelighet. Vi kan manipulere tiden, av-strukturere den, rekonstruere den, ta den inn i fremtiden. Kameraet kan også fungere som en malerpensel og beskrive et landskap f.eks. Samtidig som man fører kameraet har man det hele under kontroll på monitorskjermen. Videre kan man jobbe med synthesizer med eller uten kamera. Men uansett hva man gjør, kan man redigere det hele sammen som man vil. Man har alltid de samme formale problemer som i alle andre kunstytringsformer med form, farge, idé og innhold. »Video is a prolongation of our lives«, sier Nam June Paik, videokunstens far. Han fortsetter: *Television has attacked us all our lives — now we can attack it back!*



NIELS LOMHOLT: VIDEOFÖRESTÄLLNING PÅ HANAHOLMEN



SABOLCH SILÁGY PRESENTERAR SIN VIDEOKONST

Et nordiskt
ägede rum på
för Helsingfors
Många av de
var liktydiga:
räckligt att vi
seminarium? F
60 personer v
övre gränd var
Behovet av in
visade sig vara
mån ge svar p
tentlighet åt d
des har d
videonummer
om mitt förhåll
ettentankar från

FOTOGRAFIERNA
PÅ TAGNA AV ILK
GÅH PÅ KÄKKO

Ett nordiskt seminarium kring VIDEOKONST ägde rum på Hanaholmens kulturcentrum utanför Helsingfors under tiden 31.1. — 2.2. 1983. Många av de frågor som ställdes inför seminariet var liktydiga: vad är videokonst; finns det tillräckligt att visa och finns det intresse för ett seminarium? Från ett planerat deltagande av ca. 60 personer växte deltagarlistan till 150 och en övre gräns var nådd.

Behovet av information om nordisk videokonst visade sig vara mycket stort och för att i någon mån ge svar på de många frågorna och ge offentlighet åt det viktigaste som sades och visades har denna del av Kalejdoskopos videonummer tillkommit. Här några reflexioner om mitt förhållande till videokonsten och några eftertankar från seminariet i Finland.



FOTOGRAFIERNA FRÅN HANAHOLMEN
ÄR TAGNA AV ILKKA RUOTSALAINEN
OCH P&H KAKKORI.

Under min tid som studerande på Slade school i London i början av 70-talet kom jag i kontakt med några konstnärer som försökte att med primitiv utrustning experimentera med television. Begreppet videokonst var inte riktigt etablerat och många snackade om experiment-TV.

Genom att på olika sätt störa och förvränga den ingående signalen till monitoren fick man olika effekter och färgförskjutningar som registrerades med polaroid- och smalfilmskameror. Många tröttnade på det hela därför att kvaliteten var dålig och kostnaderna höga och fortsatte med experimentell film istället.

Nu tio år senare finns sofistikerad utrustning med enorma möjligheter — att vara videokonstnär är inte dyrare än att vara grafiker. De idéer som sysselsatte mina vänner i London då är i mångt och mycket detsamma som idag utgör stommen i många videokonstnärers språk.

»—Om man ingenting har att säga, skall man inte säga det i video«, som någon så fyndigt uttryckte det under videoseminariet. Är det så att det saknas idéer, ett bärande konstnärligt språk, och att det enbart är den tekniska utvecklingen som gått framåt medan innehållet är ett omtugg av de experimentella filmarnas innovationer från 60- och 70-talen?

Under de hektiska videodagarna på Hanaholmens kulturcentrum betittades nordiska video-program i sammanlagt över 10 timmar och som jämförelsematerial internationell videokonst i 4 timmar. Resultatet av all den information föreläsningarna gav, samtal med konstnärerna och de många visade banden, var att det finns tecken på tyänkande/idéfödande utanför det inmutade videokonstområdet samt att intresset för att göra videokonst är stort och blir bara större i hela Norden. Men också att det stod klart att många flera konstnärer måste arbeta bort rädslan för detta nya medium och fertilisera den nordiska videokonsten med fräscha idéer. Annars griper den okonstnärliga, ändlösa tråkigheten omkring sig och videokonsten blir bara ett medium för mediokra konstamatörer med intresse för elektronik.

TAGE MARTIN HÖRLING

Nordiskt Konstcentrum, Sveaborg.

Konstkritik och video

Ett sammandrag av debatten som avslutade Videoseminariet på Hanaholmen i våras redigerat av Folke Edwards. I panelen satt konstnärerna Marianne Heske, Thor Elis Pålsson och K G Nilson samt kritikerna Crispin Ahlström, J O Mallander och Thomas Wulff. Efterhand kommer också andra ur publiken in i diskussion, både konstnärer och kritiker. Debattledare var Erik Kruskopf från Nordiskt Konstcentrum.

Marianne Heske: Jag har ställt ut videokonst både i och utanför Norden, men ingenstans fått så okvalificerad konstkritik som här. Konstkritikerna har varit dåligt informerade om vad som har skett inom själva mediet, videon, runtomkring i världen. Jag hoppas att det här seminariet kan öka intresset för videon och sprida information om den. Det är min utgångspunkt.

Crispin Ahlström: Problemet är att utbudet är så litet att kritikerna inte kan lära känna videon. Då kan de inte heller bedöma kvaliteten.

En annan sak är att jag är ovan vid situationen. Som konstkritiker kan jag gå in på ett galleri och relativt snabbt bedöma om utställningen är bra, intressant; jag kan borra mig in i materialet om jag vill. När det gäller video ska jag sätta mig på en stol och stirra så länge som konstnären bestämmer, för det är ju alltid möjligt att det långt bortom tråkigheten finns något som är bra.

J O Mallander: Jag tar upp samma sak på ett litet annat sätt: en slags röntgenbild av situationen som jag ser den.

Jag undrar om någon annan tid än vår — den skenbara pluralismen, mångvärdigheten till trots — har varit så mycket inne i ett rör, kanske ett bildrör, som vår. De villkor som bestämmer våra uttrycksmöjligheter i konsten och utanför konsten är snävt definierade. Videons roll skall jag försöka försvara från den utgångspunkten.

För mig är det ointressant vad som är eller inte är konst: grafik, skulptur o.s.v. De här distinktionerna är på sätt och vis riktiga, men ointressanta i en sådan här situation — eller vad som görs här hemma kontra vad som görs i »stora världen« — jag tror att de snarare speglar människans inre konflikter och en osynkroniserad dialog mellan vänster och höger hjärnhalvor.

Om vi diskuterar video måste vi ställa den i relief mot TV:n, som är rörets supermedium. För mig framstår videon som vår tids överjagsdröm, som upprätthåller en illusion att människan behärskar mycket större delar av verklig-

heten än vad hon verkligen gör. De värden som jag tycker är viktiga att försvara i videon är motsatta till de här, den hårt manipulerade överjagsdrömmen. Det som jag tycker är det allra viktigaste i videon, oavsett vad vi tycker om de enskilda filmerna, är att den ger oss möjlighet att bestämma vår egen tidsanvändning, på ett mycket friare sätt än TV och andra hårt manipulerade media. I videon kan man stänga av bandet när man vill och diskutera; man kan använda sin tid mera kreativt. Det är som bildkonstens museisituation, där man som individ fritt kan gå omkring och välja de bilder man vill försjunka i. Det är en stor frihet att värna om.

På sådana här seminarier blir det ofta en fråga om distribution, om att nå ut till alla eller så många som möjligt. Det här är på sätt och vis en felaktig förankring — det finns ett indiskt ord-språk som säger: »Källan kommer inte till den törstige — den törstige går till källan«. När människor vill ha en upplevelse eller känner sig mogna för någonting söker de sig till en situation där de kan välja det de vill ha.

Att vara kritiker är att se värde i vissa processer. Jag ser videon som en process, och det som jag väljer att lyfta fram är något som tilltalar mig, som jag känner angår mig, som jag har behov av, som länge verkar inom min värdeskala. Det vill jag lyfta fram och föra processen vidare. Jag vill inte uppleva mig som ett kritiskt överjag som har till uppgift att bedöma och normera — jag är en faktor i processen, som både påverkas och påverkar.

Det viktigaste med videon så som jag ser den är att den ger tillbaka initiativet åt den private individen, åt den skapande individen, och blir ett instrument för självförverkligande. Men om vi talar om påverkan så är min erfarenhet den att den påverkan som angår oss på djupet är mycket subtil. Jag tror att den bästa videokonsten är den som odlar de här subtila värdena, vilket är någonting helt annat än att kräva uppmärksamhet med chockverkan.

Det vikt
bortom all
är naturligt
en sådan ha
K G Nilson
med vissa
allvarigare
vissa möjlig
tasta på för
musik, man
tvt, man ku



kovskilj av fra
digt mycket a
säker. Om ma
överföras till
konst. Att vi in
tacksamma för
är lite för anvä
ler på att bli de
derna på amat
på utbildning.
raren från någ
här, och det är
närshäll är man
mot det här me
videon står för
andra sidan de
isom ju ingen b
Det saknas all
Vad vi får se ha
tråkiga bitar, d
knappt ens en
man måste etab
och då upphör
tjust. Men för
saker och få k
mediet. Man k

olmen i våras
, Thor Elis Pålsson
Thomas Wulff.
strånar och kritiker
trum.

verkligen gör. De vär-
ga att försvara i videon
den hårt manipulerade
som jag tycker är det
on, oavsett vad vi tycker
erna, är att den ger oss
na vår egen tidsamånd
are sätt än TV och andra
edia. I videon kan man
när man vill och diskut
a sin tid mera kreativt. Det
ns museisituation, där man
kan gå omkring och välja de
unka i. Det är en stor frihet
sådana här seminarier blir
distribution, om att nå ut
ånga som möjligt. Det här är
elaktig förankring — det finns
språk som säger: "Källan kommer
törstige — den törstige går till
niskor vill ha en upplevelse
mogna för någonting säger
tion där de kan välja de de
Att vara kritiker är att utvär-
Jag ser videon som en process
väljer att lyfta fram en del
som jag känner angelägen
av, som länge verkar som
vill jag lyfta fram och som
vill inte uppleva på samma
har till uppgift att bearbeta
en faktor i processen som
påverkar.
Det viktigaste är att
är att den gör att
individuell är det som
ett instrument som
vi talar om att
att den påverkar
mycket som
ten är den som
ket är den som

Det viktigaste i konsten förmedlar ändå bortom all diskussion, men vad vi kan diskutera är naturligtvis hur vi kan förbättra villkoren för en sådan här subtil kommunikation.

K G Nilson: Jag för hit som allmänt nyfiken, med vissa förutfattade meningar, men inte av allvarligare slag. Jag tycker mig kunna skönja vissa möjligheter i det här mediet: man kunde ta fasta på föränderligheten, kombinationer med musik, man kunde göra någonting nonfigurativt, man kunde göra närgångna studier (typ Tar-

skolorna fanns möjlighet att arbeta med video; förtrogenheten skulle kanske göra att vi senare fick se intressantare saker.

Thomas Wulff: Som ett dokumentärt arbetsredskap verkar videon ha sina kanske mest spännande möjligheter. För en författare vore det givetvis en dröm att ha ett videokassettbibliotek på människor, platser, miljöer etc. som man vid behov kan ta fram för att i lugn och ro uppfärskas sitt minne.

Men samtidigt borde vi komma ihåg att en hel



kovskij) av fragment av naturen. Det finns väldigt mycket att göra, men vi har fått se rysliga saker. Om man tänker att den här nivån skulle överföras till konst, skulle det vara Hötorgs-konst. Att vi inte talar om kritik, det kan vi vara tacksamma för. Det här aktualiserar att mediet är lite för användbart och lite för tungt, eller håller på att bli det, för att mediet ska få vara i händerna på amatörer. Man borde alltså satsa mer på utbildning. Så vitt jag vet är jag den ende läraren från någon konstskola i Sverige som är här, och det är väl symptomatiskt. Från konstnärshåll är man, med goda skäl, ganska tveksam mot det här mediet. Å ena sidan har vi det som videon står för i det allmänna medvetandet, å andra sidan det som ska föreställa experiment (som ju ingen blir glad av).

Det saknas alltså ett språk, det är uppenbart. Vad vi får se här är longörer, oerhört utdragna, tråkiga bitar, där ingen inledning, avslutning, knappt ens en genomföring finns. Jag tror att man måste etablera ett språk för det här mediet, och då upphör det att vara lite underground och tjuisigt. Men först då tror jag att vi kan få se bra saker och få begåvningarna att arbeta med mediet. Man kunde önska att det på konst-

del övervakning och kontroll också sker per video. På tunnelbanestationer och i fängelsekorridorer är det videokameror som surrar. Bilder är kontrollredskap i stor utsträckning. Men vem använder bilderna, och till vad? Här nämndes tidigare författaren William Burroughs teorier om att ett klipp i bildflödet betyder klipp av kontrolllinjerna (Torben Søborg). Detta är otvivelaktigen sant. Men de allra flesta videotapes jag har sett, både innan och nu under seminariet, har varit anmärkningsvärt opolitiska. Politisk konst är visserligen ingen dygd i sig, men jag frågar mig om vackra elektroniska mönster faktiskt är det mest eftersträvsvärda i dagens värld.

Kanske det också är därför som videon är så svår att kritisera — för att den ännu svävar i en antingen helt subjektiv eller rent estetisk sfär — ute i det blå, kort sagt.

Erik Kruskopf: Efter dessa olikartade och delvis provokativa synpunkter finns det kanske hugade talare?

Mette Newth: Det är klart att vi kommit till ett nytt medium, som samtidigt har mycket att lära andra medier. Men efter att ha sett videoband här och annanstans står det klart att videokonst-

närerna måste akta sig för att »uppfinna krutet på nytt«. De måste akta sig för att ta filmens språk utan att lära sig filmens regler. Det här gäller bl.a. tidsanvändningen: vi har sett många band som är episka berättelser och som borde ha gjorts enligt dessas regler.

Jag är också rädd för att mediet blir alltför självforskande, som inte riktar sig utåt, som inte utforskar verkligheten och använder den som referensram. Det här är ett aktuellt problem för videokonstnärer, på samma sätt som det tidigare har varit det för konstnärer som arbetat med nya tekniker.

Thor Elis Pålsson: Här i Norden är konstnärerna nu på samma stadium som sina kolleger i Amerika var för tio år sedan. Efter vad jag sett verkar videokonstnärerna endast stirra in i sin egen navel. Om vi vill arbeta med video måste vi lära av de misstag som andra konstnärer gjort för längesedan, och studera vad som blivit gjort. Videon är ung som konstform, så studien blir inte lång.

J O Mallander: Jag lystrar när folks vågor går i svall här, kring just videon. Det här speglar ju människans inre situation, det faktum att människan så sällan vågar erkänna att hennes inre mest består av konflikter och processer som ofta är ganska virriga.

Skapande handlar ju trots allt om att hantera de här konflikterna och göra någonting meningsfullt av dem, vilket TV:ns överjagsdrömmar aldrig låtsas om. Reklamen, som här representerar den rena motpolen, slätar ju över allt som är verkligt mänskligt och konfliktfyllt. När folk här blir irriterade på störningarna, misslyckandena, arbetsolyckorna i videon, så bör man minnas det faktum i den moderna konstens historia, att många viktiga upptäckter skett genom misstag. När Kandinsky t.ex. hade målat sin berömda vy med ryttaren och sedan återvände till ateljén och råkade se den upp och ner, fick han en vision som öppnade kanalen till en helt ny konstuppfattning: abstrakt konst. På samma sätt Schwitters, som tog upp collage-tekniken — det bästa i den nya videokonsten är f.ö. att den just för vidare collaget på ett för vår tid så bra sätt — han samlade sådant material som samhället annars förkastade och förvandlade det till poesi, precis som Picasso. Nam June Paik har klagat över att misslyckandet alltid är det mest intressanta i sådana här processer. Det är också det mest säkra: trots alla våra drömmar och förhoppningar är det mera säkert att det inte går än att det går som vi tänkt oss. Där, någonstans, sätter Paik in den kreativa proces-

sen. Så allt det som för tekniker och ingenjörer och TV:s överjagsgurur framstår som olyckor i arbetet och störande element är just den skapande konstnärens utgångspunkt och arbetsmaterial, intressant i sig.

Ingela Lind: I frågan om utbildningen och videokonstnärerna finns det krav som vi talat mindre om. En verkstad är fel om vi inte tar dit personer som länge arbetat med video och som bevisligen är skickliga, Paik t.ex. Vi behöver karismatiska personer som kan stå till tjänst med egna videoprogram, samt de erfarenheter de fått. Man måste kunna få se bra videoprogram.

Språket finns nog (där håller jag inte med K G). Det finns ett slags etablerat »anti-TV-språk«, som jag hastigt undersökte och fann röra sig med negativa definitioner. Om TV:n är kort, är videon lång, om TV:n är snabb är videon långsam, om TV:n är tekniskt skicklig är videon rå, om TV:n sänder nyheter handlar videon om processer och relationer, om TV:n är samhällsinriktad, håller videon till slutna rum, om det är många på TV:n är det en i videon, om TV:n strävar till underhållning reagerar man mot tråkigheten i videon, om TV:n strävar till objektivitet söker videon subjektivitet... Den här utgångspunkten förefaller negativ och hämmande.

Jag tror på videon som ett bland många medier, och det är utvecklat ännu. Men det finns ju mycket annat att göra kring kommunikation, medvetandegörande och poesi, i stället för terapi och att »uttrycka sig själv« på det långrandiga och något narcissistiska sätt som vi sett mycket av här.

Antero Kare: Här har många gånger talats om televisionen som videons far. Erkki Kureniemi försökte i sitt föredrag (se sid. 70) igår något bredda frågeställningen, men det tycks inte ha lyckats.

Ett symptom på utvecklingen inom området var när den amerikanska tidskriften Time förra året valde datamaskinen till Årets person! Som symbol användes ett konstverk, George Segals skulptur där två människor, en man och en kvinna från emailjade pinnstolar betraktar en videoskärm. Många konstkritiker skriver redan på en videoskärm och använder apparaten som ett kritikers redskap. De skriver dock med vanliga ord och utnyttjar inte de speciella möjligheter som mediet har. Konstkritikerna kan, som Olle nämnde, befrämja detankar de uppskattar. Jag har till exempel fått mina största estetiska och kognitiva upplevelser via TV och video, spe-

ciellt när mediet använts på ett verkligt progressivt sätt: rymdfärder och -satelliter förenar en stor mängd kreativt tänkande och visuellt information, samt dessutom estetiska värden. Ur konstutbudet är det svårt att finna liknande.

Video är en samhällsfaktor, ett faktum som bestäms utifrån, huvudsakligen från USA, Västtyskland och Japan. Videon roll under de följande tio åren är redan relativt exakt utformad. Konstnärerna har naturligtvis en viss möjlighet att påverka utformningen, men den är liten. Kritikerna framträder något oftare i offentligheten men förmår knappast forma videon som samhällsfaktor.:

K G Nilson: Nyckeln till att man ska kunna ta väl hand om mediet video är utbildningen — att man får in videon på konstskolorna. Annars kommer de kommersiella krafterna att ta över i ännu högre grad. Där tror jag mer på spridda videoverkstäder än på en koncentration till exempelvis Sveaborg. det borde finnas åtminstone en videoverkstad i varje nordiskt land.

Erik Kruskopf: Till det här kan jag tillägga att ateljéerna på Sveaborg redan nu är öppna för videokonstnärer, om någon bara vill söka. Ateljéerna är öppna för åtta konstnärer, utan speciella bestämmelser.

Som utställningsarrangör vore det viktigt att få svar på hur videokonstnärerna själva vill att presentationen av deras verk ska göras. Är det bättre att ordna skilda utställningar, tillfällen, biennaler, för det som är videokonst?

Marianne Heske: Jag kan gott försöka svara på det... Det mest praktiska är att museér och liknande fora har små rum eller avdelningar med en eller flera monitorer. Så går man där som på en vanlig utställning, stannar upp och blir kvar så länge man vill, som inför en vanlig målning.

Thor Elis Pålsson: Ibland känner jag mig som en målare. När du går ut med videoutrustningen och tar upp någonting på bandet, landskap eller så, så kan man likna det vid en målares verksamhet. En målare går ut i naturen och ser på den, han får intryck som han överför på en duk: hans idéer och känslor hamnar på duken. Det är samma upplevelse som en videokonstnär har. Han kan använda videon som ett öga; i videoinstallationen är det möjligt att använda den som en mycket bred utsikt. I filmen är det svårt att visa sex eller sju filmer samtidigt, det är möjligt, men mycket svårare än med video. I video finns möjligheterna.

Pekka Sirén: Nu har vi ju i hög grad fått tillbaka blickande lägesbeskrivningar av vad videon har varit och vilka dess problem är, och fastän vi här

— åtminstone enligt rubriken — koncentrerar oss på kritiken, borde vi inte också blicka framåt?

Vi borde ännu under det här seminariet svara på frågan om vi behöver en festival, typ Videoforum, för att tillfredsställa behovet av distributionskanaler. Där kunde man uppmuntra dem som arbetar med video. En annan, och senare, fråga är om detta forum ska vara slutet eller öppet.

Borde vi ha en organisation, ett videocentrum, för att sköta distributionen? Vilka är våra estetiska målsättningar: vill vi visa video bland hela skalan av annan bildkonst, eller vill vi betona vissa teman med och i videon? Borde videokonstnärerna organisera sig, eller fyller de allmänna konstnärorganisationerna den funktionen? Och till sist: vore vi till exempelvis Nordiska Ministerrådet göra ett förslag, i stil med ett nordiskt teaterlaboratorium, om att ett nordiskt videolaboratorium borde grundas?

Torben Søborg: Jag går tillbaka till frågan om hur vi vill att videoverken ska visas. För mig är videokonsten någonting intimt, något som kan visas för högst tjugo personer åt gången.

Efter att ha hört på kritikerna här i debatten känner jag mig en smula schizofren. En kritiker anmärker på att verken saknar början och slut, en annan vill inte se på dem hela vägen igenom. Jag har lust att fråga de kritiker som inte har lust att fråga videon om helhet: varför ska en konstkritiker vara mer privilegierad än t.ex. en teaterkritiker eller en filmkritiker, en dans- eller musikkritiker? De måste ju se hela stycket från början till slut.

Att man som videokonstnär arbetar med tiden ger självklart problem. Tiden är en faktor, och det betyder att man kanske anser att det man upplevt ska överföras från en till en annan på samma sätt.

J O Mallander: Diskussionen har krängt hit och dit, och det gör ju vi människor ändå. Jag kommer att tänka på Cézanne som i slutet av 1800-talet klagade på att han kände sig som en klumpig naivist inför det måleri som måste komma. Nam June Paik har i en aforism sagt att »...visserligen uppfann Gutenberg boktryckarkonsten redan på 1400-talet, men det tog ytterligare två hundra år innan Shakespeare kom och visade vad den kunde användas till!

Tiden går fortare nu, utvecklingen rasar iväg. Om vi har tur kanske vi får en video-William redan om hundra år.

kuin kollegansa Yhdysvalloissa kymmenen vuotta sitten.

Videoitaiteilijat tuntuvat tuijottavan omaan napaansa. Jos haluamme työskennellä videolla meidän on opittava niistä virheistä joita on tehty videntoista vuoden ajan ja tutkia sitä mitä on tehty. Video on taidemuotona nuori, joten tutkimuskaan ei ole laaja.

J.O.Mallander: Herkistyn ihmisten aaltojen myrskyssä täällä, juuri videon ympärillä. Tämähän kuvastaa ihmisen sisäistä tilannetta, sitä tosiasiaa että ihminen niin harvoin uskaltaa myöntää että hänen sisimpänsä suurimmaksi osaksi koostuu ristiriidoista ja usein aika sekoleivista prosesseista.

Luomisessahan kaikesta huolimatta on kysymys siitä, että käsitellään näitä konflikteja ja rakennetaan jotain mielekäästä niistä. Tätä television yliminä-unelmat eivät ole huomaavinaan. Mainonta, joka tässä edustaa puhdasta vastapoolia, tasoittaa kaiken tosi inhimillisen, siis ristiriitaisen. Ihmisten hermostuessa videon häiriöihin, epäonnistumisiin, työtapaturmiin tulee muistaa se historiallinen tosiasia, että moni taiteen tärkeimmistä havainnoista tehtiin vahingossa. Kun Kandinsky esimerkiksi oli maalannut kuuluisan ratsastajakuvansa ja palasi ateljeehen ja näki sen ylösalaisin, hän sai vision joka avasi kanavan uuteen taidekäsitteeseen: abstrakti taide. Samaten Schwitters, joka nosti esille kollaasiperiaatteen, hän keräsi sellaista materiaalia jota yhteiskunta muuten hylkäsi ja muutti sen runoudeksi, niinkuin Picasso. Parasta uudessa videotaitteessa on muuten että se omalle ajallemme niin hyvällä tavalla vie eteenpäin juuri kollaasia.

Paik on valittanut että epäonnistuminen aina on kiinnostavin näissä prosesseissa. Se on myöskin varmin. Unelmastamme ja toivomuksistaamme huolimatta on varmempaa, että ei käy niin kuin että käy kuten ajattelimme. Siihen, johonkin, Paik sijoittaa luovan prosessin. Niin että kaikki se mikä teknikoille ja insinööreille ja television yliminä-auguureille näyttäytyy työtapaturmina ja häiriötekijöinä, onkin luovan taiteilijan lähtökohta ja työmateriaali; kiinnostava sinänsä.

Ingela Lind: Työpajaan tarvitaan henkilöitä jotka kauan ovat työskennelleet videolla ja jotka ovat todistetun eteviä; Paik esimerkiksi — muitakin on — joista olemme nähneet harvoja näinä päivinä. Tarvitsemme karismaattisia henkilöitä, jotka voivat tarjota omia video-ohjelmiaan, omia kokemuksiaan ja virheitään. On voitava katsoa hyviä video-ohjelmia.

Kieli on olemassa: siinä olen eri mieltä kanssasi, K.G. On eräänlainen vakiinaistunut anti-tv-kieli, jota nopeasti

tutkin, ja jonka havaitsin käyttävän kieltäviä määritelmiä. Jos televisio on lynyt niin video on pitkä; jos televisio on nopea niin video on hidas; jos televisio on teknisesti hiottu on video raaka; jos televisio lähettää uutisia on videossa kyse prosesseista ja suhteista; jos televisio on yhteiskuntaan suuntautunut video pysyttelee suljetuissa huoneissa; jos televisiossa on monta on videossa yksi; jos televisio pyrkii viihteeseen videossa reagoidaan pitkävetisyyteen, jos televisio pyrkii objektiivisuuteen video etsii subjektiivisuutta... Tämä lähtökohta tuntuu kielteiseltä ja estävältä.

Uskon videoon yhtenä monesta meediasta, ja se on vielä kehittämätön. Mutta viestinnän, tiedostamisen ja ruonouden ympärillä voidaan tehdä paljon muuta kuin terapiaa ja sitä pitkävetistä ja hieman naristista "itsensä ilmaisemista" jota olemme nähneet varsin runsaasti täällä.

Antero Kare: Täällä on monta kertaa puhuttu televisiosta videon isänä. Erkki Kurenienmi yritti esitelmässään eilen hieman laajentaa kysymyksenasettelua, mutta se ei näköjään onnistunut.

Alueen kehityksen oire on että amerikkalainen aikakauslehti Time viime vuonna valitsi tietokoneen Vuoden Henkilöksi. Symbolina käytettiin taide-teosta; George Segalin veistos jossa kaksi ihmistä, mies ja nainen, emaljoituilla pinnatuoleilla tarkkailee videon kuvaruutua.

Monet taidekriitikot kirjoittavat jo videolla ja käyttävät laitetta kritiikin välineenä. He kirjoittavat kuitenkin tavallisia sanoilla eivätkä käytä hyväksien meedialle ominaisia teknisiä mahdollisuuksia. Taidekriitikot voivat, kuten Olle mainitsi, edistää niitä ajatuksia joita he arvostavat. Olen esimerkiksi saanut suurimmat esteettiset ja kognitiiviset kokemukseni television ja videon kautta, erityisesti kun meediaa on käytetty tosi edistyskellisesti: avaruuskatoissa ja -satelliiteissa yhdistyy suuri määrä luovaa ajattelua ja visuaalista informaatiota, sekä lisäksi suuri määrä esteettisiä arvoja. Taiteen tarjonnasta on vaikeata löytää mitään senkaltaista.

Suomessa ollaan tekemässä ensimmäistä videoverkostoa jossa on kahdensuuntaiset impulssit; kyseessä on tamberelainen kaapeliverkosto. Samantapaisia verkostoja on monessa kaupungissa ympäri maailmaa. Monet kaupungit käyttävät niitä (manipuloi-vaan) yhteiskuntaa, joskaan ei videokriittikkin, esimerkiksi suorittamalla eräänlaisia kansanäänestyksiä joissa katsojat syöttävät vastauksensa suoraan videolle kun tieto on annettu samasta kanavasta.

Video on yhteiskunnallinen tekijä, kuten Thomas Wulff sanoi; se on tosiasia jota on määrätty ulkoapäin, pääasiassa USA:sta, Saksasta ja Japanista. Videon rooli seuraavien kymmenen vuoden aikana on jo suhteellisen täsmällisesti muotoiltu. Taiteilijoilla on luonnollisesti tietyt mahdollisuudet vaikuttaa muotoiluun, mutta ne ovat pienet. Kriitikot esiintyvät hiukan useammin julkisuudessa mutta pystyvät tuskin muotoilemaan videota yhteiskuntatekijänä.

K.G.Nilsson: Avain meedian hyvälle taiteelliseen käytölle on koulutus, videon saaminen taidekouluihin. Muuten kaupalliset voimat tulevat määräämään entistä enemmän. Tässä uskon enemmän moneen pieneen videopajaan kuin keskittämiseen esimerkiksi Suomenlinnaan. Olisi erittäin hyvää jos jokaisessa maassa olisi koulu tai videopaja; näin taiteilijat kannustettaisiin työskentelemään videolla.

Thor Elis Pålsson: Joskus tunnen itseni nykyajan maalariksi. Kun menet ulos videovarusteinesi ja otat jotain nauhalle, ehkä maiseman, niin voidaan verrata sitä maalarin toimintaan. Maalari menee luontoon ja katselee sitä, hän saa vaikutteita ja siirtää ne kankaalle; hänen tunteensa ja ajatuksensa joutuvat kankaalle. Videotaiteilija kokee saman. Hän voi käyttää videota silmänä; videointallaatioissa on mahdollista käyttää sitä hyvin laajana näköalana. Elokuvasa on vaikeata näyttää kuutta tai seitsemää elokuvaa yhtäaika; se on mahdollista, mutta paljon vaikeampaa kuin videolla. Mahdollisuudet ovat videossa.

Pekka Sirén: Meidän pitäisi vielä tämän seminaarin aikana vastata kysymykseen siitä, tarvitsemme pohjoismaista videofestivaalia, videofoorumin tyyppiä, tyydyttääksemme levityskanavien tarpeen. Siellä voitaisiin kannustaa niitä jotka työskentelevät videolla. Toinen ja myöhempi kysymys on tulisiko tämän foorumin olla suljettu vai avoin.

Pitäisikö meillä olla organisaatio, videokeskus, levityksen hoitamiseksi? Mitkä ovat esteettiset päämäärämme; haluammeko nähdä videon muun taiteen kirjossa vai haluammeko painottaa tiettyjä teemoja videolla ja videossa? Tulisiko videotaiteilijoiden järjestäytää, vai täyttävätkö yleiset taiteilijaliitot sen tarkoituksen?

Ja lopuksi: tulisiko meidän esittää Pohjoismaiselle ministerineuvostolle että on perustettava pohjoismainen videolaboratorio, teatterilaboratorion kaltainen?



Upprop

TILL NORDISKA MINISTERRÅDET

Nordiskt seminarium för videokunst har med 151 deltagare samlats på Hanaholmen 31.1.-2.2. 1983 för att diskutera videokonstens möjligheter.

I en samhällsutveckling där de kommersiella krafterna allt effektivare utnyttjar nya teknologiska media är det nödvändigt att också skapande och kritiska konstnärer får möjlighet att arbeta med dessa media.

Seminariet uppmanar därför Nordiska ministerrådet att verka för att

1. resurser skapas för utbildning i video och nya media vid de nordiska konsthögskolorna.
2. mediaverkstäder upprättas i varje nordiskt land, öppna för konstnärer som vill arbeta med video.
3. ett Nordiskt informationscentrum för videokunst och nya bildmedia upprättas med uppgift att främja informationen om samt presentationen och distributionen av nordisk videokunst.
4. att televisionen, konstmuseer, konsthallar, kulturhus, bibliotek och skolor i Norden kontinuerligt visar videokunst.

Hanaholmen 2 februari 1983.

Folke Edwards, Sverige.
Marianne Heske, Norge.
Bengt Lidström, Sverige.
Jón Reykdal, Island.
Torben Søborg, Danmark.
J.O. Mallander, Finland.



Newsletter om Nordisk Videokunst

Videoværksted/Haslev har af Nordisk Råd fået en bevilling til den opgave at udsende et »newsletter« om nordisk videokunst.

Værkstedet er derfor interesseret i informationer om videokunst arrangementer/udstillinger o.l. som måtte arrangeres/finde sted indenfor det nærmeste år. Ligeledes er man interesseret i oplysninger om videokunst produktioner og artikelstof om videokunst. Oplysninger/materiale sendes — helst så hurtigt som muligt — til:

Videoværksted, Søndergade 12,
DK-4690 HASLEV

Detta Newsletter om Videokunst kommer att distribueras under våren 1984 som bilaga till Kalejdoskop och danska Kunstavisen.

Nordens enda öpp-
Haderslev. Här svar-
ledare Hans V. Bang
verksamhet.

Videoværkstedet i H-
sted for mennesker
for at udtrykke sig
arbejdes det hoveds-
professionelt format.
i 1977 af Det Danske
med Haderslev komm-



—Hvorfor oprettedes v-
Fordi man, med udgar-
spørgsler under »Film-
derslev, syntes at det
bende og ytrende me-
arbejde med dette for-
Grundlovens §77 om-
der også er ytringsmu-
grunden. Desuden er
sig bedre via levende
male eller skrive.
—Hvem kan bruge vide-
Det kan alle over 18 år,
cere et ikke kommer-
også nordiske kunstner-
—Hvilke krav stilles til
værkstedet?

Det Danske Videoværksted

Nordens enda öppna videoverkstad ligger i Haderslev. Här svarar verkstadens produktionsledare Hans V. Bang på frågor kring dess fleråriga verksamhet.

Videoværkstedet i Haderslev er en statlig værksted for mennesker der gerne vil og har behov for att udtrykke sig med levende billeder. Her arbejdes det hovedsagelig med video i et halvprofessionelt format. Dette værksted er oprettet i 1977 af Det Danske Filminstitut i samarbejde med Haderlev kommune.



—Hvorfor oprettedes værkstedet?

Fordi man, med udgangspunkt i en række forespørgsler under »Film på tværs«-filmuge i Haderslev, syntes at det er væsentlig, at give skabende og ytrende mennesker mulighed for at arbejde med dette forholdsvis kostbare udstyr. Grundlovens §77 om Ytringsfrihed kræver at der også er ytringsmuligheder, og det er baggrunden. Desuden er der mennesker, der ytrer sig bedre via levende billeder fremfor f.eks. at male eller skrive.

—Hvem kan bruge videoværkstedet?

Det kan alle over 18 år, og som ønsker at producere et ikke kommercielt program — dermed også nordiske kunstnere.

—Hvilke krav stilles til dem der vil bruge Videoværkstedet?

1. at der udfyldes en ansøgning om støtte til produktion.

2. at man har tænkt sit projekt godt igennem.

3. at der er vedlagt en udførlig redegørelse for projektet (Dette hjælper Videoværkstedets medarbejdere gerne med).

—Hvilke krav stilles ikke?

Man skulle ikke kunne noget om levende billeder i forvejen.

—Hvilken form har den støtte Videoværkstedet kan give?

Udstyr til video, lys, lyd og editering.

2. Materialer i form af video- og lydbånd samt diverse drejebogsark og brugsvejledning til udstyret.

3. Kurser i brug af udstyret.

4. Konsulentstøtte, d.v.s. et antal timer ved professionelt film/video/lydbillede mennesker, f.eks. til hjælp i planlægning, optagelse eller under færdiggørelse.

5. Kopi af den færdige produktion til distribution.

5. Kurser i Basis videoproduktion og udvidede kurser.

7. Kontakt til relevante produktions- og distributions kanaler.

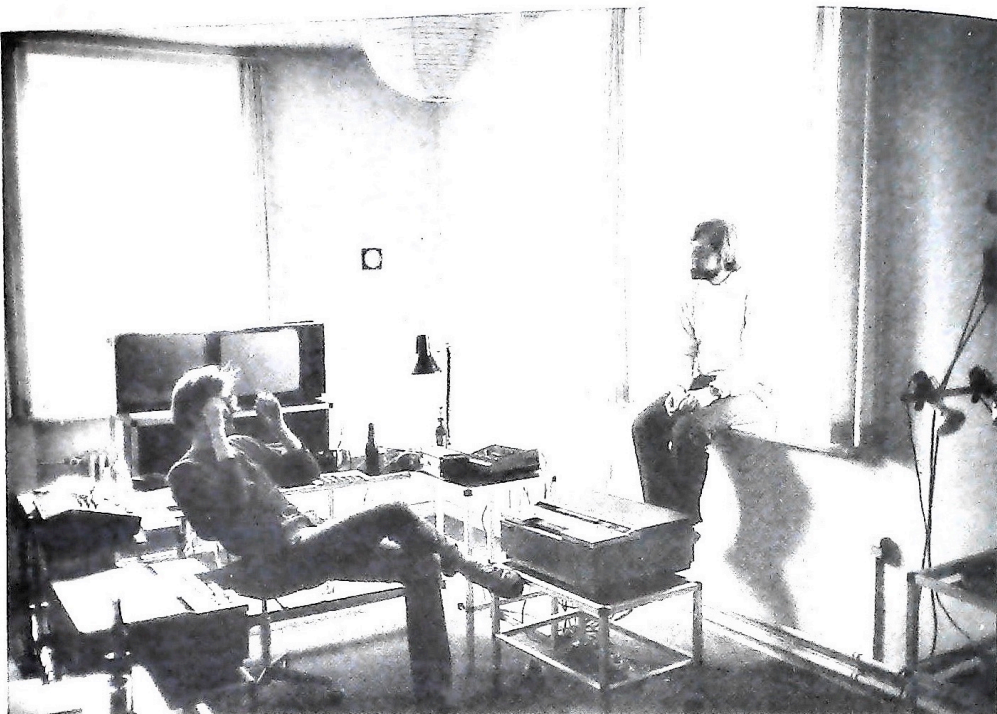
—Hvem bevilger støtten?

Støtte bevilges af en 4 »mand« stor projektredaktion, de 3 vælges hvert år af samtlige Videoværkstedets ansøgere inden for de sidste 2 år. Den daglige leder er »født« medlem — uden stemmeret.

Koster det noget at bruge videoværkstedet?

Nej - videoværkstedets ydelser er ligesom bibliotek og folkeskolen gratis ydelser for den enkel-





te — dog påløber der udgifter till transport, til og fra Haderslev.

-Hvad kan videoværkstedet hjælpe med?

1. en fuldstændig videoproduktion i sort/hvid eller farve, lyd- og lysudstyr.
2. lydmixning i professionelt studie.
3. editering (redigering) af video (U-matic) med tekstning og still/dias overførsel i 2 studier.
4. delstøtte i form af lamper, mikrofoner, research udstyr, stativer m.m til støtte for produktioner, der ad anden vej har fået det øvrige udstyr.

forevisning af produktionerne i videograf

6. håndbogsbibliotek med videolitteratur.

7. kontakt til andre videoproducenter.

kontakt til filmværkstedet i Köpenhamn og Det Danske Filminstitut samt Ministeriet for kulturelle anliggender.

spørgsmål vedr. video og lokal-TV.

«10. teknisk assistance for egne produktioner.

11. gennemsyn af 16 mm produktioner.

12. overspilning af dias og stills til video.

—Hvem har brugt og bruger Videoværkstedet?

De 3 sæt optagere og de stationære faciliteter er siden 1977 brugt af 185 produktionshold på gennemsnitlig 3-5 mennesker. Der er igangsat 102 egentlige helstøttede produktioner og 38 delstøttede. Videoværkstedet kan årligt højst støtte 30 - 40 produktioner.

Producenterne kommer fra hele landet, herunder 1/5 fra det syd- og sønderjydske område. Aldersfordelingen går fra 18 år og op til et par og tres. Producenterne kommer fra alle samfundsklasser. Desuden kommer det årlig 3-400 gæster for at se udstyr, sted og høre om Videoværkstedets arbejde og se produktioner. Der laves kurser der er åbne for alle og der arrangeres åbne, offentlige visninger af video og dias.

En af de aktiviteter, som ansues som væsentlige er muligheden for at kunstnere kan arbejde med videoelektronikken. Flere kunstnere har allerede benyttet sig af muligheden og flere er på vej. Video som kunstnerisk resource er ved at blive taget alvorligt.

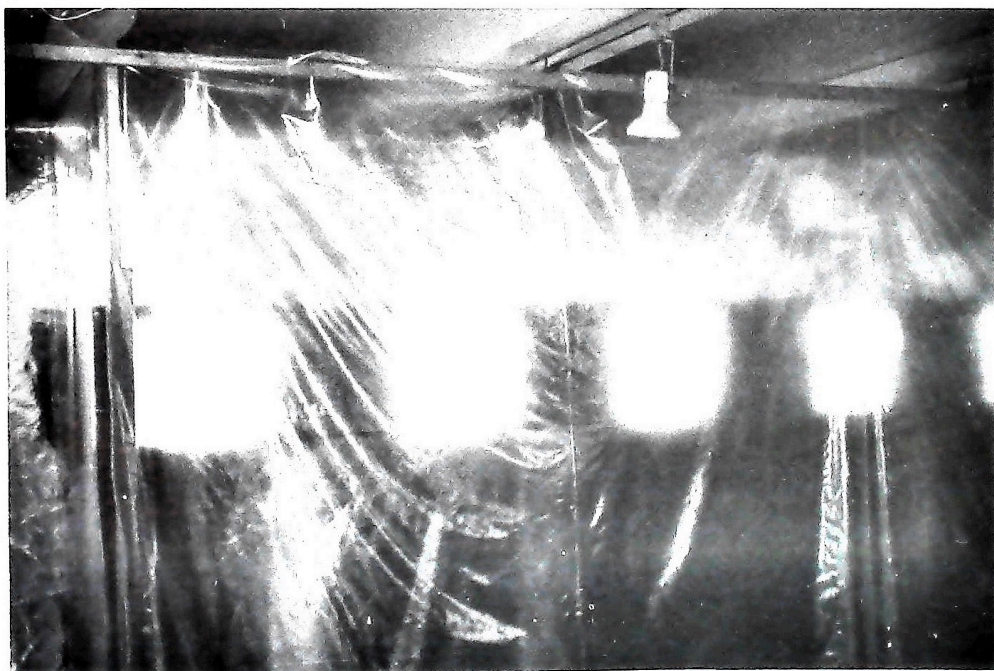
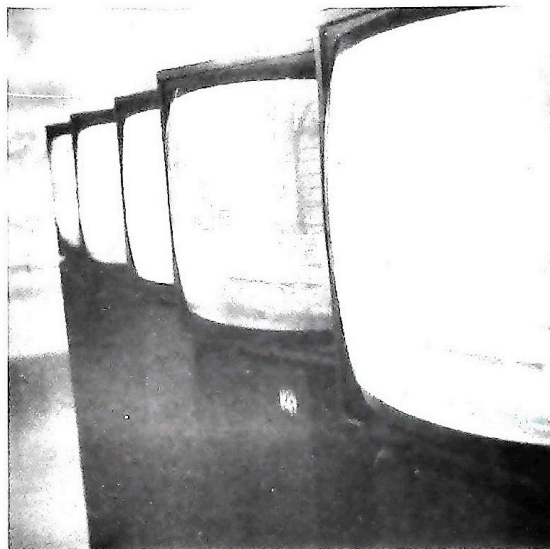


Krav til installation: Mindst 5 monitorer og 1 videokassettespiller. Monitorerne placeres efter hinanden langs væg, drejet 45° ud fra væg. Foran monitorerne i afstand af 1,5 - 2 m afskærmes med halvklar plastik. Indgang i højre side, udgang i venstre.

Videobånd: Ét bånd, farve, lyd (tale), opbygget af en sekvens med en sejltur gennem Københavns havn, der gentages »uendeligt«.

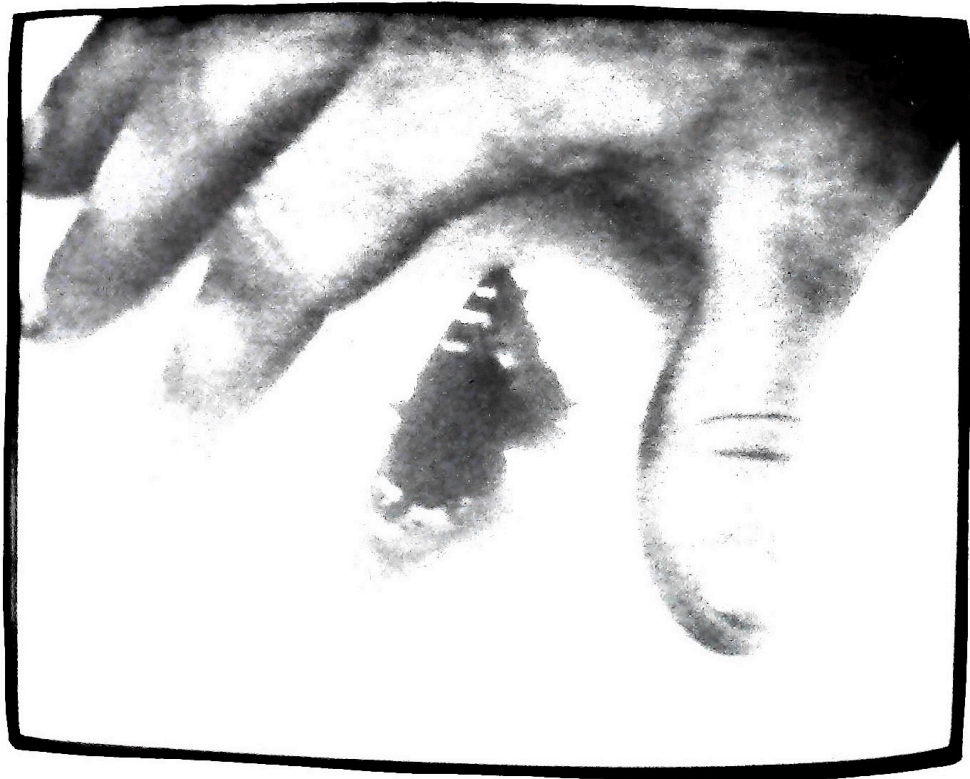
Koncept: Installationen er lavet i samarbejde med HELGE KRARUP. Lydsiden starter med Helge Krarups digt *Havnefront*, inspireret af et delvis utydeligt lydbånd med et engelsk-kinesisk sprogkursus, og fortsætter med dette sprogkursus. Den synkrone, samtidige gengivelse af samme billede (sejlturen) på alle monitorerne, som tilskueren dels ser alle på samme tid, dels tvinges til at passere ned langs med, skaber sammen med den til tider utydelige lydside en surreal stemning, som modsvarer Helge Krarups digt.

Produktionsår: 1983.



JØRGEN CHRISTENSEN & CARSTEN SCHMIDT-OLSEN

NORDJYLLAND—SØNDERJYLLAND, FIRE DAGERS OPTAGELSER SAMMEN MED ELEVER FRA SØNDERJYLLANDS KUNSTAKADEMI I FORBINDELSE MED VORES UDSILLING HER.



NO REALLY TITLE, 1982. OPTAGET I FLERE PERIODER. LAVET TIL NORDISK VIDEOSEMINAR I HELSINKI.

VÆRKSTEDET VÆRST

Forestillingen *TUREN TIL FODS GJORDE MENNESKET SMUKT* er et resultat af vores eksperimenterende arbejde med performance. Vores sidste produkt indenfor dette arbejdsområde var forestillingen *Den gamle damens eftermiddag* eller *Polarforskerens madpakke*. I den benyttede vi os af skulpturel rumbearbejdelse (environment), bevægelse, musik og video. Gennem et helt bestemt samspil mellem disse elementer søgte vi at skabe et rum i tid og tilstande.

Vores nye forestilling er navngivet af og tilegnet vores veninde og kollega, **INGER BECH HANSEN**, der døde d. 18. januar -83, som offer for orkanulykken v. Christiansborg.

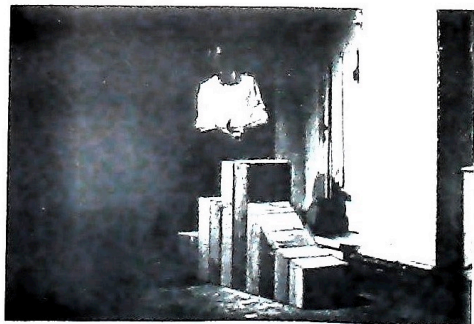
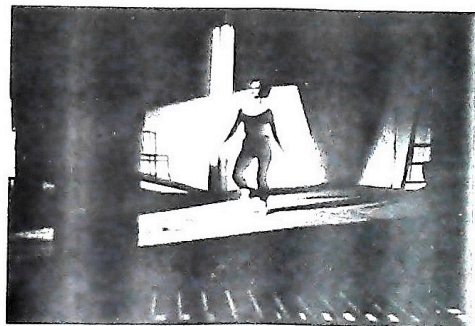
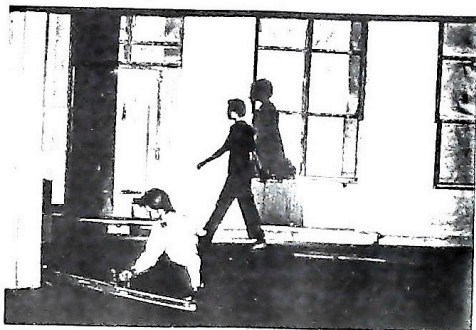
Sammen med Inger påbegyndte vi allerede i december arbejdet på denne forestilling. Efter hendes død følte vi det som en nødvendighed, trods alt at gennemføre arbejdet. Der indgår tekster og digte skrevet af Inger. De bliver i form af stemmeimprovisationer og sang fortolket af skuespilleren Marianne Jørgensen.

I forestillingen optræder iøvrigt tre dansere (Charlotte Munck, Jesper Gundersen og Lene Hermann), en fortæller, en musiker (Maquino Bisolli Siquiera, slagtøj), en flyvende hund, et gyngende fyrtårn, et videopendul m.m.

Mennesket, der bevæger sig til fods befinder sig i forestillingen — ikke som en hovedperson, men nærmest som et tema eller en figur, således som det kendes fra musikken. Ud fra forestillingens indre logik og egne elementer opstår mønstre af billeder og oplevelser, der svarer til linjerne og farverne på et landkort.

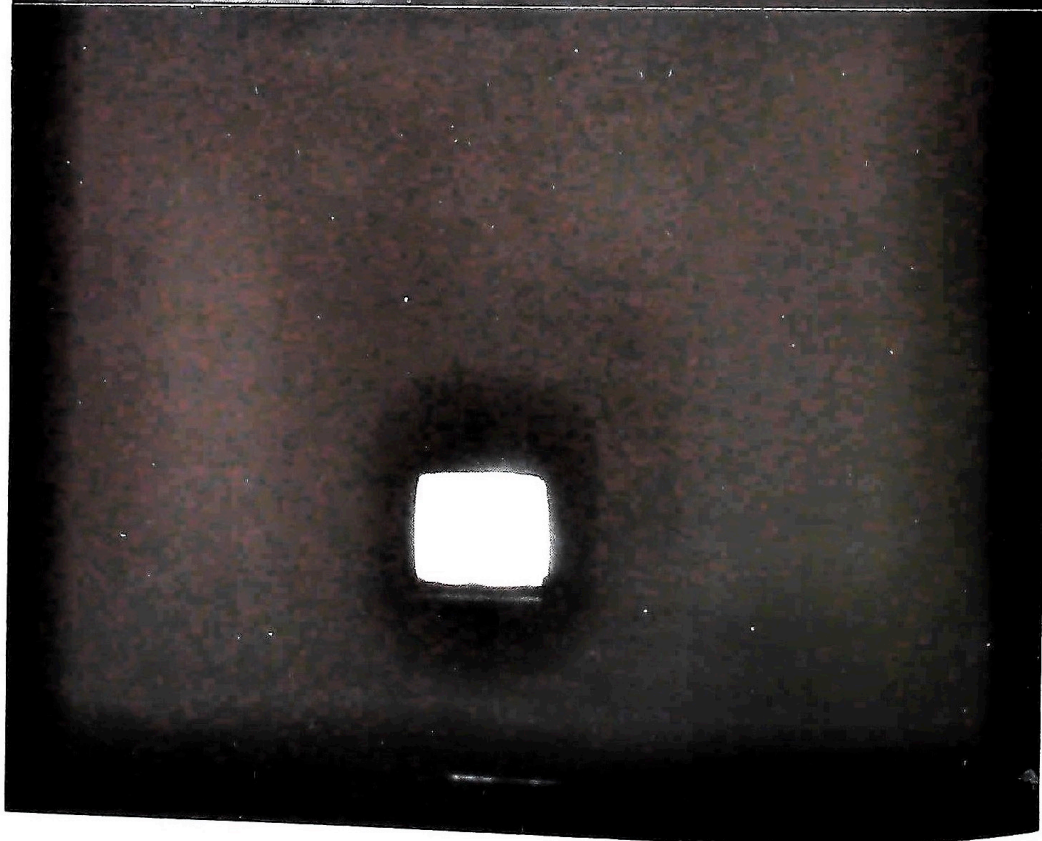
Video: Svend Thomsen.

Idé og produktion:
ANE METTE RUGE & JAKOB SCHOKKING





Hemmen får impulser
Film av Anders Ljungman,
Jörgen Lund m.fl.
Musik: Mercedes Prata.



impulser
ers Ljungman
m.fl.
gedes Prata.



” en svensk
produktion om Sverige, som
det ser ud under overfladen.
Møgbeskidte bananædende vil-
de, labyrinter af pøseboder,
markedspladser, folkeparker,
motorveje, iskolde ansigter.
Falske belysninger, kulørte
mareridt direkte ud af Un-
tergang des Abendlandes. ”
P. LAUGESEN, INFORMATION





FOTO: SISSEL TOLAAS.

MORTEN BØRRESEN VIDEOARBEIDER

Jeg har lært mye fra konseptualismen, men den kan etterhvert bli for intellektuell, kjedelig og »trendy«. Jeg liker mer frodighet, personlighet. Kanskje kan man lære av barna: I installasjonen *Barnevogn* (1982) vil den nysgjerrige »publikummer« finne seg selv som baby under kalesjen på en liten videoskjermer (se *sid. 2*). Denna installasjon er nylig satt opp på »Kulturen lever« i Akers mek. i Oslo, høst 1983.

Ideen til den næste installasjonen kom da professoren på Kunstakademiet etterlyste meg på croquistegningen. Det var ikke lenger noe problem, når jeg kunne opptre som elektronisk person. Analogt med en automatisk telefonsvarer opptrådte jeg i form av Akademistudenten med kamera, skjerm og taperecorder. Jeg oppfordret akademiet til å sette meg på kl. 10 og skru meg av kl. 16, i tillegg kunne de spille inn croquistegningen på tape.

Video ved Morten Børresen er en performance jeg gjorde sammen med forfatteren John Ege på Club 7 i Oslo i september 1983. Annonseringen var: »Forfatteren John Ege leser fra sin bok *Sputnik Video ved M.B.*, d.v.s. forventede kunstprodukter, brukskunst. Vi fremstilte oss som brukskunstpar. Han leste (ved hjelp av



døvetolk) fra sider jeg tilfeldig rev ut og limte på ham. Så saget jeg video ved med motorsag og tylltet meg inn i metervis av videotape. Det vil si fra produktene (brukskunsten) til den kunstnariske prosessen, laget jeg igjen »forfatter-brukskunst« av John og »videobrukskunst« av meg selv.

PETE

TRE
1982,

Tre vic

Varje s

1. Jag s

Vi up

30 se

2. En V

10 va

3. Mot

Ljud: h

våldigt



PETER ANDERSSON

TRE MOTORER

1982, färg, ljud, 6 min.

Tre videosekvenser.

Varje sekvens visar en »motor«.

1. Jag själv tillsammans med halvårgammal son.

Vi upprepar samma rörelse flera gånger.

30 sekunder.

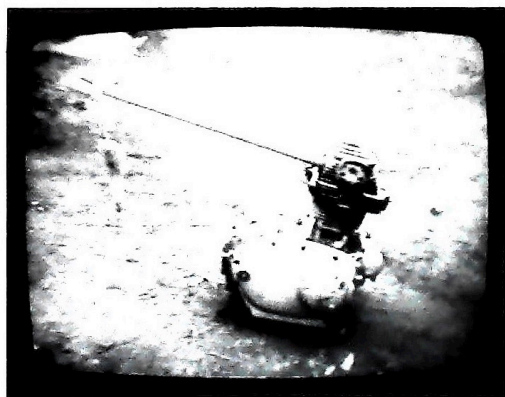
2. En Volvo kör långsamt runt en rondell.

10 varv/5 min. (= 2 varv/min.).

3. Motor och morot. 30 sekunder.

Ljud: hela tiden hörs det entoniga lätet från en

väldigt uppvarvad liten motor.



ig rev ut og limte på
med motorsag og
videotape. Det vil si
en) til den
et jeg igjen «fordøen-
debrukskunst» av

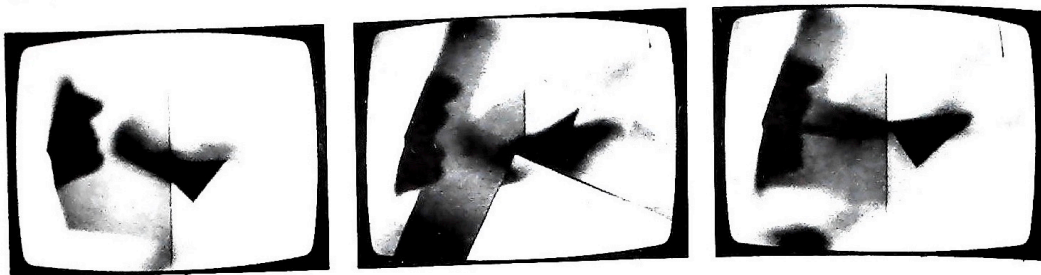


FOTO: JOOS.



CHARLOTTENBORG 1981.



Kunstnersammenslutningen NY ABSTRAKTION gennemførte i 1977 sin første manifestation på Charlottenborg i København. Da eksperimenterede jeg med projektorer som kastede bevægelige billeder i store formater op på en vægflade.

Med baggrund i dette materiale har jeg i år produceret 3 stykker for video. Jeg har brugt to projektorer som giver et fondbillede i langsom forandring. Dernæst indskyder jeg forskellige hvide plader i en kort afstand fra baggrundspanelet, dette forstærker den tredimensionelle virkning og bryder billedet på forskellige måde. Til sidst optræder mit ansigt i profil som en skyggevirkning i det totale billede. Hele optagelsen foretages i en lang sekvens i en afstand af 4 m. Optagelsen er i sort/hvid og har spilletider på 20, 25 og 35 min. Didde tre videobilleder, kunne man kalde dem, har en stemningsfuld meditativ virkning. Sammen spillet mellem det abstrakte rumbilled, som fremkommer ved projektorerne og de indskudte plader, og ansigtets silhuet giver en særdeles udtryksfuld vision af drøm og virkelighed. Lydsiden er musik af Brian Eno, Music for airports.

Jeg arbejder med video på den måde at billedet skal være en lang optagelse således at den kan vises uden forudgående klipning eller anden redaktion. For at afprøve en meget lang optagelse fik jeg lyst til at lave et videobillede hvor man kun så mine hænder og et stykke bordflade. Ideen var at udføre en lang improvisation hvor mine hænder bearbejdede forskellige materialer i et hurtigt tempo. Materialerne var papir, et par sko, æg, frugt, søm, glas o.s.v. Det lykkedes at holde det hele gående i 68 minutter. Dette videobillede er i farver og har som titel »Hands doing things«. Jeg havde stor fornøjelse af dette stykke og det kom faktisk til at stå som en slags »commercial« for Ny Abstraktions PROJEKT 18 på Charlottenborg i april i år.

FINN MICKELBORG

AKTION
station på
erimente-
bevæge-
rægflade.
ar jeg i år
ar brugt to
i langsom
forskellige
baggrunds-
mensionelle
ellige måde.
ofil som en
llede. Hele
kens i en af-
/hvid og har
n. Didde tre
dem, har en
g. Sammen-
mbilled, som
og de indskud-
er en særdeles
kelighed. Lyd-
c for airports.

måde at billedet
edes at den kan
g eller anden re-
et lang optagelse
ed hvor man kun
oordflade. Ideen
sation hvor mine
ge materialer i et
var papir, et par
. Det lykkedes at
3 minutter. Dette
som titel »Hands
fornøjelse af dette
at stå som en slags
tions PROJEKT 18

MICKELBORG

videoteksten her fryses til et billede. Luppen fremrækker sig, så kører vi. Enhver kritik skal mærkes selv hvis den ikke samtidig er en selvkritik - vi for den om. Selvfølgelig! De der er med og med en til 4 millioner flimmerende punkter på en tv-skærm og har endelig gennem en programlagt verden af tilfældigt hjemhentede billeder (hvilket lyd i en envejs kommunikation som ingen genkender i dagligdagen, hvilket ikke er så mærkeligt da denne punktverden på kun er kombinationsmuligheder på selvsamme skærm, en illusion der stedet har erobret sin del af dagligdagen og dermed selv gjort sig til en virkelighed. Den uforsagelige mængde af information lige her og nu, alle steder! Fra har betydet en kolossal udvidelse af vores psykiske rum og næsten lært os at leve i en samtidighed - men billedet på skærmen er stadig, hyormeglet det end bevæger sig, frosset fast eller påklistret økonomiske kriterier så, stand by, dette er figuren og alt andet omkring denne er baggrund. (Løse udtryk vil fremsendes)

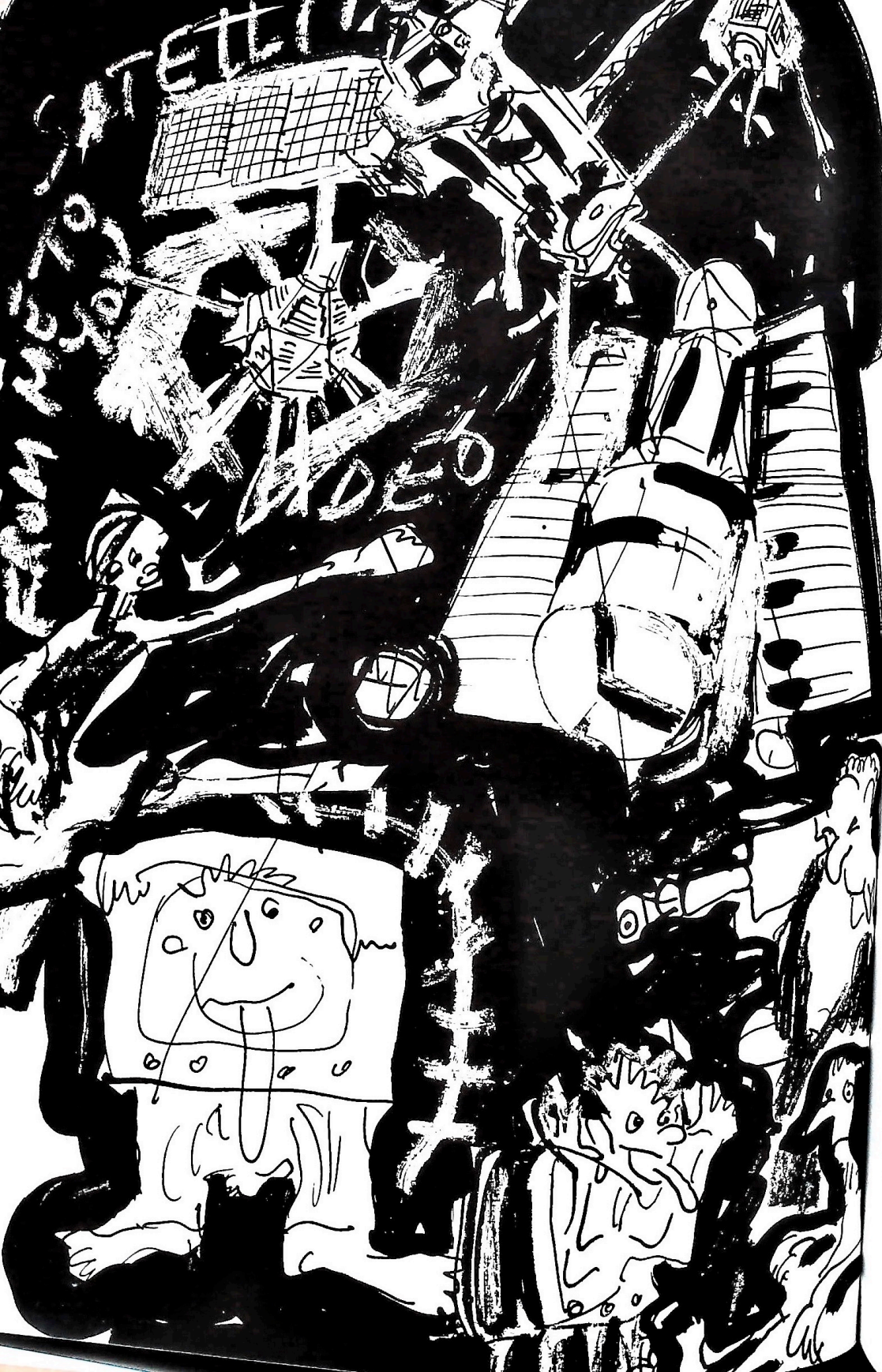
Videobilledet: Danmark såvel som udlandet såvel som det kunstneriske udtryk dertil. 70 års jubilæum præget med en politisk form, hvilket berørte at folk der arbejdede med mere radikale ting og næsten ingen baghudsmoder se den arbejdsomhed. (Hvorfor radikalt indstillet til denne begæret for tidsbegrensning, for video produceres vedkommende betød det med meget få og taget, nogle forlængede politiske muligheder, der på den nærmeste skilte enhver form for medbevidsthed for selve sagens skyld, til at vise for de allerede overbeviste. De mangende smeltethen kontover og mangensgheden for det andet. Bagligger eller omvundet som man vil i 80'ernes ekspressionistiske romanisme, en skæret kraspræget og centreret i det forklarende, måske endda forvædet og for de polariserende sammenhænge, der nu optræder i politiken. Den anden punktform og egentlig var bedst hemmet at blive gædet ud. Fort stand by.

Videogrammet kan dokumentere »virkeligheden«, eller forstyrre denne rent elektronisk så langt at det danner sin egen elektroniske virkelighed, eller kan lade optagelsessituationerne åbne muligheder for rent socialt betinget deltagelse. Totalbilledet begynder at bevæge teksten i elektroner der tiltrækkes af skærmen med en stadig større acceleration styret af vore elektriske afbøjningsspoler, hvis vi vil give bevægeligt udtryk for den psykiske bevægelighed som punkter i samme hastighed lige ind i og ud af ethvert billede iklædt lyd, der kan opfattes eller overhøret ikke fattes i femogtyve delsssekund, i et nu, i et liv, brændt fast på øjets indre skærm til et samlet signal, som cirkulerer igennem samfundets og kroppens nervesystem, opsamlende og afgivende impulser om dets øjeblikkelige tilstand, forsinket af alle de medier vi sætter imellem os og »realitetene«, dvs. vor egen formulering af tilstanden gennem filtre af myte, moral og erfaring til en informationsstrømme indtil, katodestrålen samtidigt kan vende en hvilken som helst vej ud af den centrale styring af strømmen - og enhver kan gå ind i denne og producere sig selv, som f.eks. endnu et punkt der ikke burde kunne være på skærmen, i det øjeblik Kameraet bevæger sig væk fra stedet og zoomer ind med samme hastighed til totalbilledet 4

Pan venstre, for helvede, og hvad gør vi så ved det enorme lille spillerum, der kaldes kunst og video, jøvsku, enhver som ønsker at udtrykke sig i dette medium må ud fra en egen kritik af den konstant flydende skærm, hvad enten det er den daglige kost eller marginale projekter frembragt igennem de sidste tyve år, må, line systemet op endnu engang. Energien der bevæger kameraet er nødvendigvis en frigørende aggression, der sprænger sig ud af den tiltagende isolation direkte ind i mediet, i båndningen af fantasien, af ideen, i et tape registreret, opløst, editeret signal på en »forkert« måde, styret af en intuition igennem sprækkerne til en anden videotilstand som et bevidstgjort arbejdsredskab, der kan bruges i vort psykiske univers til at ud og adskille de konventionelle illusioner, som udfylder vor hverdag, hvor som helst, ved en basal forundring over at det der sker, sker! Så, klar til optagelse, kør, men hvis det kører for hurtigt for »nagtigt« så luk for løret omgivende billedet og lydfør urening er der mere end nok af, pan blot

højre 3

WILLIAM LOUIS SØRENSEN:
FEM SKÆRME I EN MONITOR,
UR SIDEGADEN NR 3/1982.



En på kasse

Video den elektroniske økonomiske — det er væger sig — tegninger tige ting til hinanden — er en forvrøvlet misforståelse — og at grænsen mellem den og tilbage — din spole — og nogen gange — selv når for — dobbeltnatur — en mater — det er sket med modernismen eksisterende — i tidligere med modernismen skulde så med video at gøre — isolation og fremmedgørelse problemet søges løst på al etc. — og så er der de elektroniske apparater man vælter sig i forskellen på værktøj og nogle sommelige billeder — reaktion — modsat se Nam June Paik smukt — resten er kedsomme videnskabelige og en hel ret gennem elektroner radioligt til kunst — for hver cent den mister billedet i intensitet dette er ikke en pipe — er det — men billedet af en pipe — fraværet af en fodboldkamp utætelig kollektiv massepysk sanser eller bevidsthed — det kunst — for kunst er tilstedeværelse — selvfølgelig kan vi bruge video muligt andet — men på samme dårlig idé ikke bedre på samme — tværtimod tror jeg det er et som overvågningsapparatet i sine rene vores egen tilstedeværelse skal kigge på os — bortset fra fjernsyn sammen med andre ressourcer — som hvis to sparsomme ressourcer — at h umulig — jeg er en stråle

Video den elektroniske blyant — billedet er samtidigt — men blyanten og papiret er stadig det mest økonomiske — det enkleste — billedet på videoskærmen forandrer sig hele tiden — vi siger det bevæger sig — tegningen er statisk — fordi menneskene fik telefonen begyndte de ikke at sige flere fornuf-tige ting til hinanden — når McLuhan siger at mediet er budskabet ophæver han form og indhold — det er en forrøvet misforståelse — formen påvirker indholdet lige så stærkt som omvendt — det er evident — og at grænsen mellem form og indhold er flydende ved vi også — den kan flyttes op og ned og frem og tilbage — din spole hænger forneden — i 60'erne var formen den sociale struktur og vi lavede kunst i den — og nogen gange er formen indholdet — men omend skellet er en fiktion så er denne fiktion af-gørende — selv når formen er indholdet — er form og indhold ikke det samme — men formen har en dobbeltnatur — en materiel og en åndelig

— det er sket med modernismen — kravet til kunstneren som håndværker forsvandt — og er idag ikke eksisterende — i tidligere tiders kunsat brugte alle de samme motiver — originaliteten lå i udførelsen — med modernismen skulle motivet være originalt og formen angive en personlig stil — og hvad har detr så med video at gøre — jo den efterhånden totale fravær af form — en almen form — betyder billedets i-solation og fremmedgørelse — og dette er i tidens opgør med modernismen hovedmodsatningen — problemet søges løst på alverdens måder ved at være dekorativ figurativ fortællende monumental social etc. — og så er der de elektroniske medier hvor man tror at være social og folkelig jo flere ledninger og apperater man vælter sig i og jo flere knapper man trykker på — man tror mediet er formen og glemmer forskellen på værktøj og materialer og form og motiv — så vælter det ud med rigtige meninger og ked-sommelige billeder — reaktion og selvbekræftelse —

— modsat se Nam June Paiks videobånd — det er det — det var det kunst der kunne komme ud af det — smukt — resten er kedsommelige gentagelser — de flotte elektroniske billeder er de industrielle og de videnskabelige og en hel verden der samtidig ser en fodboldkamp — billedet som bliver transforme-ret gennem elektroner radiobølger satelliter paraboler laser glaskabler osv — meget flot — men ubruge-ligt til kunst — for hver centimeter billedet flytter sig — for hver transformat ion fra en sender til en an-den mister billedet i intensitet og bliver til ren mekanik — når Magritte skriver på billedet af en pibe — dette er ikke en pibe — er det ikke for at være mystisk — det betyder helt konkret at det ikke er en pibe — men billedet af en pibe — form og indhold — så det vi ser i fjernsynet er ikke en fodboldkamp men fraværet af en fodboldkamp — jo større afstand jo mindre kamp jo større fravær — men vi deltager i en ufattelig kollektiv massepsykose et ritual — der er flot og facinerende — men dedt forlænger hverken sanser eller bevidsthed — de standser nøjagtig ved skærmens overflade — og det er endnu mindre kunst — for kunst er tilstedeværelse nærhed materiale bevidsthed og menneskelighed

— selvfølgelig kan vi bruge video når vi laver kunst — som vi kan bruge blyant papir maling ler og alt mulig andet — men på samme måde som folk siger det samme gamle sludder i telefonen — bliver en dårlig idé ikke bedre på video — i kunsten er video overhovedet ikke et massekommunikations middel — tværtimod tror jeg det er et meget intimt udtryksmiddel — en slags skitseblok for indfald og idéer — som overvågningsapparatet i supermarkedet — en mulighed for att kigge os selv over skuldren og regist-rere vores egen tilstedeværelse — det modsatte af fodboldkampen — vi skal ikke kigge på apparatet det skal kigge på os — bortset fra de mennesker jeg lever tæt sammen med — kan jeg ikke fordrage at se fjernsyn sammen med andre — flere hundrede mennesker der ser fjernsyn sammen er en fulstændig idiotisk situation — som hvis to mennesker læste i den samme bog samtidigt — vi er ikke altid så inte-ressante som vi selv tror — at henvende sig til andre mennesker — at tage deras tid — at forbruge vores sparsomme resourcer — forudsætter respekt og ydmyghed — også når man er allermost desperat og umulig — jeg er en stråle

BJØRN NØRGAARD

Datamaskinen äter videon Tietokone syö videon

Videon, filmens och televisionens bastard, är konst / en politisk konstform. Datamaskinen ämnar äta filmen och televisionen; videon står som förrätt på meny.

Inom filmen tas informationen upp på en filmremsa (transporteras i tiden). Informationen kommuniceras (transporteras i rummet) med materiella kommunikationsmedel (från studion till biografen). De processer som bearbetar informationen är optiskt—kemiska (kamera, laboratorium, projektor). Dessa processer strävar till trovärdighet, realism, high fidelity: filmens teknik försöker överföra en behärskad och styrd audiovisuell upplevelse till flera åskådare. De processer som bearbetar den audiovisuella informationens innehåll är manuella (klippning, animation). Filmen är verkorienterad: den inspelade remsan, filmrullen, är verket.

Televisionens information tas upp på ett bildband (förflyttas i tiden). Informationen kommuniceras (transporteras i rummet) som elektromagnetiska vågor (från studion till hemmen). De processer som bearbetar televisionens information är elektro—optiska (kamera, mixer, bildrör). Dessa processer strävar till high-fidelity: televisionstekniken försöker förmedla en illusion om verkligheten som sådan. De processer som bearbetar materialet är manuella (studioteknik, editering). Televisionen är kommunikationsorienterad: verket är sändningen, kommunikationsprocessen, inte bildbandet.

Vid sidan av filmen och televisionen finns folkmedierna och anti-institutionerna: smalfilmen och videon. Folkmedierna användes i början av pionjärer och efter institutionerna kommer de att användas av den stora massan. Efter de senaste årens hemma-video-boom kommer kameror och mixrar för hemmabruk.

Institutionerna korsar hämningslöst de olika medierna. Filmer görs med videoteknik och televisionen utnyttjar filmen. Den optiska kemiska historien skulle upprepa sig i en elektro-optisk variant om inte en ny faktor steg in på scenen. Datamaskinens intåg har jämförts med boktryckarkonsten. Bågen är vidare: eld - hjul - dator.

FIRE — WHEEL — COMPUTER

Ett nytt nervsystem växer fram på jorden: kommunikationssatelliterna, datanäten, de lokala nätverken (LAN 1. Local Area Networks). Datorerna smälter ihop olika trådförsedda och trådlösa kommunikationsmedel till ett enormt integrerat nät. Precis som järnvägs-, väg-, vatten- och lufttrafiken nuförtiden har smält ihop till ett globalt materielltrafiknät.

Datamaskinens förvaringsredskap är till det yttre en aning annor-

Video, elokuvan ja television äpärä, on taide/poliittinen taidemuoto. Tietokone aikoo syödä filmin ja television, alkupalana ruokalistassa on video.

Elokuvasa informaatio talletetaan (kuljetetaan ajassa) filminauhalle. Informaatio talletetaan (kuljetetaan avaruudessa) materiaaliikkenevälineillä (studiosta teattereihin). Elokuvan informaatiota muokkaavat prosessit ovat optis-kemiallisia (kamera, laboratorio, projektori). Nämä prosessit pyrkivät uskollisuuteen, realismiin, high fidelityyn: elokuvan tekniikka pyrkii siirtämään yhden hallitun ja ohjatun audiovisuaalisen kokemuksen sellaisenaan monelle katsojalle. Audiovisuaalisen informaation sisältöä muokkaavat prosessit ovat olleet manuaalisia (leikkaus, animaatio). Elokuva on teosorientoitunut: tilanne, filmikela on teos.

Televiossa informaatio talletetaan (siirretään ajassa) kuvanauhalle. Informaatio viestitään (kuljetetaan tilassa) sähkömagneettisina radioaaltoina (studiosta koteihin). Television informaatiota muokkaavat prosessit ovat elektro-optisia (kamera, mikseri, kuvaputki). Nämä prosessit pyrkivät high-fidelityyn: televiotekniikka pyrkii välittämään todellisen illuusion sellaisenaan 1—»n. Materiaalia muokkaavat prosessit ovat olleet manuaalisia (studiotekniikka, editointi). Televisio on viestintäorientoitunut: teos on lähetys, kommunikaatioprosessi, ei kuvanauha.

Elokuvan ja television rinnalla ovat kansanmediat ja anti-instituutiot: kaitafilmi ja video. Kansanmedioita käyttivät alussa pioneerit ja instituutioiden jälkeen niitä käyttävät suuret massat. Viime vuosien kotivideoinnin jälkeen tulevat kotivideokamerat ja kotivideomikserit.

Instituutiot käyttävät estottomasti välineitä ristiin. Elokuvia tehdään videotekniikalla ja televisio käyttää filmiä.

Optokemiallinen historia toistuisi sellaisenaan elektro-optisena kertautumana ellei uusi tekijä astuisi näyttämölle.

Tietokonetta
tietoon. Kaari
PYÖRÄ - TIET

Maapallolle on
moverkko: tietol
verkot, paikallisi
Area Networks).
vat erilaiset lang
viestimet yhdeksi
tegroituksi verko
ään rautatieliiken
kenne ja ilmalikke
yhdeksi globaalisi
veroksi.

Tietokoneen tall
naisesti hieman eri
taperiaatteeltaan a
Ääninauha, ään
nauha, hiiliipirros,
gisia' muistiväline
jatkumona. Kopio
kuin alkuperäinen,
tietokoneen muisti on
kopiointi onnistuu
taprosettisesti, kai
yksi tai nolla. Kopio
arvoineen originaalin

Tärkein tietokone
naan on 'floppeylevy'
neetinauhan ja kase
toa floppele mahtuu
tuhansia merkkejä.
saattaa olla uudellee
nen levy jota voi käyt
nä että videolevynä.
vaa tuhatkertaiseksi,
hin miljooniin merkk
Sisäisesti, tietoko
neessä, kaikki media
maation modifiteetit
sen nimityksensä: sama
tikoodi voidaan tulkit
vaksi, matematiikkaksi
karaksi.

—> Triviaalifunkti
leiksi: dataverkko koo
television ja radion bit
telliittiin tai valokuitu
tallettaa kaiken samoin
Tietokone trivialiso
varastointiin ja kuljetuk
kä on voidaan digitaali
nollina ja yksinä, om
sineina. Informaatio o
taan.

Keskeiseksi asiaksi
prosessi: tietovirtojen an
si: informaatio muuttuu
struktuurin muuttumin
tekoaly.
Tietokonetaidetta on k
tataide ja ohjelmataide.
teos on dataa: tekstiä, ku
kalkkia näitä tai muuta
teossa teos on tietokone
naminen prosessi kuvaa
ohjelmointikielillä. Ohjel

Tietokonetta on verrattu kirjapainotaitoon. Kaari on suurempi: TULI - PYÖRÄ - TIETOKONE.

Maapallolle on kasvamassa uusi hermostoverkko: tietoliikennesatelliitit, dataverkot, paikallisverkot (LAN, Local Area Networks). Tietokoneet sulauttavat erilaiset langalliset ja langattomat viestimet yhdeksi suunnattomaksi integroiduksi verkoksi aivan kuten nykyään rautatieliikenne, tieliikenne, vesiliikenne ja ilmailiikenne ovat sulautuneet yhdeksi globaaliseksi materialiliikenneverkoksi.

Tietokoneen tallennusväline on ulkoisesti hieman erilainen mutta toimintaperiaatteeltaan aivan erilainen.

Ääninauha, äänilevy, filmi, videonauha, hillipiirros, kaikki ovat 'analogisia' muistivälineitä. Tieto esitetään jatkumona. Kopio on aina huonompi kuin alkuperäinen, kohina kasvaa. Tietokoneen muisti on 'digitaalinen'. Jos kopiointi onnistuu niin se onnistuu sataprosenttisesti, kaikki tai ei mitään, yksi tai nolla. Kopio on täysin samanarvoinen originaalin kanssa.

Tärkein tietokoneen muistiväline tänään on 'floppylevy', äänilevy, magneettinauhan ja kasetin ristiäis. Tietoa floppylevylle mahtuu nyt joitakin satoja tuhansia merkkejä. Seuraava vaihe saatetaan olla uudelleenkirjoitettava optinen levy jota voi käyttää sekä tietolevynä että videolevynä. Kapasiteetti kasvaa tuhatkertaiseksi, muutamiin satoihin miljooniin merkkeihin.

Sisäisesti, tietokoneen muistivälineessä, kaikki mediat ja kaikki informaation modaliteetit kohtaavat yhteisen nimittäjänsä: sama digitaalinen bitikoodi voidaan tulkita musiikiksi, kuvaksi, matematiikaksi, tekstiksi, säkkartaksi.

— Triviaalfunktiot käyvät triviaaleiksi: dataverkko koodaa puhelun ja television ja radion biteiksi samaan satelliittiin tai valokuituun. Levymuisti tallettaa kaiken samoina bitteinä.

Tietokone trivialisoi informaation varastoinnin ja kuljetuksen, kaikki mikä on voidaan digitaalkoodata, esittää nollina ja ykkösinä, omenina ja appelsiineina. Informaatio on otettu hallintaan.

Keskeiseksi asiaksi muodostuu prosessi: tietovirtojen analyysi ja syntesi: informaation muuttuminen tiedoksi, struktuurin muuttuminen hahmoksi: tekoäly.

Tietokonetaidetta on kahta lajia: data-aidetta ja ohjelmataidetta. Datataiteessa teos on dataa: tekstiä, kuvaa, ääntä tai kaikkia näitä tai muuta. Ohjelmataiteessa teos on tietokoneohjelma: dynaaminen prosessi kuvattuna jollakin ohjelmointikielellä. Ohjelmataidetta tulee

lunda men till sin funktionsprincip helt annorlunda. Ljudbanden, -skivan, filmen, videobandet, kolteckningen — alla är de *analog*a minnesredskap. Informationen framställs som kontinuerlig. Kopian är alltid sämre än originalet, störningarna ökar. Datorns minne är *digitalt*. Om kopieringen lyckas så lyckas den till hundra procent. Allt eller intet, ett eller noll. Kopian är helt likvärdig med originalet.

Datorns viktigaste minnesredskap idag är *floppyskivan*, en korsning av ljudskiva, magnetband och kassett. Just nu kan man få in några hundra tusen tecken på en floppy. Nästa skede kan tänkas vara en optisk skiva som kan skrivas på nytt och användas som både informations- och videoskiva. Kapaciteten tusenfaldigas, till några hundra miljoner tecken.

Internt, i datorns minnesredskap, möter alla medier och alla informationens modaliteter sin gemensamma nämnare: samma digitala bitkod kan tolkas till musik, bild, matematik, text, väderlekskarta. Trivialfunktionerna blir triviala: datanätet kodar samtalet och televisionen och radion till bitar på samma satellit eller ljusfiber. Skrivminnet förvarar allt som likadana bitar. Datorn trivialiserar informationens lagring och transport, allt som är kan digitalkodas, framställas som nollor eller ettor, äpplen och apelsiner. Informationen är under kontroll. Processen blir central: informationsflödenas analys och syntes: informationens förvandling till kunskap, strukturens förvandling till gestalt: det konstgjorda intellettet.

Det finns två slags datamaskinkonst: datakonst och programkonst. I *datakonsten* består verket av data som text, bild, ljud, en kombination av dessa eller ytterligare någonting annat. I *programkonsten* är verket datamaskinprogram: en dynamisk process som beskrivits på något programmeringsspråk. Programkonsten kommer att äta datakonsten.

Orsaken till att man ännu inte förstår datamaskinens natur är att man hittills bara har använt den vänstra hjärnhalvan när man arbetat med datorer. Datorgrafiken och datormusiken, de algoritmiska och heuristiska formernas spontana lek kan skapa en ny länk mellan den högra hjärnhalvan och »maskinen». Mänskans uppfattning av »maskinen» och av sig själv förändras, lika djupgående som i den första blicken in i vattnets spegelyta. Det konstgjorda intellettet är sinnets spegel.

Datamaskinen och videon

Migrationen från video till datorer sker i form av många parallella processer:

- videoanläggningarna (kameror, bandspelare, mixrar, monitorer) förses med mikroprocessorer.
- nya datorbaserade instrument utvecklas: textgeneratorer, bildprocessorer.
- till privatdatorerna utvecklas anslutningsmöjligheter för videokameror, videoskop och bandspelare.
- datorgrafiken blir allmän och får en självständig ställning.
- CAD-anläggningar börjar utnyttjas för att skapa presentationsgrafik, reklamgrafik och animationer.
- datorspelen utvecklas och blir episka.
- videokonstnärerna är pionjärer som med lätthet byter redskap.

Det väsentliga i videokonsten är alternativen, det politiska, undergrunden, surrealismen. Idag saknar datorkonsten, med undantag för några pornografiska program, helt dessa element. Om några år går försäljningen av hemdatorer förbi försäljningen av hemvideor.

Nu gäller det att överflytta videokonstens anda och alternativa innehåll till datorn. De tekniska förutsättningarna är klara och datorn kostar detsamma som videon. Nu är det lätt att vara först med många saker.

Översättning av Pauline von Bonsdorff.

WORK OF HEART



Chantal Lefebvre
Couture - Québec - Canada

syömään dataaiteen.

Tietokoneen luonnetta ei vielä ymmärretä koska sitä toistaiseksi käytetään vasemmalla aivopuoliskolla. Tietokonegrafiikka ja tietokone musiikki, algoritmien ja heurististen muotojen spontaani leikki voi muodostaa uuden yhteyden oikean aivopuoliskon ja 'koneen' välille. Ihmisen käsitys 'koneesta' ja itsestään muuttuu, yhtä syvällisesti kuin ensimmäisessä katseessa veden peilipintaan. Tekoäly on mielen peili.



Migraatio videosta tietokoneisiin tapahtuu monena rinnakkaisena prosessina.

— videolaitteet (kamerat, nauhurit, mikserit, monitorit) varustetaan mikroprosessoreilla

— kehitetään uusia tietokonepohjaisia välineitä: tekstigeneraattorit, kuva-prosessorit,...

— henkilökohtaisiin (privat dator) tietokoneisiin kehitetään liitännät videokameralle, videolevyille ja nauhurille

— tietokoneanimaatio ei ole sidottu filmiin, tuloksen voi tallentaa suoraan videolle

— tietokonegrafiikka yleistyy ja saa aseman

— CAD-laitteita aletaan soveltaa esitysgrafiikan (presentation graphics), mainosgrafiikan ja animaation tekoon

— tietokonepelit kehittyvät eppisiksi

— videotaiteilijat ovat pioneereja jotka herkästi vaihtavat välinettä

Olennaista videotaiteessa on vaihtoehtoisuus, poliittisuus, underground, surrealismi. Nykyisestä tietokone taiteesta nämä elementit puuttuvat täysin lukuunottamatta muutamia pornografisia ohjelmia. Muutaman vuoden sisällä kotitietokoneiden myynti ohittaa kotivideoiden myynnin.

Videotaiteen hengen ja vaihtoehtoisen sisällön siirtäminen tietokoneelle on edessä. Tekniset edellytykset ovat valmiina ja tietokone maksaa saman kuin video. Nyt on helppoa tehdä moni asia ensimmäisenä.

Erkki Kurenniemi

NIELS LOMHOLT

VIDEO ... G/— ... K/—.

Reflexioner på et hotelværelse i Frankfurt a.M.

Bevidstheden siger at Video er noget med billige film fra Video-shoppen, og så hjem foran skærmen med cola og chips.

Men det er bevidsthedens bedrag.

Der er en uskyldig udseende overflade, der sker ting i den ny teknologi: der graves digital-kabler ned, nye informations-systemer afprøves med fangearme helt ind i hjemmets kerne, i den private sfære, hjemmearbejde via terminalen, spionsatellitter, til eder fra Pluto, ensomme skibe sendes ud for at opsøge den endelige sandhed, da bevidstheden ikke kunne sætte den sammen af de spor der gives her.

Jeg er ikke teknokrat eller sandheds-søger og skal holde fingrene fra det store tekno-univers, men som alle andre må jeg holde øjnene åbne og lægge ørene til jorden. Enhver forskydning i det store perspektiv har uendelig betydning for Video-producentens arbejdsbetingelser og distributionen.

Da Amerikanerne i Vietnam havde svært ved at se hvad der rørte sig i natten, derovre. Man udviklede derfor et billedrør med natsyn. Derfor er videokameraet nu istand til at læse detaljer i mørke (næsten). Det er ikke fordi hardware-producenterne synes det kunne være spændende for os.

Så vær på vagt.

Det følgende skulle dreje sig om et mere over-skueligt og gennemskueligt video område. Noget for os der ikke er tekno-fantaster/-fetichister eller reparatører, men står og har brug for et medie til at omsætte nogle ideer til nogle tids-varende billeder.

TV/Video monitoren er dagens største og vigtigste kulturelle faktor eller fællesnævner. Der er andre betydningsfulde fællesnævner, for-brug_gerisme, billisme, skole, sport, men TV/Video monitoren fører i kabløbet om den kulturelle bevidsthed og fællesnævner værdighed.

Når man kommer en ny gris i den overfyldte fold, så må en af de gamle ud. Og hvad er det for nogle kulturelle fællesnævner der har måtte forlade folden? på slagtbænke, skæres op og for-



NIELS LOMHOLT: UR TEMPORARY DISTURBANCES, 1982

deles. Familielivet, skolen, fritidsbeskæftigelser og foreningslivet... ? Det virkelige liv er selvfølgelig ikke helt som i grisefolden og jeg skal ikke påstå at TV/Video monitoren har slået familie- og foreningslivet ihjel. Men monitoren har overtaget en vigtig position som formidler af informationer og opdrager i samfundet, en rolle der tidligere blev udfyldt af 3-enigheden familie, skole og forening.

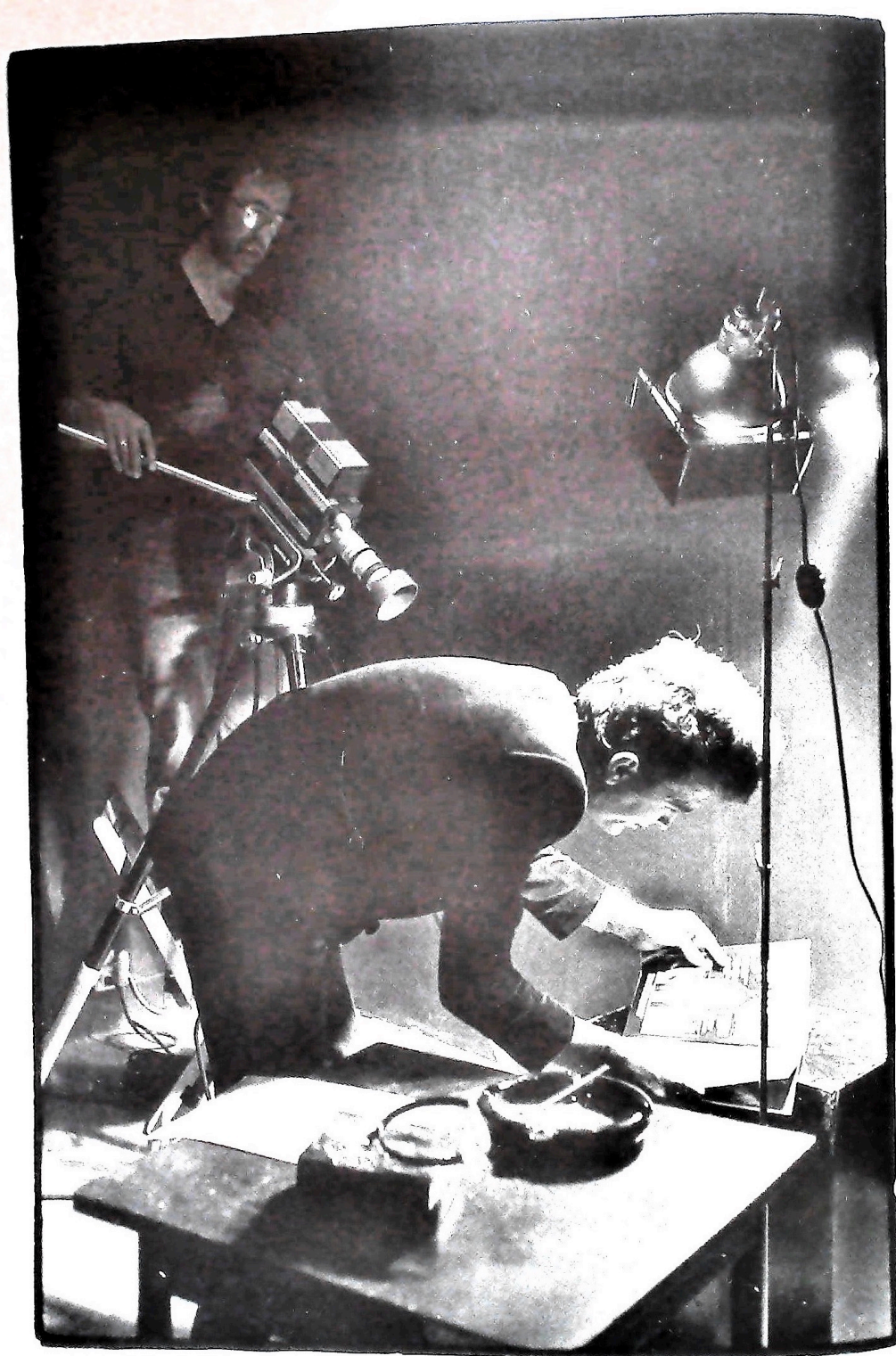
TV/Video monitoren er placeret meget tæt ved informations samfundets hjerte. Et direkte kabel mellem hersker og folket, en varieret program-flade holder tilskueren fastnaglet. Øjet peger en vej og perspektivet er begrænset.

For blot nogle år siden var monitoren et supplement til hverdagens informationer, opdragelse, børnepasning o.s.v. Personer der optrådte på monitoren var modelleret efter det virkelige liv og kunne referere til andre fællesnævner, men TV/Video monitoren tog overhånd. Den gav pote, politisk og på anden vis, til den der forstod at sælge sig selv. Den nye TV/Video monitor bevidsthed forlanger at den optrædende tager sit udgangspunkt i monitor personligheden, han optræder på monitorens betingelser. En selvindholdt cirkel. En selvbekræftigende cirkel.

Betrægter positioner.

Hvor er vi placeret, eller skal vi placere os, rent fysisk i forhold til de levende billeder?

Film — den traditionelle betragter rolle: Man køber sine chokolade overtrukne flødekarameller og popcorn, hvorefter man begiver sig langsomt ned i salen midt under reklamefilmen, alle rejser sig medens man søger sig ind til sin plads midt i rækken. Filmen toner frem, man er ene i



NIELS LOMHOLT OCH MONTY CANTSON I ARBETE MED RAPE OF A CHAMBERMAID, MONTREAL 1980.

mørket knitre, me
papiret knitre. Bille
mod billedet. Bille
fuld opmærksom
dens evne til at k
Never a dull momen
TV/Video tror af og

TV hjemme i stue
Det kører dag og
tuglekkvider. Und
ne og glør, mor st
tofler, far trækker
til kigger de voks
familiens livsnerv
vores tur?». TV ny
bygger Legohuse,
til sænker hun str
færdeligt». Betragt
kort stund. Og så
er det familie aft
hyletonene signal
familien fyraften.

Både film og TV
tes fra andre syns
position. Eller en
klubværelse, dial
fra den offentlige
serne ud, han fæ
ikke får hinanden
tente fodbolds do

Der er skabt nogle
af levende billed
Levende billed
betragter position
den. Men det er
blæser ingen vind
har ingen lugt. I
en dør eller over
på monitoren går

Vi blander korte
trager positioner
mationer og ople
på togstationen,
TV/Video monito

Hvad skal man
gøre op med sig
man tager sit u
arbejde med sag
op med dem, bru
ter positionen er
på museet, på s
rive monitoren
menhæng og giv
— og selv sætte re

mørkret med det store billede, flødekaramel papiret knitre, medens alle sanser er rettede mod billedet. Billederne kommandere, kræver fuld opmærksomhed. Filmen kritiseres efter dens evne til at kræve 100% opmærksomhed. *Never a dull moment.*

TV/Video tror af og til at de laver film.

TV hjemme i stuen / Video hjemme i stuen. Det kører dag og nat. Informations samfundets fuglekvidder. Under Børnetimen sidder ungerne og glor, mor steger frikadeller og koger kartofler, far trækker rødvin op og læser avis, af og til kigger de voksne, sender stjålne blikke mod familiens livsnerve ... »—Hvornår bliver det vores tur?«. TV nyhederne, far kigger, børnene bygger Legohuse, mor stopper strømper, af og til sænker hun strømperne: »—Det var dog forfærdeligt«. Betragter verdenens flimrer for en kort stund. Og sådan går aftenen. Lørdag aften er det familie aften, alle morer sig, først ved hyletonene signal giver informations samfundet familien fyraften.

Både film og TV/Video kan selvfølgelig betragtes fra andre synsvinkler. Fra en privat betragter position. Eller en offentlig b.p. Ungkarlen på sit klubværelse, dialogen her skiller sig væsentlig fra den offentlige b.p., på værelset vælder følelserne ud, han fælder en tåre når de elskende ikke får hinanden eller råber efter den inkompetente fodbolds dommer.

Der er skabt nogle miljøer omkring vort forbrug af levende billeder.

Levende billeder har skabt en selvstændig betragter position som betragter af virkeligheden. Men det er en amputeret virkelighed. Der blæser ingen vind i monitoren, TV speakeren har ingen lugt. I det virkelige liv går man ud af en dør eller over en bakke og så er man borte, på monitoren går man ud af billedfeltet.

Vi blander kortene... dog, vi har et utal af betragter positioner, steder hvor vi indtager informationer og oplevelser, omkring pølsevognen, på togstationen, på gågaden... lad nu ikke TV/Video monitoren overtage det hele.

Hvad skal man så med det? Det er vigtigt at gøre op med sig selv hvilken betragter position man tager sit udgangspunkt i. Hvis man skal arbejde med sagen, og hvad man så skal stille op med dem, bruge de institutioner hvor betragter positionen er givet på forhånd: i biografen, på museet, på sofaen der hjemme — eller — rive monitoren ud af den cementerede sammenhæng og give den et nyt sprog — og selv sætte reglerne.

Video statements

Video er teknologi.

Video er et udtryk for ET teknologisk samfund.

Video er teknologisk narcissisme.

Video er en ny teknisk fetich.

Video kan kun forstås af en tekniskfunderet generation.

Video er placeret i det teknologiske hierarki, der svarer nøje til samfundets hierarki.

Video kan kun betjenes af en teknisk bevidst generation.

Video akcepterer ingen modsigelser.

Video har teknikens univers og begrænsninger

Video mystificerer det virkelige liv

Video monopoliserer sandheden.

Video fjerner ansvarlighed for livet fra det virkelige liv.

Fantasiens må underkaste sig videoteknologiens strenge krav.



NIELS LOMHOLT: UR OH, MR. KLEIN, 1981.

Tekno-samfundets normer er indbygget i video. For at nærme sig video må man kvalificere sig, høflighed, ærbødighed, ingen aggressivitet og voldsomheder.

Video, ET medie for ordenens mennesker.

Video er en teknologi til opbevaring og forarbejdning af en virkelighed.

Video er tekno-samfundets behov for at knytte kommunikations tråde mellem en isoleret befolkning, isoleret af tekniske krav.

Video udtrykker sig selv.

Video er med førte øje.

Video er ET øje.

Hvem kigger på hvem?

Hvem er sat på sagen?

Hvad er prisen for at kigge, sid ikke uroligt i stolen!

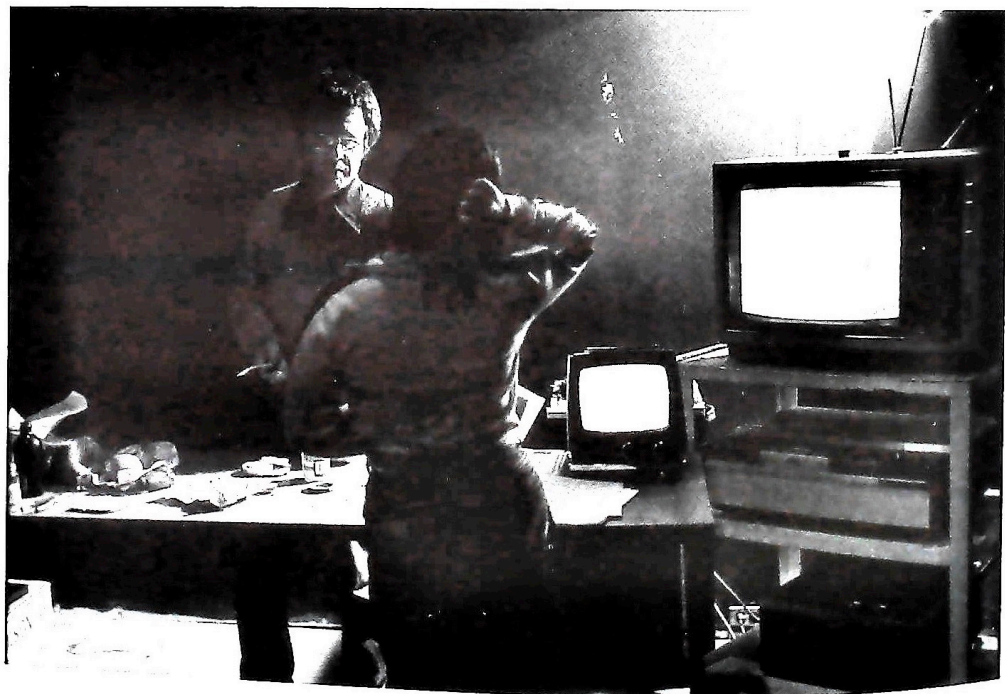
Video er et vindue, når man kigger ind, kan man så ikke også kigge ud?
 Er der ligheds tegn mellem begge sider af vinduet?
 Vinduet er sagen hvorom alt drejer.
 Video vinduet er sagen, hvem er sat på sagen?
 Vinduet er klart, alt synligt står skarpt aftegnet.
 Video paranoia.
 Bag glasset er der kabler, cathoder og transistorer.
 Forvandlingen foregår omkring vinduet.
 Vinduet knuses ikke med teori.
 (Kunst er hammeren der former / Kunst er spejlet).
 Spejlreflexer i vinduet.
 Spejlreflexer i øjet.
 Extra Terrestrial reflexioner i vinduet.
 Fra hotelværelset i Frankfurt a.M. kaster spejlreflexionerne deres glans.

1. *It was only one drumbeat*
 2. *This drum could only be played by a handful of players*
 3. *The identity of the players was determined by the technology itself.*
- (Jerry Manders)

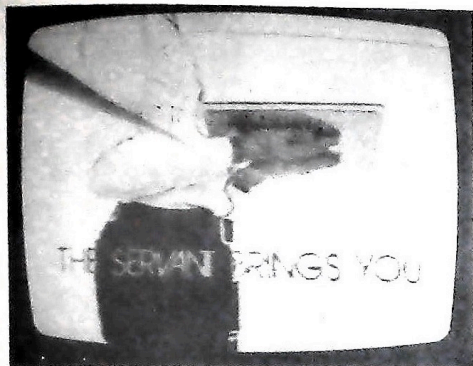
Bryd koden!
 Saml sporene i en formular.
 Videons skjulte reference punkter.
 Teknologien har opfostret en generation for hvem skjulte reference punkter er en naturlig og aksepteret form.
 En konstant tilstand af »ikke-forstået« men udført
 At forandre betragter positionen bryder ikke koden, det gør det kun tåleligt at leve med for en tid.
 Også jeg kan leve med mærkelige blomster.
 Tegnet
 EN er sat på sagen
 Udgangspunkt: Forstår du video? Ikke jeg, men konstanterer at jeg bruger det.



Video er en omsætning af lys og skygge (farve) til el. signaler disse signaler samles i monitoren til et billede. Som mennesket fandt på at omsætte kemiske stoffer til oliemaling og marmor til skulpturer, så er el. signaler nu bragt ind i formidlings processen som radio og TV/Video.



NIELS LOMHOLT: THE TRANCEDENTAL SANDWICH, MONTREAL 1980.



NIELS LOMHOLT: UR ROTE MUND, 1982.



Video processen ligner den tekniske process G/-valgte da han skulle give mennesket øjne og øre. Man kunne være så fræk og påstå at video er et delelement til belysning af problemet: Hvem er G/-, hvad er hans metoder? Har vi endeligt fundet et sikkert spor, der er for og imod. Der er noget fundamentalt religiøst over at opfinde et redskap og tro at det er en bærer af løsningen, at man FX via teknologi har opfundet et sikkerhedsnet.

Video har sine begrænsninger og muligheder, som papiret, olien og marmoret har sine. Video er et redskap der kan nogle ting som de andre ikke kan. *Real-Time*. Video kan fange begivenhedernes gang, medens de udvikler sig, via kabel, i samme stue eller så langt kablet nu er, eller via satellit fra månen.

Forskudt tid. Så snart optagelserne er færtige kan de ses og bedømmes.

... og den fagre nye verden. Video grafik, computer video... mulighederne er uanede og spænder fra simpel grafik til komplicerede science fiction film.

Video er en baby (en forkælet baby, der har fået en forfærdelig masse opmærksomhed, og er olevet pumpet op / den har det som sex, den er overreklameret/) først fra midten av 60erne begyndte billede kunstnere at experimentere med de ny opdukne halv transportable maskiner, noget temperamentfuld teknisk.

De første produkter var et hovedkuls legeri med billeder direlte fra det virkelige liv *real-time*, her-og-nu, *peep-hole* og alt hvad disse vidunder maskiner kunne.

På et tidspunkt sidst i 70erne havde der tegnet sig 4 metoder at arbejde på:

1. Editering. En form for billige film. Producenten optog en række sequencer, konstruerede eller dokumentation og forarbejdede denne virkelighed ind til en ny virkelighed, en ny tid (handlingens tidsrum forlænges eller forkortes, 1970 kobles direkte på 1990), nyt rum (i monitorens verden).

2. Dokumentation. Optagelse af andre kunstgrene som performances, musik eller miljøer omkring kunstværker.

3. Integral video. Video som kulisse brugt i installationer, monitoren som delelement i større sammenhæng.

4. Spil til kameraet. Fortællinger eller performance/optræden til et imaginært publikum.

Video er også eksperimenter og leg. Eksperimenter i større omfang kan ikke udføres på film, det er for dyrt. Til en film må det først udarbejdes planer, skrives, tegnes, fotograferes o.s.v. Hver meter film må opregnes nøjagtigt. Film bliver en velordnet enhed, og bærer præg af det mennesket er i stand til at forestille sig ved skrivebordet, det et en måde at arbejde på som har mange fordele.

Men man går ikke på opdagelse med et filmkamera, man improviserer ikke, lader tilfældighederne spille ind. Filmstrimlen er for dyr.

Fil kræver et bestemt temperament. På video kan de vilde tanker få luft.

□ □ □



Video kan følge en eller flere af virkelighedens koder. Video er schizofreni — en blanding af anarki og orden.

Det var så en oprensning af spillets regler, skåret ud i nogle genkendelige størrelser, nogle er forstørret andre er underspillet. Men her står vi ... og hvad så?

Som det skulle være klart.

Video er et belastet objekt, ikke rent og uskyldigt som det hvide papir. Papiret har levet gennem så mange omskiftelige tider, at dets ansigt er blevet så mangsidet at det næsten er neutralt. Papiret har båret alt fra dødsdomme til kærligheds digte. Papiret har nok engang stået for det samme som video gør idag, et legetøj for en vis klasse i hierarkiet.

Video er ikke nået til det »neutralt« stadie endnu, en dag når det måske samme stadie som fotografietapparatet har idag, et billigt hvermands eje som kan betjenes af alle, eller som papiret: Den totale uskyldighed, der kan bruges til kongelige forordninger eller toiletpapir.

En af vores opgaver er at nedbryde den økonomiske æstetik d.v.s. ikke kun lade video tale det sprog der tales hos den formidlende klasse.

Video svarer nogenlunde til Michelangelos opfattelse af marmoret, hvor statuen allerede befandt sig i stenen, kunstnerens opgave var/er at befri kunstværket fra materien, at projekttere ideen ind i marmoren/Videoen.

Video giver lidt til kunstværket, og især i de tidlige videoværker havde man det indtryk at video havde lavet slt arbejdet, den går ikke længere, mennesket må arbejde, det er ideen og udførelsen der tæller.

De tidlige optagelser havde den styrke at de prøvede at lave video på virkelighedens betingelser. Video ville ikke æde den, det blev spyttet ud som en råden pærer. Video insisterede på at få alt forarbejde på egne præmisser

Det er en ulykkelig situation. kampen er at få puttet noget virkelighed tilbage på monitoren — ikke realisme, men en fysisk og psykisk virkelighed... og husk så:

Kunst er håbets kosmos
— ikke teknologi.

ikkelegheds
en blanding af
pillet regler, dik-
toreleser, nogle er
et. Men her står vi

it, ikke rent og ud-
vir. Papiret har lev-
kiftelige uder, a de
gsidet at det næsten
et alt fra dødsdomme
ret har nok engang stå-
eo gør idag, et legem
et.

I det neutrale stadie
måske samme sadde
har idag, et billig
n betjenes af alle, alle
uskyldighed, der kan
dnninger eller toltog

ver er at neddykke den
v.s. ikke kun lade vide
den formidende kær-
og en lunde til Michel-
moret, hvor statuen al-
nen, kunstnerens opga-
erket fra materien. I pro-
armorens Videoen.

lidt til kunstværket og
værker havde man det
de lavet sit arbejde og
mennesket må arbejde
lsen der tæller.

ige optagelser havde de
at lave video på vinde-
video ville ikke gøre det
en råden pæret i de
arbejde på egne ramme-
er en uhykelig situation
nogen vinkel på det
realisme, men en kisse og
et. Og husk, så

Kunst er ikke en
og det er



NIELS LOMHOLT OCH MONTY CANTSIN I ARBETE MED THE SPINNING EYEBALL, MONTREAL 1980. FOTO: DAVID RAHN

Pauline von Bonsdorff

f. 1961. Fil. stud. i Helsingfors med estetik som huvudämne, biämnena allmän litteraturvetenskap och filosofi. Intresserad av orden och språket som punkter i verkligheten. Anser att den humanistiska vetenskapen är en myt. Läser och skriver.

Folke Edwards

Välkänd skribent och debattör. Redaktör för Paletten i två omgångar, konstkritiker i Stockholms-Tidningen och Sydsvenska Dagbladet, intendent för Lunds konsthall och för Hagahuset i Göteborg. Efter några år på Kulturhusets konstavdelning i Stockholm nu tillbaka i Göteborg som chef för stadsteatern.

Marianne Heske

Bildkonstnär som arbetar i flera uttryckssätt: grafik, installationer, böcker, video m.m. Bosatt i Oslo. Utkommer i vår med en dokumentation av sin Video-dialog *Er kunsten et målebånd eller en gummistrikk?*, som vandrat runt i Norden och blivit kommenterad på flera språk.

Tage Martin Hörling

Tidigare ledare för experimentalskolan Brage i Umeå och utställningssekreterare på Nordiskt Konstcentrum i Helsingfors. Nu rektor för den nya nordiska konstskolan i Karleby.

Helge Krarup

Cand. mag. i filmhistoria och arbetar f.n. på en bok om dansk experimentfilm. Sedan 1972 är han medlem av mixedmedia-gruppen *King Kong*, som arbetar med film, ljusshow och video. Har arbetat med antropologiskt fältarbete bland indianerna i Peru. Poesidebuterade i Lyrikvännen 1981 och utgav i år diktsamlingen *Skæv gang gennem byer* (Hekla).

Erkki Kurenniemi

f. 1941. Studerat teoretisk fysik, matematik och filosofi vid Helsingfors universitet. Utvecklat elektroniska instrument och komponerat elektronmusik. Deltagit i den experimentella *Dimensio*-gruppens utställningar. Arbetar f.n. vid Oy Nokia Ab med industriautomationens produktutveckling.

Niels Lomholt

f. 1943. Arbetar med videokonst sedan 1971 och har deltagit i utställningar i de flesta länder i Europa samt i USA, Australien och Japan. Arbetar dessutom med böcker som egen förläggare (Lomholt Formular Press) och har nyligen arrangerat en vandringsutställning med nordiska konstnärsböcker.

Albert Mertz

f. 1920. En av grundarna av konstnärsgruppen *Linien II* 1948. Konstruktiv målare. Retrospektiv utställning på Louisiana 1966. Professor vid konstakademien i Köpenhamn.

Asko Mäkelä

f. 1958. Studerar konsthistoria, socialpsykologi och estetik. Har grundat *Vanhan galleria* (Gamla Studenthusets galleri) i Helsingfors som specialiserat sig på avantgarde. Arbetar även som kritiker, medlem av SARV och AICA. Interesse just nu: konstens gränsområden.

Ronald Nameth

f. 1942. Bosatt i Stockholm. Utbildad i fotografi och cinematografi vid Illinois Institute of Technology i Chicago. Har arbetat med video och andra elektroniska medier sedan 1966 bl.a. med Andy Warhol och John Cage.

Bjørn Nørgaard

f. 1947. Bosatt i Köpenhamn. Har sedan mitten av 60-talet arbetat med olika typer av aktionskonst, happenings etc. Tidigt aktiv i *Ekskolens* aktiviteter. På senare tid mest uppmärksammas som nyskapande bildhuggare och som sådan har han ofta representerat Danmark, ex. vid Biennalen i Venedig och på Guggenheim-utställningen i samband med Scandinavia Today i USA.

Torben Søborg

Utbildad tekningslärare med speciell inriktning på fotografi och nya media. Har arbetat med video i många år, som pionjär för lokal-TV, som instruktör vid Haslev Seminarium och som fristående konstnär. Tillsammans med Hans V Bang utgav han under fyra år Dansk VideoTidsskrift.

VIDEOKONST I NORDEN

POHJOISMAISTA VIDEOATAIDETTA

Innehåll

Folke Edwards

Konst och teknik 5

Helge Krarup

Videokonstens kategorier 7

Torben Søborg

Video + kunst = videokunst? 11

Ronald Nameth

Video kom konstnärlig resurs 17

***kjartan Slettemark** 22

Mervi Deylitz-Kytösalmi 22

Teresa Wennberg 24

Lene Adler-Petersen 25

Antti Kari 27

Leslie Frierman 27

Thor Ellis Pálsson 28

Asta Olafsdóttir 29

Jan Gjessing 30

Åke Grunditz 30

Asko Mäkelä

Videokonsten och jagets upplösning 33

Albert Mertz

Om nogle videofosøg i Danmark 37

Berit Jensen 38

Helen Lait Kluge 39

Frans Kannik 40

Marianne Heske

Teknikken er ikke målet 43

Tage Martin Hørling

Nordiskt seminarium 49

Erik Kruskopf m.fl. i debatt

Konstkritik och video 50

Taidekritiikka ja video 54

Upprop från konstnärerna 56

Hans V. Bang

Det Danske Videoværksted 57

Torben Søborg 59

Jørgen Christensen &

Carsten Schmidt-Olsen 60

Værkstedet Værst 61

Anders Ljungman 62

Morten Børresen 64

Peter Andersson 65

Finn Mickelborg 66

William Louis Sørensen 67

Bjørn Nørgaard

En på kassetten 69

Erkki Kurenniemi

Datamaskinen äter videon 70

Niels Lomholt

Video ... G/- ... K/- 73

Medarbetarna 80



kalejdoskop