

spin-off

**Dansk og europæisk
kunstvideo i halvfemserne**

En videoantologi i to dele

**Torben Christensen
og Lars Movin**

DET DANSKE FILMINSTITUT



Spin-Off



**DANSK OG EUROPÆISK
KUNSTVIDEO I HALVFEMSERNE**

EN VIDEOANTOLOGI I TO DELE

**TORBEN CHRISTENSEN
OG LARS MOVIN**

DET DANSKE FILMINSTITUT

Indhold

Forord	05
Video og billedkunst i Danmark	07
Video og billedkunst i slutningen af det 20. århundrede	12
Værkfortegnelse, vol. 1: Danmark	17
Birgit Johnsen & Hanne Nielsen: <i>Wake Up, Charlie</i>	17
Charlotte Schmidt: <i>Jello Me</i>	17
Nikolaj Recke: <i>Count on Love</i>	18
Susan Hinnum: <i>Woman's Gotta Have It</i>	18
Lisa Strömbeck: <i>Lady in Red</i>	18
Jørgen Michaelsen: <i>ENHEDSGRÅ NR. 1-3</i>	19
Søren Martinsen: <i>Ragtime</i>	19
Jeanette Schou: <i>The Black Beatle</i>	19
Annika Ström: <i>Swedish Traveler</i>	20
SUPERFLEX MUSIC: <i>The Tag</i>	20
Simone Aaberg Kærn: <i>City Air</i>	20
Henrik Capetillo: <i>Smoke for Inspiration</i>	21
Steen Møller Rasmussen: <i>Mod nulpunktet</i>	21
Gitte Villesen: <i>Ludo 2 (uddrag)</i>	21
Annika Lundgren: <i>Blonde</i>	22

Peter Land: <i>Step Ladder Blues (uddrag)</i>	22
Henrik Brahe & Jan Krosgård: <i>Rew</i>	22
Jacob Tell: <i>Poetic Slowmo Moonboat</i>	2

Værkfortegnelse, vol. 2: Europa 23

Eddie D.: <i>Eddie D. Presents</i>	23
A. Gaube, I. Goldschmidt, R. Servos & V. Valenzuela: <i>9 1/2 Finger</i>	24
Pipilotti Rist: <i>Blutclip</i>	24
P. Harrison & J. Wood: <i>Harry Houdini (There is No Escape...)</i>	24
Milla Moilanen: <i>Deep</i>	25
Koen Timmermans: <i>Pulk</i>	25
SMITH/STEWART: <i>Mouth to Mouth</i>	25
Lennaart van Oldenborgh: <i>Untitled (Sex)</i>	26
Jacqueline Pennell: <i>Kiss</i>	26
Michael Curran: <i>Amami se vuoi</i>	26
E. Hesby, K. Ramberg & H. Horneman: <i>American Actress Wanted</i>	27
Breda Beban & Hrvoje Horvatic: <i>For Tara</i>	27
Francisco Ruiz de Infante: <i>Les Promenades Nocturnes</i>	27
Keith Stutter: <i>The Inequality of Being</i>	28
Michael Langoth: <i>Retracer</i>	28



Ovenfor: Eddie D.: *Eddie D. Presents*. 1991

Illustration s. 6: Pipilotti Rist: *Blutclip*. 1993

Forord

I løbet af det seneste tiår er videomediet blevet en integreret del af samtidskunstens mangfoldige udtryksregister. Selv om video, ligesom fotografi, i mange år har indgået i billedkunstneres arbejdsprocesser, er udtryk, der involverer elektronik, længe blevet betragtet med en vis skepsis af kunstinstitutionerne. I dag forekommer de nyere medier imidlertid som helt naturlige, ja uundværlige værktøjer i det kunstneriske arbejde, og der er næppe længere nogen, der anser dem for at være hverken specielt aparte eller teknologisk „provokerende“. For kunstnerne er video netop blevet et redskab, der i kraft af udstyrets tilgængelighed og ukomplicerede brug kan anvendes som et ganske naturligt skitseredskab, produktionsværktøj eller præsentationsmedium.

Spin-Off er en antologi i to dele, der viser danske og europæiske kunstneres brug af video i halvfemserne. Udvalget består af i alt treogtredive værker, atten danske og femten europæiske, og projektet er udsprunget af udstillingen *Elektroniske Understrømme - Kunst & Video i Europa*, som Skolen for Mediekunst ved Det Kgl. Danske Kunstakademi arrangerede i samarbejde med Statens Museum for Kunst i forbindelse med Kulturby-året i 1996.

Videoerne i *Spin-Off* er i de fleste tilfælde produceret af kunstnerne selv uden store budgetter eller adgang til avancerede tekniske faciliteter. Mens videokunsten i firserne var kendetegnet ved en nysgerrighed i forhold til mediets tekniske og udtryksmæssige potentialer - specielt hvad angik kapaciteter, der fjernede det elektroniske billede fra en genkendelig virkelighed - er halvfemsernes brug af videomediet kendetegnet ved en kunstneriske praksis, der på mange måder har rødder i halvfjerdsenerne. Udstyret er ofte det forhåndenværende hjemmevideokamera, og vægten lægges på dét, der foregår foran linsen, snarere end på efterbearbejdning og manipulation med effekter og lignende. Med andre ord: Kunstneren er tilbage i sit atelier, og videomediet har fået en fornyet vitalitet uden for videokunstens teknologifikserede rum.

Torben Christensen & Lars Movin

Den nyere kunsthistorie har i vid udstrækning været præget af, at billedkunstens udøvere ivrigt har anvendt de nyeste redskaber og metoder i deres arbejde. Alskens former for tryksteknikker har i tidens løb været inddraget den kunstneriske proces, og da først fotografiet og siden filmen blev opfundet, var det også indlysende at eksperimentere med disse medier. Fra omkring 1960 er der imidlertid et nyt medium, som har tiltrukket kunstnernes interesse mere end noget andet, nemlig fjernsynet. I starten af tresserne var specielt popkunstnerne optaget af den voldsomme forøgelse i mængden af kollektive visuelle referencer, som det nye massemedium frembragte. Tv-mediet producerede ikoner og klichéer på samlebånd, og samtidig var det med til at ændre helt grundlæggende sociale konstruktioner som familiemønstre, underholdningsformer og tilegnelse af almen dannelse. Disse forhold på én gang fascinerede og forargede tidens kunstnere, og mens billedkunsten op til starten af tresserne først og fremmest havde været selvrefererende - eller havde peget ud mod en såkaldt autentisk virkelighed - begyndte referencer til elektronikkens voldsomt blomstrende billedreservoir at snige sig ind i kunstens motivverden.

I fjernsynets første år var det elektroniske medium udelukkende en distributionskanal, der formidlede audiovisuelle produkter fra kommercielle eller statsdrevne tv-stationer til et massepublikum. Fra midten af tresserne lanceredes imidlertid en ny type optageudstyr, hvilket reelt betød, at også ikke-professionelle nu fik mulighed for at producere elektroniske billeder. De første, der for alvor tog det nye videoudstyr i brug, var politiske aktivister og lignende grupper, som indtil da havde været henvist til det bekostelige filmmateriale.

Hen imod slutningen af tresserne blev også billedkunstnerne optaget af videoudstyret. I de første år var man specielt interesseret i videoteknikkens mulighed for at optage og afspille simultant. Man lavede eksperimenter med *closed circuit*-opstillinger og *feedback*-effekter, eller man dokumenterede kunstneriske handlinger, *performances*. Senere - i løbet af halvfjerdserne - udviklede billedkunstens inddragelse af video sig til en selvstændig kategori, *video-*

kunst; en genre, hvor man under inddragelse af sproglige træk og stilistiske virkemidler fra såvel filmen som billedkunsten søgte at etablere en ny kunstnerisk praksis baseret på det elektroniske mediums særlige udtryksmuligheder.

Videokunsten boom'ede som selvstændigt felt i løbet af firserne, med egne festivaler, distributionskanaler og forevisningssteder, men hen imod slutningen af årtiet dukkede nye elektroniske værktøjer op, og videokunsten begyndte at atomisere sig i et uoverskueligt antal underkategorier, som smeltede sammen med andre felter: tv, musikvideo, film, computerrelaterede udtryk, interaktive formater eller mediekunst i bred forstand.

Den internationale udvikling har i Danmark spejlet sig i et nogenlunde parallelt forløb, fra tressernes tidligste eksperimenter med videodokumentation over halvfjerdsernes og firsernes udvikling af en egentlig videokunst til halvfemsernes opløsning i et større antal parallelle æstetikker og strategier.

Da videokunstens „scene“ i slutningen af firserne opløste sig, begyndte en ny kunstnerisk praksis at komme til syne omkring videomediet. Video var ikke længere „nyt“ eller „odiøst“, men simpelthen et redskab, som man relativt nemt kunne få adgang til. Man holdt gradvist op med at tale om „videokunst“, samtidig med at værker, der involverede video, stadig hyppigere var at finde på udstillinger af samtidskunst, specielt blandt den yngste generation af kunstnere.

Formelt har halvfemsernes kunstnerproducerede videoer mere tilfælles med halvfjerdsernes performance- og *body art*-relaterede videopraksis end med firsernes højteknologiske, poetiske eller sansestormende videokunst. Video indrages i dag som ét blandt mange redskaber på en kunstscene, hvor de enkelte udøvere naturligt veksler mellem mange forskellige formater - installationer, performances, objekter eller projekter, der approprierer sociale processer og sammenhænge.

Oprettelsen af Mediekunstskolen på Det Kgl. Danske Kunstakademi i København i 1989 blev en væsentlig faktor i forbindelse med de kunstnerproducerede videoer på halvfemsernes danske kunstscene. Selv om kunstakademiet således har spaltet den medierelaterede kunst ud som et afgrænset undervisningsområde, har grundholdningen fra starten været, at man ikke opfatter mediekunst som en selvstændig kunstnerisk kategori, men at man vurderer praksis i en bredere billedkunstnerisk sammenhæng. Man tager udgangspunkt i kunstværket som et udsagn i den generelle diskurs og betoner, at man ikke uddanner videokunstnere eller mediekunstnere, men slet og ret billedkunstnere. En holdning,

der i høj grad fremmes af billedkunstskolernes studieordning, som gør det muligt for de studerende at pendle temmelig frit frem og tilbage mellem de forskellige skoler og udtryksformer. Det har også været klart fra starten, at selv om Mediekunstskolen uddanner studerende i videoproduktion, beskæftiger man sig snævert med billedkunst, og derfor ikke med novellefilm, dokumentarisme eller narrative film- og videogenrer. I den forstand adskiller Mediekunstskolen sig således fra andre beslægtede uddannelsesinstitutioner i Danmark: Filmskolen, de tekniske skoler og universiteterne.

Langt de fleste kunstnere i den danske del af *Spin-Off* har i kortere eller længere perioder gået på Mediekunstskolen, og en del af værkerne er endda produceret som skoleprojekter. Det gælder Nikolaj Reckes *Count on Love*, Søren Martinsens *Ragtime*, Jeanette Schous *The Black Beatle* og Simone Åberg Kærns *City Air*, der alle indgik i Mediekunstskolens projekt *TimeSlice* (1995). Og det gælder Henrik Capetillos *Smoke for Inspiration*, der indgik i det følgende års projekt *Full Frontal Video* (1996). Udover ovennævnte har følgende deltagere i *Spin-Off* gået på Mediekunstskolen: Susan Hinum (*Woman's Gotta Have It*), Lisa Strömbeck (*Lady in Red*), Jørgen Michaelsen (*ENHEDSGRÅ NR. 1-3*), Annika Ström (*Swedish Traveler*), Superflex Music (*The Tag*), Gitte Villesen (*Ludo 2*), Annika Lundgren (*Blonde*), Peter Land (*Step Ladder Blues*) og Jacob Tell (*Poetic Slowmo Moonboat*). Endelig er Charlotte Schmidt (*Jello Me*) under arbejdet med denne antologi blevet optaget på Mediekunstskolen. Det skal bemærkes, at vi har valgt at placere de svenskfødte kunstnere, som bor og arbejder i København, i antologiens danske sektion.

Foruden de nævnte kunstnere deltager duoen Birgit Johnsen og Hanne Nielsen (*Wake Up*), som primært arbejder omkring Århus Filmværksted; Steen Møller Rasmussen (*Mod nulpunktet*), som først og fremmest er kendt som stillfotograf og eksperimentalfilmmager; samt duoen Henrik Brahe & Jan Krogsgaard (*Rew*), der har rødder i stillfotografi og musik, og som bevæger sig i miljøerne omkring Det Danske Filmværksted i København og Det Danske Videoværksted i Haderslev.

Det er karakteristisk for den yngre generation af kunstnere, at de i arbejdet med video på nøgtern og nærmest anonym vis iscenesætter fænomener i omverdenen som kunst. Man approprierer, dvs. „tilegner“ sig, fænomener, stilistiske træk, udtryk eller sproglige praksiser fra andre af tilværelsens sfærer og sætter parentes om dem, idet man overfører dem til kunstens verden. I den forstand har appropriationskunsten træk til fælles med Marcel Duchamps *ready mades*,

men i andre henseender er der naturligvis langt fra halvfemsernes kunstudtryk til avantgarden i begyndelsen af århundredet; nutidens praksis minder mere om en *sampling* fra vidt forskellige felter af populærkulturen, videnskaben, politik og det sociale rum.

Vor tids kunstnere artikulerer sig ubesværet på tværs af de skel, som traditionen viser hen til; den ene udstilling kan være maleri, den næste en installation med rumlige præsentationer. Man kan måske tale om en *ad hoc*-æstetik, hvor kunstneren lader det enkelte værk udtrykke sit eget program - værket bliver et udsagn i den fortløbende proces, som er kunstens dialog med og i tiden.

Foruden de æstetiske, tematiske og konceptuelle strømninger, der kendetegner halvfemsernes unge kunstnere, er der yderligere ét træk, som måske i højere grad end noget andet binder generationen sammen, og det er dynamikken til at tage egne initiativer og synliggøre sig i offentligheden allerede på et tidligt tidspunkt i studieforløbet - en virkekrang, der forekommer endnu stærkere nu end i slutningen af firserne. Man taler ligefrem om *curating* som en særlig strategi, der omfatter alle former for kommunikerende tiltag, udstillinger, publikationer, events og lignende. Der afsøges nye strategier, både for det kunstneriske udtryk og for kontakten til publikum, og alle materialer, stilarter, scener og cirkulationsformer tages i anvendelse. Det, man kan iagttage, er med andre ord en kunstscene, hvor grænsen mellem kunsten og det omgivende samfund er penetreret, og hvor aktiviteterne er drevet frem til et punkt, hvor forskellen mellem en kunstudstilling og en techno-fest kan være vanskelig eller ligefrem umulig at få øje på.

Ud over at styrke kontakten mellem det lokale miljø og udlandet har de mange tiltag på halvfemsernes danske kunstscene skabt et nyt felt, der på få år mere eller mindre er kommet til at tegne billedkunsten herhjemme, og som står i skarp kontrast til stilstanden i den øvrige del af den danske kunstverden. De etablerede institutioner har indtil midten af halvfemserne ikke interesseret sig nævneværdigt for den yngre danske samtidskunst, men i disse år spores tegn på forandringer, og flere af de større kunstmuseer har indkøbt videobaserede installationer.

Vidorelateret kunst er typisk et internationalt fænomen, hvor det er mere eller mindre meningsløst at tale om nationale tendenser eller træk. Det gælder også i Danmark, hvor de tre eller fire generationer af videointeresserede kunstnere, vi indtil videre har set, har været orienteret mod strømninger uden for landet.

Snarere end en scene med fælles strategier og sprog har der været tale om et miljø af uafhængige individer med vidt forskellige anliggender, udtryksmåder og æstetikker. Sådan var det i hvert fald op til slutningen af firserne, hvor meget få danske videoinstruktører var engagerede i den generelle diskurs, der hersker i billedkunstens rum.

I halvfemserne forholder det sig lidt anderledes. De unge kunstnere er - som tidligere beskrevet - i færd med at formulere et nyt felt, der ganske vist ikke kan siges at være specifikt dansk, men som i sin helhed tegner en lokal artikulering af en international diskurs. Alt i alt er vi vidner til den paradoksale situation, at halvfemsernes videokunst ikke er afledt af den lokale scenes historie, men er etableret på et nyt fundament, der er billedkunstens. Danmark har altså først for alvor fået en kunstnerisk praksis, der involverer video, efter at vi er holdt op med at tale om videokunst.

Video og billedkunst

i slutningen af det 20. århundrede

Internationalt set har video som kunstnerisk udtryksform allerede en forholdsvis lang historie; således var der billedkunstnere, der så et kunstnerisk potentiale i mediet allerede i starten af halvfjerdsene, hvor pionerer som Bruce Nauman, Nam June Paik, Vito Acconci og Chris Burden skabte en række banebrydende arbejder, som nu hører til genrens klassikere. Ved firsernes begyndelse blev mediet „overtaget“ af videokunstnere, der for størstedelens vedkommende ikke interesserede sig synderligt for kunstverdenen, men snarere fortsatte en cinematografisk interesse, som indtil da kun havde udfoldet sig på film og op gennem efterkrigstiden havde etableret sin helt egen genre: eksperimentalfilmen.

Gennem firserne kunne man iagttage to parallelle udviklingsmønstre: på video-kunstscenen svandt vitaliteten ind hen imod slutningen af årtiet, mens der hos billedkunstnerne opstod en fornyet interesse for brugen af video.

Med halvfemserne har denne udvikling etableret sig så stærkt, at brugen af video i dag har spredt sig ud til snart sagt alle hjørner af kunstlivet. Der er flere årsager til, at det forholder sig sådan. Det er næsten blevet en banal konstatering, at tilgængeligheden af apparaturet er blevet så almen, at det ikke i sig selv udgør nogen hindring for udtryksfriheden. Det var derimod tilfældet op gennem firserne, hvor det ikke blot var vanskeligt og kostbart for kunstnerne at få adgang til optage- og redigeringsfaciliteter; det var også et relativt stort problem for kunstverdenens udstillingsinstitutioner, gallerier, kunsthaller og museer at håndtere de teknikkrævende kunstformer.

I halvfemserne er det blevet markant anderledes; langt de fleste institutioner råder over eget videoudstyr, båndmaskiner, monitører og videoprojektorer. Vel er det stadig en udgift, som kan belaste budgettet i sammenligning med blot at skulle ophænge et maleri eller opstille en skulptur. Men det er i mindre grad end tidligere anledning til, at der overhovedet tvivles på, om værker af denne type skal vises. Eftersom en stor del af især de yngre kunstnere arbejder med video,

er det simpelthen blevet uomgængeligt, at kuratorer og udstillingsarrangører inddrager også disse kunstudtryk i præsentationen af samtidens kunst. Teknologien og prisudviklingen har altså bidraget til, at kunstvideoen er blevet „stueren“. Det er heller ikke længere blot tekniske nørder, men helt „almindelige“ kunstnere, der vælger video som én blandt mange andre udtryksmuligheder. Netop *ikke* fordi video er noget særligt, men snarere fordi det i dag er blevet et ganske ordinært billedredskab. Det er hurtigt, billigt og direkte!

Der ligger imidlertid andet og mere end teknologi bag mediets popularitet. Interessen for det flygtige videomedium hænger i høj grad sammen med den generelle udvikling i samtidskunsten, og især for den yngste generation af kunstnere. Det har været karakteristisk for en stor del af samtidskunsten siden senfirserne, at der ikke findes en generel udviklingsbane, tendens eller kunstnerisk -isme. Man kan hævde, at det sidste forsøg på at etablere en „bevægelse“ i modernistisk forstand fik udtryk som det „vilde“ maleri i firsernes begyndelse. Det viste sig at være et relativt kortvarigt, kunstigt åndedræt til en kunstnerisk strategi, der havde en helt anden berettigelse i tiden for de store utopier og den kunstneriske avantgarde.

Men fraværet af en samlet kunstnerisk strømning har bestemt ikke været udtryk for en manglende dynamik på kunstscenen. Uanset hvor meget man vil fæste lid til diskussionen om og skellet mellem modernisme og postmodernisme, så er der i hvert fald så meget hold i teorierne, at vi (og det gælder stort set alle niveauer og områder i samfundslivet) har mistet troen på de store utopier og de „store fortællinger“. Kulturkommentatorer beklager ofte, at vi i stedet befinder os i en zapperkultur, hvor man henter lidt hist og her og individuelt og lokalt sammensætter brikkerne til kulturelle kludetæpper.

Kritikken retter sig mod tidens, og især de nye generationers, „kulturløshed“, manglende evne til at skabe sammenhænge; og dermed i sidste ende mod den ansvarsløshed, der vil præge hele vort syn på livet, på samfundet og på forholdet mellem mennesker. Generationerne i dette århundrede har i den grad været vant til at betragte valget af personlig (og social) ideologi som ensbetydende med forskellige, idealistiske grundholdninger. Når ideologierne falder bort, mister vi dermed også idealismen, altså forestillingen om etiske retningslinier for individers, samfunds og staters optræden.

Det er rigtigt, at mange kunstneriske praksisser i firserne og halvfemserne kan synes rodløse, tilfældige eller kunstigt opfindsomme. Nu, hvor vi nærmer os

århundredets afslutning, kan vi dog udlede nogle grundtræk, der er fælles for en meget stor del af samtidskunsten. Først og fremmest er der en ny, kritisk holdning til selve værkbegrebet. Lidt firkantet udtrykt vil det sige: Hvordan udformes det kunstneriske produkt - er det en ting, et billede, en lyd, et stykke papir, et rum? Hvordan „formuleres“ værket? Dernæst er der værkets præsentation – altså hvordan det udstilles eller på anden måde præsenteres for publikum. Hvilke typer rum, hvilke institutioner, hvilket forhold til omverdenen, hvem henvender man sig til? Endelig kan man udlede en ny kritisk bevågenhed for værkindholdet. Hvad vil man udtrykke, hvad retter værkets betydning sig mod?

Man vil utvivlsomt kunne opstille andre kategorier, men de tre ovennævnte begreber har været centrale for samtidskunsten siden firserne. Der har ganske rigtigt ikke i stort omfang været tale om kunstneriske bevægelser, som samlede kunstnere i organisationer. Men de spørgsmål, som mange forskellige kunstudtryk har stillet i denne periode, har alle rod i en grundlæggende kritik af værkbegrebet, præsentationen og indholdstørrelsen. En kritik, som først og fremmest retter sig mod modernismens selvforståelse op gennem århundredet; en kritik, der har ført til en ny optagethed af kunsten „i sig selv“ og dermed en ny form for konceptkunst; altså den form for kunst, hvis indhold i høj grad retter sig mod undersøgelsen af den kunstneriske praksis *per se*, med andre ord kunstens metasprog.

Kritikken har undertiden, men ikke altid, rettet sig mod værkets traditionelle vareværdi, mod værkets tilpasning til institutionelle og markedsmæssige mekanismer, mod den veltilpassethed og næsten affable, dekorative anvendelighed, som (ud fra dette synspunkt) blev modernismens kunstneriske endeligt. En udvikling, hvor kunsten endte med at blive spærret inde i et nydeligt, velfungerende, men også klaustrofobisk og lufttomt rum: Kunstinstitutionen.

En af bestræbelserne har derfor gået på at sprænge væggene til dette rum, at nå ud til det „virkelige“ liv uden for institutionerne (museerne, gallerierne, kunsthallerne). Mange kunstnere har villet finde ny kraft og dynamik ved at skabe en direkte forbindelse til den store socialitet, samfundet. Ikke ved at bringe kunsten ud til folket (det hører ideologiernes tid til), men ved i såvel præsentation, indhold og udformning at bringe alle former for samfundsforhold ind som grundlaget for overhovedet at beskæftige sig med kunst. „Billedtyperne“ hentes fra og relateres direkte til samfundsforhold som politik, kønspolitik, sociale uligheder og konsumerisme. Man kan nok finde lignende træk hos popkunsten i tresserne, men dengang var der i højere grad tale om en affirmativ begejstring

for de moderne samfunds væld af farvestrålende billedtyper. Tilsvarende kan man i den nye konceptualisme genkende metoder fra den „oprindelige“ konceptkunst fra tresserne og halvfjerdserne, men afgørende forskelligt er det i hvert fald, at halvfemsernes kunstudtryk ikke er så snævert og puristisk vendt mod sit eget „hvide“ rum. Den nye konceptualisme rækker ud over det etablerede kunstbegreb for at finde svar på sin eventuelle berettigelse i verden.

Lidt forenklet kan man beskrive udviklingen sådan, at det nu ikke længere er objektet, der er genstand for kunstnerens interesse, men derimod den kunstneriske praksis. Måske kan man udtrykke det sådan, at praksis er blevet værk!

I hele denne udfordring af de etablerede værktyper (maleri, skulptur osv.), og præsentationen af dem (i kunstens institutioner), har videomediet fundet en naturlig plads. Det har tilbudt en direkte mulighed for at udtrykke (sin praksis) uden at producere et objekt i traditionel forstand. Og videoen har kunnet anvendes som en mere uhøjtidelig og kropsnær måde at udtrykke sig på. Mediet omfattes af en umiddelbarhed, der ikke synes så belastet som netop maleriet eller den traditionelle skulptur. Og fremfor alt kan det indgå i den form for praksispræsentation, der har fået navn som installationskunst. Nemlig den type kunstudtryk, der (hvis man overhovedet tør forsøge en generalisering af en så bredspektret udtryksform) både forsøger at nytolke det kunstneriske værk, præsentationen af det og rummet, der gøres i.

Der er ingen tvivl om, at netop det umiddelbare og ubelastede udtryk udgør en stor del af kunstnerens fascination af videomediet; man kan iagttage en helt tilsvarende holdning til fotografiet, der i samtidskunsten kun meget sjældent anvendes for dets traditionelle, fotografisk-kunstneriske kvaliteter (den fine komposition, det spændende og usædvanlige motiv, de smukke toner), men derimod som en ofte rå og mere skitseagtig dokumentationsform. Altså et billede, der ikke henviser til sine egne kvaliteter som autonomt værk, men refererer til et andet erfaringsrum, hvad enten det nu er kunstnerens private liv eller samfundets sociale rum med alle dets mangfold af artikulationer. Der er mange lighedspunkter mellem anvendelsen af fotografi og video i den nye kunst - blandt andet jo også de indlysende, men ikke uvæsentlige, fællestræk, at begge medier er mekaniske, eller rettere teknologiske. Billederne kræver ikke umiddelbart kunstnerisk håndlag, og de er dejligt upersonlige, i og med at de ikke (i modsætning til eksempelvis maleri og tegning) får form og særpræg ved hjælp af kunstnerens hånd; selv om det kan lyde paradoksalt, er der en høj grad af kunstnerisk frihed forbundet med *ikke* altid at afsætte sit personlige aftryk med hån-

dens arbejde. Hvis værkerne præges af et individuelt aftryk, er det snarere af ånden (må man håbe).

Afslutningsvis skal det bemærkes, at det i relation til kunstnerisk anvendelse af video i halvfemserne er vanskeligt at skelne mellem en lokal „dansk“ og en international „europæisk“ scene, idet yngre danske kunstnere netop på dette område - mere eller mindre parallelt med deres kolleger i Storbritannien - har fået en relativt stor gennemslagskraft på den europæiske scene for samtidskunst. Dette er især interessant, fordi størsteparten af den generation af danske billedkunstnere, der for første gang har markeret dansk samtidskunst i udlandet, i vid udstrækning udtrykker sig med video, enten med egentlige videofilm eller med installationer, hvor video indgår helt eller delvist.

Værkbeskrivelser

Vol. 1: Danmark

De to kunstnere bag *Wake Up, Charlie* har siden midten af halvfemserne samarbejdet om en række værker, der har udfoldet sig som single-monitor installationer eller egentlige videoproduktioner. Kendetegnende for værkerne er enkle virkemidler og barokke indfald, der kan virke både humoristiske og tankevækkende. *Wake Up, Charlie* er således en ganske ligetil fremstilling af en serie forsøg på at sætte lidt fut i Charlie, en solsort, der har kendt bedre dage.



Wake Up, Charlie
Birgit Johnsen & Hanne Nielsen
Danmark. 1996, 1:10

Charlotte Schmidt har eksperimenteret med en række forskellige medier og udtryksformer. Med *Jello Me* har hun taget udgangspunkt i en opblæselig gummiskulptur, der bogstavelig talt integrerer kunstneren i værket. Videoen er klippet som et henførende billeddigt, hvor krop, rum, farve og musik går op i en højere enhed.



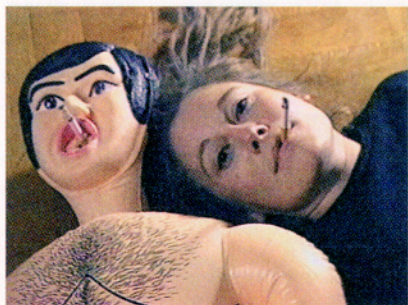
Jello Me
Charlotte Schmidt
Danmark. 1997, 3:52



Count on Love

Nikolaj Recke
Danmark, 1995, 3:00
Mediekunstskolen

Nikolaj Recke har som billedkunstner arbejdet med en skæv, ofte ironisk, vinkel på kunstens præsentationsformer. I flere værker har han anvendt fiktionen som et værktøj til at demaskere den konceptuelle seriøsitet i det 20. århundredes modernisme. Han sætter sin egen person ind som agerende „formidler“ i små narrative forløb, som her i *Count on Love*, et ganske enkelt situationsspil om kærligheden, hvor der krydsklippes mellem blot to indstillinger.



Woman's Gotta Have It

Susan Hinum
Danmark, 1996, 3:32.
Det Danske Filminstitut, Filmværkstedet

Susan Hinum har i halvfemserne markeret sig med en række prægnante værker, der udfordrer beskuerens vanetænkning, især omkring sammenhængen mellem køn og kunst. Hendes ironiske og særdeles humoristiske kommentarer til arbejdet som kunstner tager ofte udgangspunkt i selvbiografiske erfaringer, og i reglen anvender hun også, som i denne video, sig selv som hovedperson.



Lady in Red

Lisa Strömbeck
Danmark/Sverige, 1996, 3:44

Lisa Strömbeck har i sine performancearbejder udforsket forholdet mellem kunstner, værk og beskuer i en grad, så det egentlige værk netop opstår i en direkte udveksling. I sine videoarbejder inddrager hun ofte selvbiografiske elementer, der i en tilsyneladende dokumentarisk form udtrykkes som kommentarer til individets handlemuligheder i verden af i dag. *Lady in Red* er en subtil parodi på det romantiske kvindebillede, der ligger til grund for den ledsagende sang.

Jørgen Michaelsen er en markant repræsentant for halvfemsernes reflekterende, ny-konceptuelle kunst, der ikke ønsker at betragte kunstværket som markedsvare eller dekorativt objekt, men snarere ser det som bærer af et udsagn om kunstens værens-betingelser - og dermed om vores iagttagelse og opfattelse af verden. Han udfolder sig med intellektuel vellyst gennem et sprogligt overskud, der tilsyneladende er videnskabeligt tørt. Men bag den ordtunge teori anvendes en ofte løssluppen humor som redskab til at formulere kunstnerens skarpe standpunkter. Som i denne tre-akters video, der i et højt gearret rap beretter om, hvorfor han, inspireret af filosofen Spinoza, valgte at male hele sin lejlighed grå...



ENHEDSGRÅ NR. 1-3

Jørgen Michaelsen
Danmark, 1993, 6:30

Ragtime er en kort beretning om en ung mand, der drikker en kop te, hører radio og tænker lidt over sit liv. Er han ensom, har han problemer? Et anfald af Weltschmerz? I hvert fald må han gøre noget radikalt for at opnå følelsen af at være til stede. Søren Martinsen har i mange af sine arbejder udtrykt sig omkring den enkeltes forhold til den store socialitet. Selv skriver han i en kort kommentar til denne video: „Hvad er der galt med mig? A) Jeg er syg og må forsøge at helbrede mig selv. B) Jeg er en flage skæl på en sort skjorte.“



Ragtime

Søren Martinsen
Danmark, 1995, 2:55
Mediekunstskolen

Jeanette Schou begyndte at arbejde med video i firserne. Som medlem af kunstnersammenslutningen Trekanten har hun arbejdet intensivt med scratchvideo, hvor found footage anvendes som en collageagtig kommentar til nutidens verdensbillede. *The Black Beetle* er mere karakteristisk for hendes nyere arbejder, der i højere grad benytter dokumentarisk materiale til kunstnerens visuelle tolkninger af tid og rum. Videoen er et postkort fra New York City, der fokuserer på en hjemløs mands interaktion med de forbipasserende. Livet på gaden har gjort ham til en overlever - „a twister and a shouter.“



The Black Beetle

Jeanette Schou
Danmark, 1995, 3:08
Mediekunstskolen



Swedish Traveler

Annika Ström
Danmark/Sverige, 1995, 2:58



The Tag

SUPERFLEX MUSIC
Danmark, 1997, 4:57



City Air

Simone Aaberg Kærn
Danmark, 1995, 3:00
Mediekunstskolen

Annika Ström beskæftiger sig i sine værker med den nære virkelighed, først og fremmest som refleksioner over arbejdet som kunstner, forholdet til kunstinstitutionen og dens særegne sociale koder. Men hun inddrager også sin egen person som grundmateriale, familien og opvæksten i det sydlige Sverige. Ofte er der tale om små, narrative situationer, hvor det personlige stof bruges som en identifikationsfaktor, der med sødmefuld naivitet fører beskueren ind i værket og giver plads for dennes egne tanker omkring kunstens situation.

Superflex Music er et datterselskab af Superflex, en kunstnergruppe bestående af Jacob Fenger, Rasmus Nielsen og Bjørnstjerne Reuter Christiansen. De har valgt at udøve deres kunstneriske virke i samfundet ved at adaptere den organisationsstruktur, der benyttes effektivt i erhvervslivet, og i praksis opererer de som et firma, der iværksætter produktioner og projekter, som researches og markedsføres professionelt. Deres mest kendte projekt er udviklingen af biogas-anlæg til produktion af madlavning og opvarmning i afrikanske landsbyer. Musikvideoen *The Tag* er en underfundig kommentar til undergrundens markedsføringsstrategier.

Simone Aaberg Kærn har i en række værker beskæftiget sig med flyvningen som både metaforisk og fysisk transportform. I *City Air* har hun med en enkel videoeffekt anbragt sig selv i lufrummet over London og New York, hvor hun ihærdigt forsøger at udleve en emancipatorisk utopi om vægtløshed og ubekymret beherskelse af byens rum.

Henrik Capetillo har i de seneste år udført en række små, næsten utilitaristiske videoværker, der i ganske enkle sætstykker beskriver og kommenterer kunstnerens arbejdsproces. I sammenhæng fungerer de som metasproglige udsagn om nutidskunstens udtryksformer, som her i *Smoke for Inspiration*, der med sit flygtige materiale giver et pulserende bud på skulpturbegrebet.

Steen Møller Rasmussen er en af Danmarks betydeligste uafhængige kortfilminstruktører og en af de få, der har videreført og udviklet eksperimentalfilmens traditioner. Hans meget personlige udtryk er karakteristisk ved en uforbeholden billedglæde og en legende tilgang til den visuelle form. Selv hans mere dokumentariske værker, ofte med forbindelse til samtidskunsten, er usædvanligt fortættede billedoplevelser. Både som fotograf og som filmkunstner koncentrerer han sig om billedets autonome udtrykskraft. Således også i *Mod nulpunktet*, hvor en ganske enkel optagelse af et tilfældigt stykke virkelighed bearbejdes.

Gitte Villesen har i en stribe videoer og installationer siden midten af halvfemsernes udfoldet et ganske omfattende værk, der tematiserer relationen mellem kunstner og „objekt“, samtidig med at det individuelle menneske på dokumentarisk vis sættes i centrum. Videoerne er kendetegnet ved en konceptuel distance til den traditionelle dokumentarfilm, men fremstår ikke desto mindre som kærlige, indføjte portrætter af ganske almindelige mennesker, der fortæller om facetter af deres liv. For det meste er det mennesker, Villesen kender fra sin opvækst eller sit nærmiljø, og netop denne fortrolighed er både forudsætningen for og anledningen til disse stykker „found reality“ fra den danske hverdag.



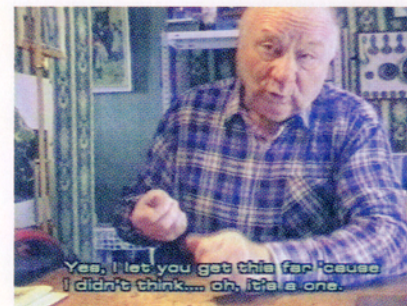
Smoke for Inspiration

Henrik Capetillo
Danmark, 1996, 4:45



Mod nulpunktet

Steen Møller Rasmussen
Danmark, 1995, 1:07



Ludo 2 (uddrag)

Gitte Villesen
Danmark, 1995, 3:40



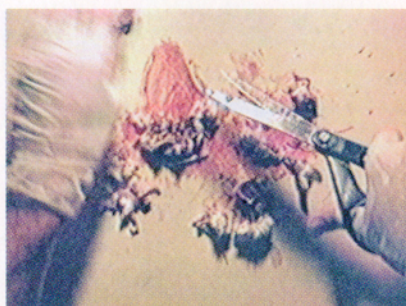
Blonde
Annika Lundgren
Danmark/Sverige, 1998, 4:21

Som så mange andre kunstnere i hendes generation har Annika Lundgren udfoldet sig i det brede felt af udtryksformer, der almindeligvis kaldes installationskunst. Både i disse værker, og specifikt i hendes videoarbejder, har Annika Lundgren søgt mod det spændingsfelt, hvor den enkelte (kunstner) agerer inden for en bredere social ramme, der fastlægger adfærdsmønstre og handlingsstrategier. *Blonde* er et rastløst sindbillede på bestræbelsen på at finde mening i socialitetens labyrint.



Step Ladder Blues (uddrag)
Peter Land
Danmark, 1995, 2:55

Et af de genkommende temaer i samtidskunsten drejer sig om kunstnerens identitet og mulighed for med kunstværket at etablere en meningsfuld forståelsesramme om denne - i forhold til samfundet som helhed, og til kunstinstitutionen i særdeleshed. Peter Land har i de seneste år anvendt sig selv som hovedperson i videoarbejder, hvor han udspiller en allegorisk rolle som den evigt fejlende kunstner. Bogstavelig talt som en kunstscenens entertainer, der til stadighed må se sine forsøg strandе på banale uheld. *Step Ladder Blues* viser ham, med en meget direkte metafor, som håndværksmaleren, der ustandselig falder ned ad stigen til tonerne af Wagners „Tannhäuser Ouverture“.



Rew
Henrik Brahe & Jan Krogsgård
Danmark, 1995, 3:11
Det Danske Filminstitut, Filmværkstedet

Duoen Brahe & Krogsgård hører til en gruppe af eksperimenterende billedmagere, der har fortsat eksperimentalfilmens traditioner fra tresserne ind i videokunsten. En stor del af deres arbejder er rene undersøgelser af selve videosignalet råstof. *REW* falder uden for denne kategori og betegnes af ophavsmændene som en lille sag for døve og til glæde for de, der prioriterer øjet som det vigtigste sansorgan. *REW* står for tilbagespoling og fastholdelse i tid. „Hvem,“ spørger kunstnerne, „er jæger, og hvem er bytte i negationens tegnsætning?

Jacob Tells arbejdsform som billedkunstner er præget af en næsten anarkistisk frihed i valg af udtryksformer og medier, men også af en på samme tid uhøjtidelig og intuitiv udtrykskraft, der spænder fra det helt spontane til det amorfte konceptuelle. Først og fremmest giver dette sig udtryk i en visuel frodighed, der ikke lukker sig inde i bleg institutionskritik, men som i sin refleksion stiller sig frit i det kunstneriske rum. Et godt eksempel er *Poetic Slowmo Moonboat*, hvor dramatiske natbilleder bevæger sig til rytmen af anelsesfuld musik.



Poetic Slowmo Moonboat
Jacob Tell
Danmark, 1997, 2:40

Værkbeskrivelser

Vol. 2: Europa

Med sine humoristiske og musikalske montagevideoer indskrives den hollandske kunstner Eddie D. sig i en tradition, der er næsten lige så gammel som filmkunsten. I hvert fald siden tyverne har man kendt avantgardistiske strategier, der under betegnelser som „demontagefilm“ eller „collage-film“ har dekonstrueret filmiske forløb med henblik på at undergrave konventioner omkring form og indhold. I firserne overtog videokunsten metoden under navnet „scratch-video“. Ofte er udgangspunktet allerede eksisterende optagelser, men hos Eddie D. er der snarere tale om en formalistisk klippeøvelse med afsæt i simple, genkendelige motiver.



Eddie D. Presents
Eddie D.
Holland, 1991, 5:18
MonteVideo



9 1/2 Finger

Axel Gaube, Ilana Goldschmidt, Reiner Servos & Valeria Valenzuela
Tyskland, 1994, 4:15. ZDF & 3sat

Dette kollektive projekt er et eksempel på overlappning mellem den klassiske trickfilm og den teknisk ekvilibristiske ende af videokunsten. Via elegante trickoptagelser tages beskueren med på en slags opdagelsesrejse ind i et mikrounivers, hvor detaljer, der ellers er usynlige eller uhørlige, sættes op i skala, således at de bringes på niveau med menneskets sanser. Takket være en hyperfølsom mikrofon bliver vi pludselig i stand til at høre, hvordan det lyder, når en tråd passerer igennem et nåleøje, eller når en fingernegl får en gang lak. Videoen er lavet til programmet *Das kleine Fernsehspiel* på den tyske tv-station ZDF.

Kontakt: Axel Gaube, Selma Lagerlöfstr. 4, D-60431 Frankfurt am Main, Tyskland.



Blutclip

Pipilotti Rist
Schweiz, 1993, 2:38
Bureau des Vidéos

Pipilotti Rist har i halvfemserne været en af de mest feterede yngre billedkunstnere på den europæiske scene. Hendes videoinstallationer, der har kunnet ses på stort set alle betydelige udstillinger, kombinerer en stærkt personlig variant af fænomenet „girl power“ med udtryk og indholdselementer - ofte af kitschagtig karakter - der er lånt fra populærkulturen. Rists strategi er i mange tilfælde at placere sig selv i en genkendelig populærkulturel form. Det gælder også denne up-beat og happy-go-lucky musikvideo-pastiche med splatter-undertoner, der tager udgangspunkt i forestillinger om relationer mellem blod og skønhed i forbindelse med den kvindelige krop.

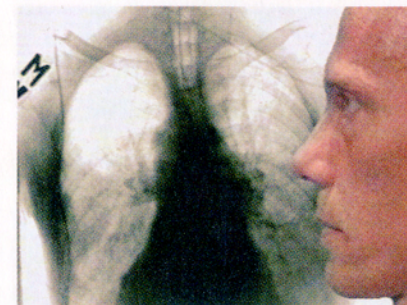


Harry Houdini

(There is No Escape That I Can See)
Paul Harrison & John Wood
Storbritannien, 1994, 1:36

En dominerende tendens inden for halvfemsernes videokunst har været at kombinere opdaterede varianter af halvfjerdsernes body art og performance med en ganske basal brug af semi-professionelt optageudstyr. Kunstnerparret Paul Harrison og John Wood er et oplagt eksempel på dette, idet de ikke blot udøver deres egne videodokumenterede performances, men samtidig gennem deres virke kommenterer en kunsthistorisk tradition. Blandt deres mange korte værker har vi valgt dette, hvor en mand er „fanget i et videobillede“ og kæmper for at holde hovedet over vand. En klaustrofobisk leg med mediets rum versus det fysiske konkrete rum.

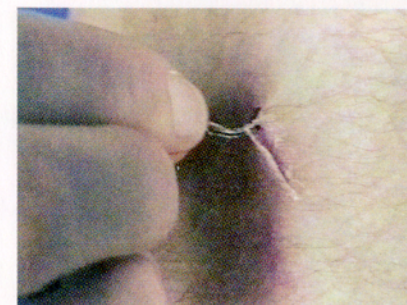
Et eksempel på videokunstens brug af computeranimation. Værket stiller spørgsmålstegn ved dét at se og at lære at se. Råmaterialet er optagelser af en nøgen menneskekrop samt nogle dyr og organiske materialer - resten er skabt i computeren. I *Deep* anvender Moilanen den avancerede teknologi til at pege på basale relationer mellem mennesker og dyr. På overfladen er det let at kende forskel, men under røntgenfotografens blik er alle levende væsner måske tættere på hinanden, end vi bryder os om at tænke på.



Deep

Milla Moilanen
Finland, 1995, 6:12
Kroma Productions

„Småt er godt,“ lyder et credo, som gælder for en væsentlig del af halvfemsernes kunstnerproducerede video. Der tilstræbes enkelhed i formen og ligefremhed i udtrykket, og mange værker fremstår som letafslæselige udsagn, nærmest visuelle one-liners. Kunstnerens atelier agerer „filmstudio“, og kroppen er råmateriale. Med dette udgangspunkt er videoudstyret ikke længere odiøst, det er blot et redskab på linie med alle andre, og afstanden til tv-mediet er ikke længere en mærkesag. Når Koen Timmermans piller i sine sår, refererer han til en lang tradition for at sætte kunstnerens krop og gestik i centrum for den kunstneriske handling.



Pulk

Koen Timmermans
Holland, 1995, 0:54

Det engelsk/nordiske kunstnerpar Stephanie Smith og Edward Stewart har haft stor succes i de senere år med deres kollaborative installationer, der gerne tager afsæt i parrets egne performances af forløb eller situationer, hvor fysiske grænser og menneskelige afhængighedsforhold spændes til bristepunktet. Videoen *Mouth to Mouth* er et forstudie til installationen *Sustain*. Gennem en enkel handling, der repeteres som i et loop, opbygges en spænding med en række forskellige undertoner - seksuelle, sadomasochistiske, etc. - samtidig med at refleksioner omkring magt, afhængighed, sårbarhed og kønsrelationer sættes i gang.



Mouth to Mouth

SMITH/STEWART
Storbritannien, 1995, 2:10



Untitled (Sex)

Lennaart Van Oldenborgh
Holland, 1995, 1:40

Den hollandske kunstner Lennaart van Oldenborgh arbejder mest med installationer, og nærværende værk er da også skabt til at køre på en monitor i udstillingssammenhæng. Van Oldenborgh tager gerne udgangspunkt i sin egen krop, som gennem forskellige former for elektronisk eller optisk manipulation udsættes for påvirkninger, der sætter de fysiske love og grænser på en prøve. Om *Untitled (Sex)* har han bemærket, at i „verden, der er vendt på hovedet, er tyngdekraftens virkning på fordøjelsessystemet også vendt om, hvilket inspirerer til at tage visse kroppsåbninger og væsker op til fornyet overvejelse.“



Kiss

Jacqueline Pennell
Storbritannien, 1994, 2:20

Også Jacqueline Pennells *Kiss* tilhører den kategori af halvfemser-video, hvor udgangspunktet er den enkle, videodokumenterede performance. Kunstneren udfører en handling i sit atelier. Handlingen registreres med et kamera, og det færdige værk fremstår som en mere eller mindre redigeret version af optagelsen. Ofte får dokumentationen lov til at stå usminket og uredigeret - som en „skive af tid“ skåret ud af kunstnerens aktiviteter. I Pennells tilfælde er der endda tale om en meget direkte interaktion mellem kunstner og kamera, en handling, som samtidig zoomer ind på en menneskelig kommunikationsform: kysset.



Amami se vuoi

Michael Curran
Storbritannien, 1994, 4:40
London Electronic Arts

Michael Currans ofte anfægtende videoer udforsker seksuelle og andre typer relationer mellem mennesker, samtidig med at kroppens grænser afprøves. Nærværende performancevideo, der har navn efter en italiensk popsang, formulerer sig omkring oral-erotik og afsøger rummet mellem begær og misbrug. En ung mand spytter gentagne gange ind i munden på en nøgen mand (kunstneren selv), der klammer sig til sin elsker/bøddel i desperat længsel. Forløbet er demonstrativt ulidenskabeligt, hvorved hele situationen - den kunstneriske iscenesættelse af en meget privat handling - samtidig kommer til at kommentere en særlig kunstpraksis.

Denne norske kunstkolevideo problematiserer kulturelle stereotyper og forventninger omkring medieproduktion. Et norsk filmhold indrykker en annonce i en avis. De leder efter en skuespillerinde til en ikke nærmere specificeret filmoptagelse. En amerikansk pige ringer, og en absurd dialog tager sin begyndelse. Filmen bliver aldrig til noget - eller gør den? Undervejs kommenteres en række forhold: Psykologiske spil i kunst- og medieverdenen; telefonen som nærheds- og distanceskabende medium; og det demonstreres, hvordan videomediet har revolutioneret betydningen af „at lave film“.



American Actress Wanted

Erik Hesby, Karl Ramberg & Hans Horneman. Norge, 1993, 3:40
Kunstakademiet i Trondheim

Det kroatisk-par Beban og Horvatic har udgangspunkt i henholdsvis performancekunsten og dokumentarfilmen. De boede og arbejdede i eks-Jugoslavien, indtil krigen tvang dem til at flygte til England, hvor de fortsatte med at lave poetisk-narrative kunstvideoer. *For Tara* er deres afsked med Zagreb. Som en metaforisk kommentar til situationen insisterer de på at holde blikket fæstnet på en baby, der ganske vist hører lydene fra krigen, men som med den nyfødtes uskyldighed har nok at gøre med at lære alting forfra. På trods af den alvorlige situation er barnet i sin gode ret til at opfatte verden som et smukt og spændende sted, og til at forvente det bedste af omgivelserne.



For Tara

Breda Beban & Hrvoje Horvatic
Kroatien/Storbritannien, 1991, 4:51

Den spanskfødte og i Paris bosiddende billedkunstner Francisco Ruiz de Infante arbejder både med installationer og poetiske videoer, der udmærker sig ved et originalt og særegent billedsprog. Hans videoer er ofte meget lange - en enkelt er på to timer - og den her præsenterede indgår i en trilogi med titlen *Les Armes et les Attentions*. Anden del af trilogien, den halvanden time lange *Les Loups* (1995), er et af Francisco Ruiz de Infantes hovedværker. Gennemgående temaer i hans kunst er skyld, tab af rødder, angst og erindring.



Les Promenades Nocturnes

Francisco Ruiz de Infante
Spanien/Frankrig, 1994, 11:15
Heure Exquise!



The Inequality of Being

Keith Stutter

Storbritannien, 1993, 2:45
London Electronic Arts

Den britiske kunstner Keith Stutter arrangerer »fundne« billeder i serier og tilføjer dem sin egen logik. En række stillbilleder viser døde duer i forskellige stadier af forrådnelse. En stemme gentager: „Another dead pigeon.“ Med mellemrum afbrydes sekvensen af billeder af en kats skelet, hvortil stemmen tonløst siger: „Oh, poor cat.“ Videoen udtrykker sig med en slags minimalistisk dead-pan humor, og samtidig med at den kan ses som et eksempel på en mere konceptuel og formalistisk tilgang til videomediet, minder den beskueren om noget så fundamentalt som livets midlertidige karakter og skrøbelighed.



Retracer

Michael Langoth
Østrig, 1991, 3:38
235 Media

Den østrigske instruktør Michael Langoths *Retracer* er med sin enkle idé og virtuose udførelse blevet en klassiker inden for den mediekommenterende videokunst. Selvreferencen var specielt udbredt på firsernes videoscene, og ligesom det første værk i denne antologi, *Eddie D. Presents*, kan Langoths værk siges at danne bro mellem sidste årtis „klassiske“ videokunst og dette årtis kunstnerproducerede videoværker. I *Retracer* er tidens flod er fanget i et loop, der konstant accelererer. Dagligdags lyde kombineres til et rytmisk mønster, der gradvist bliver til en stigende tone. Videoen er begrænset af mediernes opløsning af tiden. Teoretisk er den endeløs.

SPIN-OFF

DANSK OG EUROPÆISK KUNSTVIDEO I HALVFEMSERNE
© 1998 DET DANSKE FILMINSTITUT
SKOLEN FOR MEDIEKUNST,
DET KONGELIGE DANSKE KUNSTAKADEMI
SAMT FORFATTERNE / KUNSTNERNE

ISBN: 87-87195-29-1

SPIN-OFF ER PRODUCERET AF KOBOLT KATODE
I SAMARBEJDE MED MEDIEKUNSTSKOLEN
FOR DET DANSKE FILMINSTITUT
MED STØTTE FRA FILMVÆRKSTEDET

ANTOLOGI OG KATALOG REDIGERET AF
TORBEN CHRISTENSEN OG LARS MOVIN

TEKNISK ASSISTENT OG LYDJINGLE:
THOMAS THERCHILSEN

GRAFISK DESIGN OG PRODUKTION:
KOBOLT KATODE

OPLAG: 2.000
TRYK OG REPRO: LITOGRAFERNE APS., ODENSE

VIDEOBESTILLINGSNUMRE:
VOL. 1 DANMARK: 16 75 80
VOL. 2: EUROPA: 16 76 03



spin-off

SPIN-OFF ER EN VIDEOANTOLOGI I TO DELE, DER VISER DANSKE OG EUROPÆISKE KUNSTNERES BRUG AF VIDEOEDIET I HALVFEMSERNE.

VOL. 1 RUMMER ATTEN VÆRKER AF DANSKE KUNSTNERE, OG VOL. 2 INDEHOLDER FEMTEN EUROPÆISKE VIDEOER. HVERT BÅND HAR EN SPILLETID PÅ GODT EN TIME.

SPIN-OFF ER ET SAMARBEJDSPROJEKT MELLEM DET DANSKE FILMINSTITUT OG SKOLEN FOR MEDIEKUNST PÅ DET KONGELIGE DANSKE KUNST-AKADEMI. UDVALGET AF VIDEOER ER BASERET PÅ UDSTILLINGEN ELEKTRONISKE UNDERSTRØMME - KUNST & VIDEO I EUROPA, STATENS MUSEUM FOR KUNST, 1996.

DISTRIBUTION AF VIDEO OG KATALOG:

DET DANSKE FILMINSTITUT

VOGNUMAGERGADE 10 · 1120 KØBENHAVN K

TLF. 33 74 34 00 · FAX 33 74 34 01 · WWW.DFI.DK