

Art-video — en kunst på skærmen

af Carl Nørrested

Mellem massemediernes billedstrøm og den traditionelle kunsts aura stikker kunstvideoen antennerne frem.

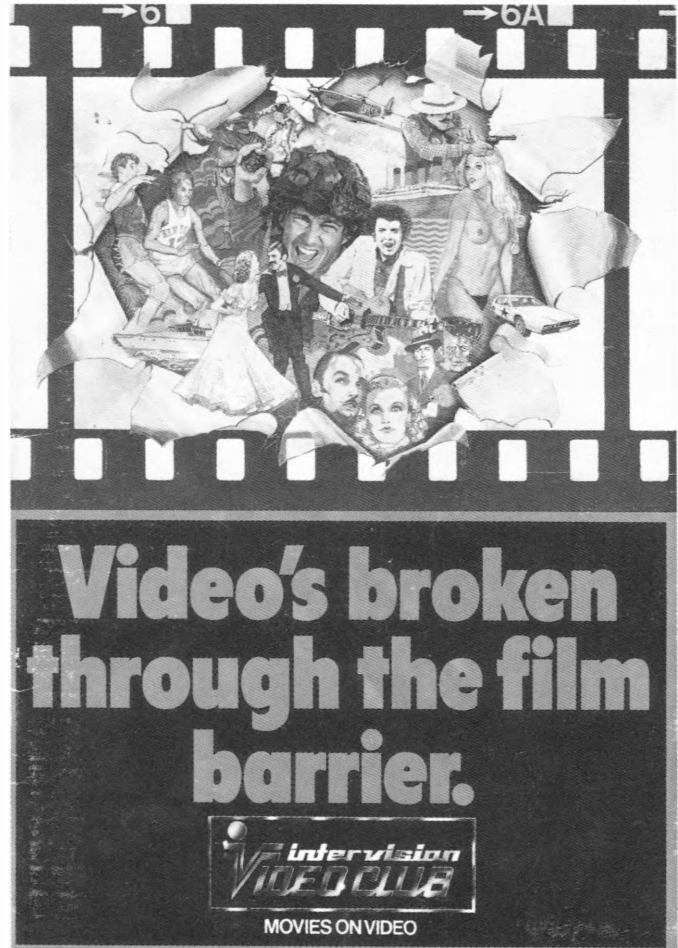
Galopperende galimatias eller gabende selvhøjtidelig eller øjenåbnende spørgsmål til medierne, kunsten og tilværelsen — det er der altså sammen. Kunstvideoen er den moderne eksperimentalfilm for hvermand, men den bygger også på bestemte kunstneriske traditioner.



Video som intimedie. Både motiv, billedstil og tekst (me then) kommenterer det private snapshot. Videokunstneren bearbejder intimsfæren, fra de nære ting til den psykiske dimension. Fra *The Room with a View* af Chris Andrews, England 1982.

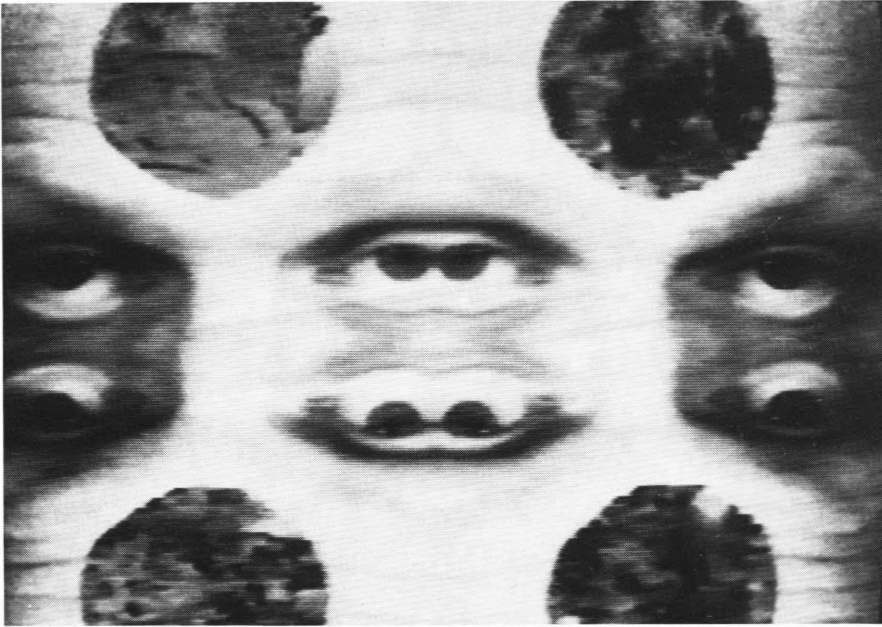
Video, video, video, kvad poeten for ikke så længe siden, og det havde poeten da ganske ret i. Video er mangelunde, ikke kun noget med at snige sig hen på tanken i nattens mulm og mørke og fylde op med forbudte glæder. Video har faktisk betydet en bred udvidelse af de audio-visuelle udtryksmuligheder som et håndterligt, alternativt medie, lige velegnet for distribution og produktion, og derfor gefundenes Fressen til privat, ikke-offentlig brug. Den blev gennem 70'erne enorm, bl.a. indenfor marketing og undervisning.

Som opposition til denne nytteprægede anvendelse blev »art-video« betegnelse for eksperimenter med en helt ny form for billedkunst, der trods en vis baggrund i eksperimentalfilm ikke i særlig grad har hentet sin inspiration herfra. Det var (især) udøvende billedkunstnere, som kastede sig over det nye medie, hvis prisbillighed også var en appellerende faktor. Professionel video til TV-brug var først blevet lanceret af Ampex i 1958-59, men allerede i 1965 kom Sony med sin »portapak« til kun ca. \$ 1200, hvorefter portene



Hjemmevideoens gennembrud illustreret med en syndflod af rene genreikoner (renset for genkendelige stjerner), der bryder gennem celluloidfilmen på forsiden af det formentlig første katalog over film i videoudlejning, *Intervision*, London 1978. Videoudlejning påbegyndtes først i 1981 i Danmark.

Video som intimmedie med ekspressionistisk effekt (introspektion). Kjartan Slettemark anvender chroma-key billeder af blomster midt i panden som det tredje øje, samt forvrængende spejlinger, i In the Videohead, Norge 1983 (Foto: Ulrik Brask)



var åbnet for gud og hvermand.

Amatørvideoen fuldførte de aldrig realiserede muligheder i super-8mm-filmen som kunstnerisk produktionsmedie og fungerende distributionsmedie. Savnet af distribution for 8 mm havde spændt ben for aktiviteterne bl.a. i vores hjemlige Workshop. Video demokratiserede de kunstneriske muligheder og bragte helt nye kunstformer med sig, i første omgang med udbygning af allerede eksisterende, som f.eks. dokumentation af performance-art, og senere de egentlige art-videoer. Selve kunstværket bestod ofte i en interaktion mellem kunstnerens selv fremstilling (mest ekstremt i body-art) og afspillede videobånd, som således ikke kun blev passivt gengivet.

Denne hurtigt opståede prætentiose subkultur oplevede allerede fra slutningen af 60'erne en betydelig produktion og distribution i gallerier og kunstmuseer, hvilket vi naturligvis ikke mærkede noget til i Danmark før 16 år senere, hvor Glyptoteket indledte regelmæssig fremvisning af danske kunstvideoer. Disse aktiviteter stod i markant modsætning til videoafspilleren som sløvende reproduktionsmedie i småborgerfamilien og ligeledes til TV-mediets standardiseringer i seertalanglende statsmonopolers nedladende pædagogisering og kommercielle selskabers popularisering.

Alligevel blev TV-mediets eksistens den største udfordring for videokunstnere, eftersom mange trods alt ønskede at nå et bredt publikum. Publikumpotentialet ligger selvfølgelig i tilpasning til den traditionelle TV-produktion og distribution, der jo blev drastisk udvidet i slutningen af 70'erne og i løbet af 80'erne bl.a. med satellit- og kabel-TV.

Eksperimenterne indenfor TV havde i mange år begrænset sig til de dynamiske reklamespots. Men fremkomsten af videokassetten, der gjorde det nemt at distribuere til forretninger, diskoteker m.v. fik grammofoonpladeindustrien til at kaste sig over en lignende actionpræget nicheproduktion. Musikvideoen viste, at den visuelle kultur — via en ungdom opvokset med TV — nu var så udviklet, at det store publikum evnede og ligefrem foretrak en billedberetning fremfor en markant handling. Det var imidlertid ikke billedfladen i sig selv men billedforløbet raphed, der fascinerede. Som reaktion på det strømlinede udnyttede videokunstnere bl.a. den minimalistiske performance, hvor kunstneren optræder selv fremstillende ved en sance, der er enkeltstående og som derfor ikke kan sælges, hverken som masseprodukt eller som kunst. Optaget på video kunne kunstnere udbrede deres oprør ad alternative kanaler, mens kunsthandlerne på den anden

side kunne sikre sig et værk, der kunne videresælges. Både kunst og mammon kunne tilgodeses.

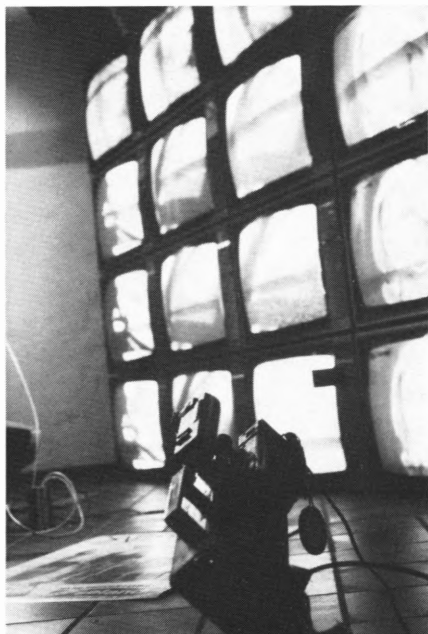
Det følgende vil i store linier fokusere på art-videoens historiske udvikling inspireret af dens første egentlige, vægtige manifestationer i Danmark i perioden 1984-1986, foreløbigt kulminerende med »Videomaratonen« i Huset i København og på Brandts Klædefabrik i Odense januar-februar 1986.¹

Fluxus, Nam June Paik og Wolf Vostell — samt Ernie Kovacs

Fluxus er den bedst fungerende internationale oprørsbevægelse imod institutionaliseret kunst siden Dada.² Den introducerede åbenhed over for samtlige medier, inklusive massemedierne, som kunstpotentiale. Mens kunsthandlerne fik større og større vanskeligheder med at forhandle mailart, multikunst og readymades (massefremstillede produkter, f.eks. en toiletskål, med en kunstners signatur, som faderen til Fluxusbevægelsen Marcel Duchamp introducerede for en forarget kundekreds så tidligt som i 1915), frydede Fluxusbevægelsen sig over kombinationer af de mange flygtige manifestationsmuligheder i det såkaldt postindustrielle samfund fra 1960'erne. Det blev især Fluxus-folk, der kombinerede rum, tid, tonekunst og selv fremstilling — lige fra performances (som John Cages koncerter uden musik og Al Hanssens happenings) til destruktiv integration af massemediet TV som hos tyskeren Wolf Vostell og amerikaneren/koreaneren/tyskeren Nam June Paik.

Vostell angreb allerede i 1963 TVs verdensmagt ved at forvanske nyhedsbilleder fra TV-programmet *Magazin der Welt* med alle forhåndenværende midler og overføre de bearbejdede billeder til en såkaldt decollagefilm.³ Den blev vist under titlen *Sun in Your Head* i New York maj 1963. Samme år i marts havde Paik på udstillingen *Exposition of Music-Electronic Television* i Wuppertal udstillet forskellige mishandlede TV-apparater og således gjort opmærksom på selve apparatets skulpturelle egenskaber og dermed afvist dets almindelige funktion som programbærer.

1. Jfr. Lars Movin: »Billeder uden spilleregler«, i *Levende Billeder* 27.12. 1985 og sammes »Videokunst — fremtidens TV«, i *Politiken* 21.3.1986
2. Om Fluxus, se f.eks. Marianne Bech: »Fluxus«, i *North* nr. 15, 1985, og Helge Krarup & Carl Nørrested: »Dansk eksperimentalfilm«, Borgen 1986.
3. Resultatet indgår som første del (nr. 23!) af kompilationsfilmen *Fluxus Anthology*, redigeret af George Maciunas 1966, vist på filmmuseet i 1968 og ved *Festival of Fantastics* i Roskilde 1985. Vostell bearbejdede plakatopklæbninger ved at rive sig gennem flere lag og lod en collage stå tilbage, stadig med karakteren af massekultur men uden plakatbilledets eksplicite information. Sådanne bearbejdnings af readymades kaldte han 'decollages'.



Fluxus-bevægelsen satte på den måde fokus på nogle af de aspekter, der senere blev centrale i videokunstens udvikling: TV-monitoren som element i en installation, dvs. integreret i rumkunst, samt elektroniske destruktioner af det autoritære fjernsynsbillede. I modsætning til den samtidige film, hvor både eksperimentalfilm og ny-bølge spillefilm med metafilm-aspekter var begejstrede for mediets udtryksmuligheder, så hadede disse eksperimenterende kunstnere alt hvad TV-mediet stod for.

Situationen ændredes med lanceringen af det første bærbare spole-til-spole videoudstyr, Sonys portapak, som Paik i 1965 blev den første ejer af. Sony har forøvrigt ofte ladet kunstnere som kunde-potentiale eksperimenterere med ny teknik i 80'erne, hvor amerikanske videokunstnere er blevet inviteret til at arbejde med gigantmonitoren i husstørrelse, Jumbotron. I USA har Francis Ford Coppola parallelt hermed arbejdet med forbedringer af spillefilm-processen i High Definition TV/video på Sonys præmisser.

Med Portapak kunne man lave egne programmer, og video blev (modsat film) et intime medie, hvormed man kunne udforske sine nærmeste omgivelser og sig selv, og kunne fastholde de flygtige kunstformer, uden varekarakter. Dette medførte, at amerikanske gallerier investerede i videoudstyr, først til dokumentation fra 1969 (hvor happeningformen blomstrede), og senere som et distributionsmedie for decideret video-art, da kassette-systemerne kom frem i løbet af 70'erne.

Næste vigtige fase for videokunsten igangsættes også af Paik, da han sammen med en japansk ingeniør Shuya Abe i 1970 konstruerede den første video-synthesizer. De hidtidige ukontrollable billedforvrængninger, skabt med magneter og feedback, blev afløst af

Tilfældig feedback i installation af King Kong Productions på »Videomathon« i Huset 1986. Videokameraet i forgrunden optager i konstant bevægelse fra side til side over de 16 monitører. De ti randmonitører viser tre forskellige satellitprogrammer, og de seks inderste monitører viser kameraets optagelse simultant. I optagelsen blandes det hele med ganske uforudsigeligt resultat, idet kameraets optagelse af sin egen optagelse skaber interferens, kaldt feedback. (Foto: Carl Nørsted)

muligheden for styring af diverse elektroniske forvrængninger af den givne billedflade og direkte oversættelse af lydimpulser til elektroniske billeder.

80'ernes digitale systemer medførte at hver billedpris på monitoren kunne beherskes og mulighederne for computergrafik, elektronisk animation blev nærmest ubegrænsede og overgik langt laboratoriemulighederne m.h.t. filmmediet. For at processen for alvor kan få indflydelse på filmen kræves en international standardisering af high-definition-systemet. Den modsatte europæerne sig ved International Radio Consultative Committees (CCIR) møde i Dubrovnik 1986, hvor Japan blev bakket op af både Canada og USA. Dermed blev den endelige afgørelse formentlig udsat til næste plenarmøde i 1990.

Både Vostell og svenskeren Ture Sjölander havde tidligt eksperimenteret med elektronisk bearbejdning af TVs offentlige billeder. Det endelige produkt forelå imidlertid altid på film. Paik var kun interesseret i de offentlige billeder, når de grundigt kunne bearbejdes elektronisk og ikke ende manifest på film. Desuden producerede han fortrinsvis med henblik på sine performances og installationer, mere for at vrænge ad massemediet TV end for at skabe egne videoer. Det er derfor sjældent Paik, der står for de længere retrospektive, gennemarbejdede videoer, som bærer hans navn. *Global Grove* (1973), der f.eks. indeholder Paiks tidligste frembringelser med Paik-Abe-synthesizeren og med chroma-key effekter (hvor farver og motiver kan udskiftes efter behag), er således redigeret af Carl Vetelle og Merrily Moosman. Den indgik permanent i video-installationen *TV Garden*, hvor TV-apparater lige siden 1974 har fungeret som lyskilder mellem alskens eksotiske vækster. (Udstillingen cirkulerer stadig og vistest så sent som i marts 1986 i London).

Amerikanske TV-stationer interesserede sig faktisk tidligt for kunstneres eksperimenter med elektronikken. Allerede 1967 oprettede KQED i San Francisco — støttet af Rockefeller Foundation — et eksperimenterende »televisionproject«. De vigtigste forsøg — startende hhv. 1969 og 1972 — udgik imidlertid

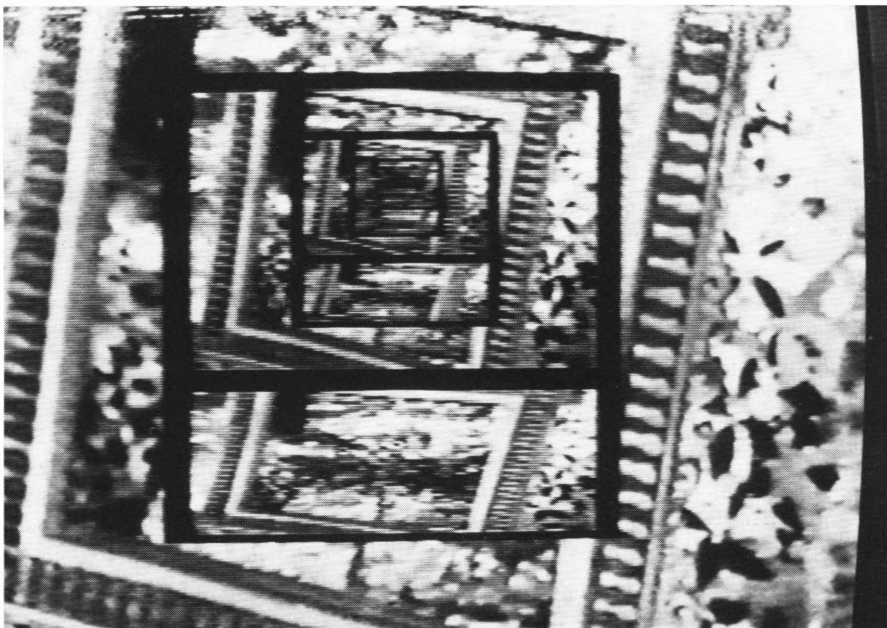
Kontrolleret feedback i video»tapet«. Billedet ændres langsomt og kontinuerligt, så forløbet ikke kræver vedvarende opmærksomhed men kan opleves momentvis som smukke minimalistiske ændringer i computerbilledets forskydelige rammer, hvor samme billede gentages i det uendelige inden i sig selv, ligesom når man stiller sig mellem to spejle, der var vendt mod hinanden. Fra *Videoflowers* af Göran Philipson, Sverige 1984 (Foto: Ulrik Brask)

fra WGBH, Boston, under producenten Fred Barzyk og WNET, New York (Channel 13, kunstnerportrætter ved Russell Connor). Her arbejdede de kunstnere der faktisk i en TV-praksis kom til at etablere begrebet »video-art«: Nam June Paik, Allan Kaprow, Merce Cunningham (danser), John Cage (avantgardemusik), Peter Campus, Bill Viola og William Wegman (med sin dygtige hund Man Ray).

I programfladerne var deres produktioner naturligvis marginaliserede, men de udfyldte et behov for det kunstinteresserede publikum. Museernes og galleriernes kuratorer indså at det faktisk blev nødvendigt at udvide hardwareforsyningen fra reproduktionsudstyr til komplekse editingsmuligheder — ja, endog med digitale effekter. I løbet af 70'erne oprettede man Media Arts Centers for billedkunstnere i San Francisco, Long Beach, New York og Chicago tilknyttet store kunstmuseer. Det betød at videoart blev bundet til museumssektoren samtidig med at værkerne vandt i production-values. Til gengæld mistede TV-stationerne de store bevillinger til eksperimenter igennem 70'ernes økonomiske krise. I det alternative kunstmiljø arbejdede man sig selvmodsigende i samme periode fra video-art til TV-art (men herom senere).

I 1983 kombineredes samtlige kunsttiltag indenfor TV-art via Contemporary Art Television Fund (oprettet af The Massachusetts Council on the Arts and Humanities, New Yorks Development Award Program, Institute of Contemporary Art, Boston og WGBH, Boston) til et par halvårlige timelange nationale manifestationer af den eksportfæhige amerikanske videokunst både til en marginaliseret national networkdistribution og det nu interesserede europæiske marked via direkte relationer til salsorganisationer som: Producer Service Group, MIFED, MIP, London Multi Media Market og TV-stationerne: Channel 4 (London), ZDF (Vesttyskland), RTBF (Belgien) og ORF (Østrig). Serien kaldes *Alive from Off Center*. Den har vi endnu ikke set en elektron fra herhjemme.

Indenfor det etablerede amerikanske TV var der ikke rigtig plads for eksperimenterne i »prime time«. En vigtig undtagelse var dog



Ernie Kovacs (død 1962), som i sine TV-shows i 50'erne faktisk arbejdede energisk med både decideret anti-TV-æstetik og avancerede visualiseringer af musik — og det ovenikøbet i direkte udsendelser, der som regel blev dækket af 7 kameraer. Han er en vigtig, men glemt forudsætning for det som sidenhen blomstrede i videokunsten. De kunstneriske kraftcentre der arbejdede med elektronikken gik med hjemmecomputerens fremkomst i 80'erne fra mailart til slowscantransmissioner via telefonnettet. Ja, for mange vandrede interessen for at producere tapes over til udelukkende at forblive fokuseret på computerens muligheder for flervejskommunikation. Derfor blev også satellit-kommunikationen en vigtig, men meget kostbar forudsætning for avantgardens internationale kontakter i 80'erne.

Nam June Paik fik lov til via satellit at indvi det magiske år 1984 med udsendelsen *Good Morning, Mr. Orwell*, hvor Big Brother-syndromet forsøgtes aflivet med en kaotisk blanding af præproducerede perfektionistiske afsnit (bl.a. musikvideoerne af Laurie Anderson og Peter Gabriel *This is the picture* og John Sandborns *Act III*) og helt koksede live-transmissioner fra N.Y., Paris, San Francisco og Tokyo med undergrundens stjerner (bl.a. Allen Ginsberg, Merce Cunningham, John Cage, Joseph Beuys og Charlotte Moorman), og en hel rundtosset Big Brother der forgæves forsøgte at se myndig ud midt i billedforvirringen. En co-produktion mellem den ikke-kommercielle TV-station WNET/13 (New York), den franske TV-kanal FR3 og Centre Pompidou (Paris). Det var et spændende afsnit af den ikke-statsdirigerede telekommunikations historie, en af de dyreste satellit-sendinger nogensinde og nok den mest ejendommelige, som DR naturligvis ikke ville røre med en ildtang.

Elektroniske abstraktioner. Ron Nameth. En dansk pionerindsats

Som en videreføring af bl.a. James og John Whitneys computerbilledforsøg,⁴ arbejdede amerikaneren Ron Nameth med samspillet mellem abstrakte, elektronisk skabte effekter og menneskelige bevægelser, udført af dansere. Han ønskede ikke at bruge videosyntesizer og feedback (se billedtekst) til at vrænge ad mediet, men derimod udelukkende at arbejde med de af elektronerne selvskabte billeder. Hans kosmologiske opfattelse af tilværelsens basale sammenhænge, inspireret af indisk tantra-filosofi, afholdt ham fra helt at lade sig overvælde af feedbackmulighederne, som han afprøvede på Den Danske Filmskoles videoudstyr i 1972 og i TV-byen i 1973 sammen med amerikaneren Tom DeWitt og de danske brødre Helge og Steen Krarup. Disse tidlige danske forsøg blev ikke værdsat af DR, men de blev overført på film af Workshoppen og distribueret derfra under titlerne *Electron Space*, *Living Movement* og *Energiformer*, alle fra 1973. I Nameths kommentar til *Energiformer* (Filmdistributions katalog s. 102) hedder det:

Denne nye form for fjernsyn er et kig ind bag billedet — ind i de grundlæggende processer i selve mediet, så som: Ren energi, skiftende elektriske strømme, elektromagnetiske felter. Det »udvidede fjernsyn« gør det muligt at opleve denne energi i sin naturlige tilstand. Elektricitet og energi som lys får lov at skabe sine egne genstande, former og sammenhænge ...

4. Udførligt beskrevet i Gene Youngblood: »Expanded Cinema«, New York 1970.

Nameth fik bedre muligheder i Sverige, hvor han 1975-1976 producerede *Expanded Television*. Senere helligede han sig helt og holdent computergrafikken.⁵

I USA arbejdede i samme periode Skip Sweeney, den senere stifter af Video Free America (San Francisco), med lignende eksperimenter. Det samme gælder pioneren Jack Moore. Han var igang med feedbackeksperimenter fra 1967 og skabte endog feedback i live-situationer og eksporterede dem til den hungrende franske og hollandske undergrund allerede i året 1970.

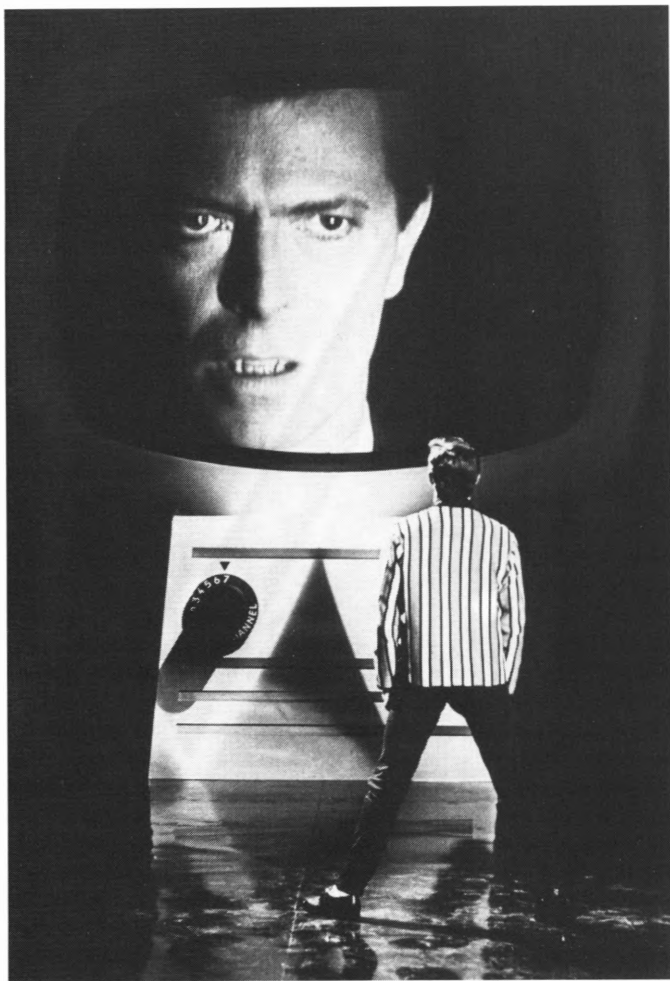
Videokassetens indflydelse

Video var ved at blive et skældsord efter kassetens fremkomst. Spillefilm kunne nu distribueres direkte til hjem og familie, hvilket affødte den hede debat om *videovold*. Det er symptomatisk at Svendborgs store produktionsstudie »Video 24« fra 1982 kaldte sig »Studio 24 professionel«.

Musikvideoernes succes fik filmindustrien til at spidse ører, øjne og fyldepen, men det var faktisk en del af filmens instruktører (bl.a. John Landis, Tobe Hooper, Michelangelo Antonioni) der også lavede musikvideoer og TV-reklamer til satellitpublikummet. Med de mange TV-distributionsmuligheder var der næsten ubegrænsede summer til rådighed til produktion af denne bestemte type »kortfilm«. Musikken spændte lige fra rock til avantgarde. Men en del af musik-videoens traditionelle billedunivers blev efterhånden overtaget af digitale effekter. Musik-videoen og art-videoen indgik gennem 80'erne en symbiose der både tilgodeså musik- og billedkunstpublikummet. Den udmærkede sig ved at mestre en kompleks digital teknik, en intensiv klippertype og en perfekt fungerende lydside i udnyttelsen af både det musikalsk/rytmiske og det verbale, som for en gangs skyld fik en vis tyngde. Denne nye type gik for alvor ind hos de gamle art-videoers publikum med Max Almys *Perfect Leader* (1983). Hun — en forhenværende performancekunstner — havde taget skridtet fuld ud og skabt en ny type video, der hverken var specifik musikvideo eller performanceorienteret, men et hyperkompleks af elektroniske muligheder, hvor handlingsstrukturen var minimal og budskabet lettillgængeligt, mens den avancerede tekniske proces langt overgik den enkelte tilskuers fatteevne. De gamle folk såsom Nameth med sine tantra-feedbacks og Ed Emswiller med sine avancerede computervideoer, fik derefter en status svarende til forgangne tiders eksperimentalfilmskabere. Ren undergrund.

Både rockvideoer og de fleste spillefilm henvender sig til samme ungdommelige målgruppe. Mens flere og flere rockvideoer udvikler

5. Computergrafik er et helt kapitel for sig, der ligeledes inddrager animationsteknikker mht. video. I Danmark har maleren Merete Barker siden 1976 arbejdet originalt eksperimenterende med kombination af dias og tredimensionel computergrafik.



Musikvideoen som trussel i »Absolute Beginners«, England 1986. David Bowie belærer Eddie O'Connell »That's Motivation« via monitor.

High tech og forfaldsæstetik i postmodernistisk filmregi præget af musikvideo. Christophe Lambert i Subway, Frankrig 1985.



sig til koncentrerede minihandlingsfilm, skipper mange spillefilm og efterhånden også TV-serier (*Miami Patruljen*) handlingsplan til fordel for en smart, hidsig og prætentios billedside. Selv om rockvideoer primært skaber i-mage omkring grupper og ikke skuespil, er det den samme myteverden — modens, TVs og filmens — der øses af. Det falder udmærket i hak med postmodernismens æstetik, hvad enten det er håbløshedens æstetik — som den herhjemme stilent blev præsenteret af Lars von Trier og Tom Elling i *The Element of Crime* (1984) — eller high tech miljøer. Kombinationen af begge optræder markant i de franske film *Diva* (1981) og *Subway* (1985) samt den australsk-amerikanske filmserie *Mad Max* (indledt 1979).

En dyr spillefilm som Sylvester Stallones *Rocky IV* (1985) bryder ustandseligt handlingsplanet med deciderede musikvideoer, der isoleret fungerer som trailere og reklamefilm for hele Rocky-serien.

USA. Kampen mellem TV-Art og galleriernes Video-Art. Eksemplet Art Com. San Francisco.

Performance art og conceptual art fik en egen meningsfylde i det land hvis underholdnings-

industri havde fremelsket actiontraditionen. Amerikanske kunstnere reagerede med dokumentationen af minimalistiske seancer. Kropskunstneren Bruce Nauman (der var inspireret af det wienske orakel Otto Muehl) havde siden 1965 arbejdet med sin krop på 16 mm film i en fast indstilling, men det var video nu engang bedre og billigere til. Med *Manipulating a Fluorescent Tube* (1968) slog han som en af de første kunstnere over til video, men rodede stadigvæk rundt med sine testikler på film i 1969. Videokameraet kunne han — som filmkameraet — stille op i en indstilling, men med videos muligheder for en times optagelser, til forskel fra 16 mm's 11 minutter, gav video større muligheder for udvidelse af koncept og minimalisme. Koncepterne gik hos de amerikanske kunstnere lige fra selv-fremstillinger til den amerikanske politiske virkelighed. Berømt er konceptværket *Media Bum* (1975) af kunstgruppen Ant Farm, en politisk kampagne opføres som skinbegivenhed, kulminerende med en Cadillac, der kører ind i en masse brændende TV-apparater, og det hele optages på video til videre udbredelse i kraft af det store shows bevidst falske men ikke desto mindre salgbare production values.

Med amerikanernes hang til dokumentation skabte kunstneren Tom Marioni ikke

uden ironi Museum of Conceptual Art (MOCA) i 1970 i opposition til herskende galleri- og museumstraditioner, omkring emner der på det tidspunkt opfattedes som umulige at arkivere og genudstille. Men med video kunne disse artistiske udfoldelser faktisk arkiveres, hvilket var en slem streg i regningen.

Det blev publicisten Carl Loeffler, der organiserede og satte ideerne på skinner. Han startede med statsstøtte La Mamelie i San Francisco i 1974 som et center for konceptkunst, hvor video oprindeligt blev integreret som en slags skitseblok. Fra 1975 fik denne idébaserede kunst sit konkrete publikumsfundament i tidsskriftet *La Mamelie Magazine: Art Contemporary*, hvilket i 1980 førte til den første gennemdokumenterede bog om kunstens mest flygtige manifestationer »Performance Anthology. Sourcebook for a Decade of California Performance Art«, redigeret af Loeffler.

Inspireret af erfaringerne fra videokunstnernes eksperimenter indenfor TV-stationernes mure, skete i perioden 1975-80 de store udviklinger for både performance art og video art i USA. Fra fascination af videomediets skulpturelle muligheder i installationer, vandrede interessen til selve videobåndets meddelelser, idet kunstnerne selv begyndte at ma-



For en spændt tilskuerskare og diverse lokal-TV opføres skinbegivenheden »Media Bum« af kunstnergruppen Ant Farm i San Francisco 1975.

nipulere med mediets umiddelbare reproduktion af tidens blotte lineære forløb. Videokunstneren var på vej til at blive sin egen producent, hvor vægten flyttedes fra optageudstyret opfattet som reproduktionsmedie i 1:1 situationen — udfoldelse af koncept identisk med afspilningstid — til editeringen og den elektroniske bearbejdning. Det næste skridt lå lige for: inkluderingen af production values. Fra individ-manifestation blev videoart »collaborative art« (samarbejdskunst), der i credits efterhånden ikke stod tilbage for Hollywoodproduktioner. Det betød en udjævning mellem filmkunstnere og videokunstnere, hvor filmkunstnere pludselig følte sig overhalet indenom, hvis de ikke som f.eks. Coppola, Lucas og Spielberg allerede havde sadlet om.

De minimalistiske tendenser, der havde præget både performance art og video art, ophørte langsomt i frustration over, at kunstoplevelsen var umulig at dele med andre. Performance art udviklede sig i La Mabelle parallelt til en slags kabaret med komplekse tekniske hjælpemidler, lyseffekter og dekorationer. Man medreflekterede TV-kulturen og kunstneren søgte eksplicit entertainerens rolle. Både video-optagelser og performances og original video art fik et publikum via gallerier og biblioteker. Fra 1976 fik La Mabelle muligheder for at vise performances på kabel-TV i San Francisco. I september 1979 forsøgte man live og æterbærent i tre udsendelser — produced for TV — at introducere performance-kunstnere på to kanaler i San Francisco ved at kombinere studiooptræden med Chroma-key baggrunde. Endelig forsøgte man i 1984 at demonstrere egen-produceret TV-art af performance-kunstnere i fire planlagte udsendelser for KOSA TV, Odessa Texas — TV on TV, hvoraf kun tre blev gennemført. Tiden er øjensynlig ikke moden for TV-art i Loefflers fortolkning

Med en samlet distribution af de avancerede art-videoeer — nu benævnt TV-art — lykkedes springet delvist fra lokalt kabel-TV til det store TV-marked i både USA og Europa. Initiativet repræsenteres ligeledes i La Mabelle med oprettelsen i 1985 af distributionsselskabet Art Com, hvor avancerede TV-kunstnere og kunstnergrupper fra hele USA er leverandører, såsom Max Almy, John Sandborn, Laurie Anderson og The Kitchen.

TV-art er nu en sofistikeret blanding af kommerzialisme og kunst. Folk som aldrig tidligere havde haft en chance i filmindustrien fik pludseligt et aneligt billedmediepublikum, netop fordi baglandet ikke var filmfikseret men bredt eksperimentelt. Det gælder f.eks. Philip Glass (*Act III*, 1983, instrueret af John Sandborn, og Robert Ashley (recitativoperaen *Perfect Lives*, 1983, ligeledes instrueret af Sandborn). Glass er allerede blevet opdaget af filmindustrien og flere andre er på vej. Laurie Anderson har netop (juni 1986) udsendt sin første biograffilm *Home of the Brave* som en blanding af koncertfilm og avanceret elektronik.

Den svenske eksperimentator og producer Peter R. Meyer fik videokunst indlemmet i svensk TV i 1985, hvor han bearbejdede tilsendt videokunst fra hele verden til sammenhængende historier under serietitlen *Nattövningar*. Seriens navn — og princip — var overført fra Meyers egne audio-art udsendelser i Sveriges Radio 1982-83, der havde opnået en usædvanlig stor lytteskare for så særpæget et program. Det blev den energiske bagmand for Husets »Videomathon«, Vibeke Vogel, der i 1986, netop via Art Coms og *Nattövningars* succes produkter, fik det uendeligt træge DR til endelig at åbne kanalen for videokunsten.

Produced for Television, 1979 forsøgte at bringe performance kunstnere i en live broadcastproduction. Chip Lord (tv) og Phil Garner i »Auto Parts« på primitiv chroma-key baggrund. (La Mabelle.)

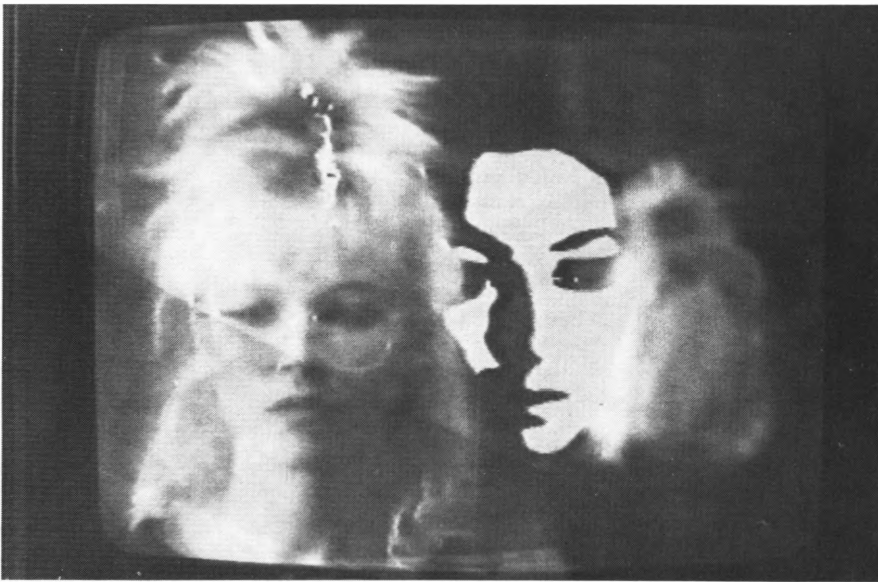


Udviklingen i Danmark

Mens videokunst for danskere endnu var en by på månen, introducerede amerikaneren Fred Licht udstillingen *Video International* på Århus Kunst-museum, 1976. Videokunst er et udpræget 80'er fænomen. Savnet af en hjemlig tradition ses f.eks. i Lene Adler Petersens performance-prægede *Den skjulte skat* (sort-hvid U-matic, 1982), hvor den eneste bearbejdning af tidsforløbet sker ved benyttelse af stopknappen. En ung pige drejer skiftevis hovedet, nogle gange bemalet på profilen, til den ene og den anden side i samme indstilling. Der høres en kværnende radio, og Lene Adler Petersen messer en kommentar bestående af dagbogsoptegnelser med bl.a. titler på Chiricos billeder. Det er det. Sådan noget var mægtig in i USA 10-15 år tidligere.

I den anden ende af skalaen findes Niels Lomholts, Tom Ellings og Torben Søborgs gennemført perfektionistiske stemningsbeskrivelser. Niels Lomholt er ligefrem eksponent for skizofrenien i udviklingen. I 1982 forestod han gravlæggelsen af 8 mm-formatet ved Hjørring Annual Filmfestivald«

Det vil nok ikke være at skyde helt ved siden af at påstå at 8 mm. er på vej ud, klemt ud i rabatten af Video. Det er paradoksalt al den stund at 8 mm kan produceres for meget små midler uden store investeringer i hardware. Så medens landet bliver fattigere og fattigere glider en billig produktionsmåde ud til højre. 8 mm har aldrig været særligt fint, lidt privat, et skrøbeligt barn der ikke tåler offentlig håndtering. På en måde er det som at sige farvel til en god ven. 8 mm — Da vi havde brug for nogle billeder der bevægede sig, var du der — kære 8 mm — uden at tage roven på os økonomisk.



Primitiv men effektiv kunstvideo, optaget på amatørvideo (Betamax). Regitze Willemoes i sin egen poesivideo *Vito Venus Vita*, Danmark 1984 (Trekanten Prod.).

Selv holdt han et par internationale video-festivaler hjemme i sin dagligstue i Falling⁶ omkring video som intimmedie, hvor udviklingen tydeligvis gik fra det ureflekteret private til en slags visuel eksistentiel refleksion over »det private«. Sammen med fotografen Tom Elling, der besidder en eminent sans for lysætning, fik han gennemarbejdet præcise stemninger i postmodernistisk video-regi. *Günter K/-sagen* (1983), der er en visuelt gennemført *film noir* uden konkret handlingsplan, kan ligefrem opfattes som et oplæg til *The Element of Crime*. Hvad *The Element of Crime* kommer til at betyde for de eksperimentelle vilkår i dansk film og video er fore-

6. Udførlige kataloger blev udgivet: »Falling Annual Livingroom Video Festival 1983« og »Falling Annual Living Room Festspiel 1984. Musik dans videoisninger saft og spettkaka til alle barn«. Torben Søborg fra Videoværkstedet i Haslev udgav i 1984 »Katalog over dansk videokunst«.

Den danske dagligstue-dekoration hos Western Front i Canada til den avancerede performance-video *El Nino*, 1985. Jesper Gundersen t.v., Ane Mette Ruge og Jacob Schokking t.h., samt det canadiske



løbig uoverskueligt. Man blev i alle tilfælde klar over, at fremtiden for dansk film nok ikke har så meget at gøre med den danske filmbranche i traditionel forstand! Filmens internationale succes ser dog ud til at få som konkret resultat, at Lomholt, Elling og Peter Laugesen kan gennemføre deres spillefilmprojekt *Nachthafen*.

Lomholt og Elling havde 1.-23.3.1986 opstillet en tågesvøbt installation i Husarstalden i Roskilde: En udbrændt, smadret bil med en jerndrager ned gennem skroget og indlagt natriumlys. Et par monitører i henholdsvis for- og bagrude udsendte trøstesløse dryppelyde og viste fragmenterede havnestemninger, en brændende bil m.m. Denne videoinstallation var at betragte som en skitse til *Nachthafen* (video i rollen som en ret beset uhandterlig skitseblok), og Filminstitutets folk var da også inviteret.

Statslig og kommunal støtte til produktion

produktionshold. Det er et produktionsfoto, der ikke indgår i videoen, men alligevel er opstillet som et familiebillede, svarende til videoens tema.

af videokunst er i skrivende stund utænkelig på dansk grund. Manglen på penge mærkes, men trods alt er der livlig aktivitet. Værkstedet Værst (Ane Mette Ruge, Jesper Gundersen og Jacob Schokking) har f.eks. lavet større performance-dokumentationer 1982-83 sammen med videoværtshuset Trekantens senere leder Svend Thomsen. Men for at udføre en performance-video, *El Nino* (1985), i adækvat teknisk udformning måtte gruppen hente hjælp hos videoorganisationen Western Front i Canada, på kunstnerudvekslingsbasis.

1984 var et godt år for dansk videokunst. Svend Thomsen, med baggrund i Eks Skolens Trykkeri og Scanscot Video, stiftede sammen med omkring 15 andre Galleri Trekanten i et nedlagt værtshus på Vesterbro i København. Trekanten investerede selv i udstyr og holdt månedlige gratis forevisninger af egenproduktioner og udenlandske videokunst (hjemtaget på udvekslingsbasis). Galleriet blev 1986 lukket for offentlige arrangementer og satser nu udelukkende på produktioner baseret på en utilstrækkelig støtte fra Kulturministeriet. Krasnapolsky blev ligeledes i 1984 oprettet som et københavnsk in-sted i bedste high tech stil med en tilknyttet tarm med gratis videoforevisninger. Krasnapolsky har haft en regelmæssig strøm af forevisninger, sponsoreret bl.a. af Carlsberg, Tuborg og Coca Cola, hvor Niels Lomholt indledningsvis har udvalgte udenlandske kunstvideoer til dets nyindvandede fremvisningssted U-Matic. Denne praksis blev opgivet i 1986.

Fremtiden herhjemme er uvis. Men en ting er sikker: En udvikling af videomediet er betinget af kulturministeriel støtte og en indledende distribution kommer sandsynligvis til at ske gennem kunstmuseer og gallerier. Video har muligheden for at blive både et lettilgængeligt og et avanceret kunstnerisk udtryksmiddel, og begge dele kan tjene som modvægt til den almindelige og voksende flimmerkonsum, som også hjemmevideo har andel i. Vi har i Danmark, trods en sen start, nået den kostbare, kunstnerbaserede produktionsfase for video, men støtte til nye kunstformer ser man jo ikke meget til her i landet, de skal helst være blevet gamle alle andre steder først. Mediet må ikke undervurderes produktionsmæssigt. Det kan koste nøjagtigt det samme at producere en video som en film. Produktionsudstyret er endog mere kostbart. Det kan ikke lade sig gøre for private producenter at afskrive udstyret før end det er håbløst forældet.

De ny kunstformer er vanskelige at beskrive. De fordrer et nyt begrebsapparat, viden om teknik — både satellitrummets og computerens. At kunstnere tidligt tog udfordringen op, betyder at Big Brother er splintret til ioner.