

## Jorunn Veiteberg

### Fjernsynet i kunsten si teneste

Berre kongen stod over Reidar of Norway i popularitet, ifølgje ei kåring i avisa *Dagbladet* her om året. Sommaren 1988 laga denne Reidar ein reklamekassett for Postverket som i løpet av to månader gjekk unna i 100 000 eksemplar, ein ny salsrekord i norsk samanheng. Eit lite utdrag frå ein av tekstane vil vonaleg gjera det klårt kvifor eg finn Reidar verd ein omtale her:

"Om eg var ein rik mann dubidabidei..." Yes, mister Pat Sharp, har du ikke sett Norges onkel Skrue før, så bør du se godt etter nå, på meg – Reidar of Norway, gutten i pengebingen. Du har vel bare tid til å se på deg sjøl du og de derre damevideone du drar i gang? Jo, jo, noen må jo nøye seg med å se på bærtene på video, andre fikser dem. I have kissed Samantha Fox. Ja, smell i gang en video da gamle bardun – samma hva du tar, bare det ikke er hu derre Tina Turner. He – Sky er vel lissom ikke blitt helt "Husker du?" ennå? Harru sett åssen hu derre Turner-dama danser eller? På samme måten som muttern når hu har fått fingeren i klem i vaffeljernet."...

Referansen til musikalen "Spelemann på taket" er det næraste vi kjem ein "klassisk" tekst i dette sitatet, men elles kryr det av referansar – til ulike fjernsynskanalar og fjernsynsprogram, til medieendingar og rockestjerner, teikneseriar og musikkvideoar. Kort sagt til medieindus-

De estetiska vetenskapernas  
utveckling i Norden

trien og massekulturen, og då først og fremst til fjernsynet som også er grunnlaget for Reidar si eventyrlege stilling i det norske folket. Spelt av skodespelaren Øyvind Blunck var han lenge med i eit av dei mest populære ungdomsprogramma på laurdagskveldane. Og seinare har han levd vidare i bøker, vekeblad og reklamefilm...

Reidar sin suksess fortel noko om fjernsynet si sterke stilling i dagens samfunn. Det er mest ufatteleg at det berre er tretti år sidan NRK byrja sine første prøvesendingar. Den medierevolusjonen fjernsynet representerte (og framleis representerer), innebar sjølvsagt ei enorm utfordring til andre etablerte media, til kunsten og då særleg til dei som hadde bildet som spesialfelt. Få kunstnarar tok opp denne utfordringa. Dei fleste held framleis fast ved dei tradisjonsrike formene maleri og skulptur, og dei viser resultatane sine innfor galleria og musea sine lukka sirkular. Men nokre såg heilt nye muligheitane for kunsten i dette nye mediet, og det er dei eg vil seia litt om her. Det er nemleg desse som representerer det verkeleg nye innfor kunsten dei siste tjuefem åra, og med sin elektroniske kunst er dei med og definerer det såkalla post-industrielle, hgteknologiske informasjonssamfunnet vi har høyrte så mykje om dei siste åra.

## Historisk tilbakeblikk

Massespreiinga av fjernsynet i Europa på 1950- og 60-talet vekte sterke reaksjonar. Mange bildekunstnarar gjekk gjennom aksjonar og hendingar til direkte fysiske åtak på det nye apparatet. Tyskaren Wolf Vostell har t.d. både gravd ned, brent og knust fjernsynsapparat. Ein av Vostell sine kollegaer innfor Fluxus-rørsla, koreanaren Nam June Paik, var ikkje fullt så drastisk i si tilnærming, sjølv om også han var oppteken av "å begå kulturelle brotsverk". Sterkt inspirert av John Cage sine aksjonar og eksperiment innfor musikken byrja han manipulera med fjernsynsbilde m.a. ved bruket av magnet. I tillegg praktiserte han det som kan seiast å vera eit nkkelomgrep i Fluxus-estetikken (om det går an å operera med ein slik): nemleg *decollage*. For å finna ut av tingane sin essens, vart gjenstandane plukka frå kvarandre. Overført på fjernsyn in-

neber dette at for å få skikkeleg kontroll med det som kjem ut av mediet, må ein kjenna til den indre oppbygginga. Ut frå denne tankegangen lærte Paik seg alt om fjernsyn, og på utstillinga "Exposition of Music, Electronic Television" i Galerie Parnass i Wuppertal i 1963 stilte han, mellom anna, ut 13 bearbeidde fjernsynsapparat.

For å læra meir om kva som kunne gjerast innafor bildeelektronikken drog Paik midt på 1960-talet til Japan. Der møtte han ingeniøren Shuya Abe og i 1968 utvikla dei ein av dei første videosynthesizerane, ein enkel analog innretning. Denne maskina kunne blanda kameraopptak med reint elektroniske signal. Den kunne produsera uendelig med fargar og former, og få folk til å smelta, vibrera, skifta farge og spreia seg ut mot sidene. Med den kunne ein leggja mange bilde utanpå kvarandre. Kort sagt gjer videosynthesizeren fjernsynsskjermen til eit elektronisk lerret der penselen består av lys. Det var først med denne oppfinninga at fjernsynet vart eit interessant visuelt medium. Paik-Abe-synthesizeren vart straks tatt i bruk av fleire fjernsynsselskap og den er eit godt døme på korleis vidokunstnarar har utvikla vidare ikkje berre bildeestetikken, men også fjernsynsteknologien.

Men eitt var å kjenna den tekniske sida ved apparatet og å kunna manipulera med bildet på skjermen. Noko anna er sjølv å stå for innhaldet og produsera eigne band. Då Sony lanserte sitt første berbare videokamera i New York i 1965, var ikkje Paik sein om å skaffa seg eitt. Og med det bandet han tok opp den dagen, "Cafe A Go Go", – frå folkesamanstimlinga i gatene i høve pave Paul VII si vitjing i byen – plar vi seia at videokunsten si historie startar.

## Video eller fjernsyn

Å definera kva videokunst er til skilnad frå (videoproduserte) fjernsynsprogram er inga lett oppgåve. Det handlar om den same teknologien og om visning i den same boksen. Men det er to sider ved fjernsynet som videokunsten må definerast i motsetning til. Desse kan lettast illustrerast gjennom to bildedøme.

Det første er ein dansk valplakat frå 1960. Under slagordet "Tryghed for familien" er mor, far og barn samla om det nye kulturgodet: fjernsynsapparatet. Det er frå fjernsynsskjermen, og ikkje frå peisen, at lyset i bildet kjem. Denne scena fortel noko vesentleg om *bruken* av fjernsynet. Det viser korleis apparatet raskt blei eit samlingspunkt i heimen, i familiekrinsen. Det vart eit middel å slå i hel tida med.

Den andre bildet er ein annonse for Philips fargefjernsyn. Situasjonen som er skildra, er noko uvanleg: Fjernsynsapparatet er plassert som ein prydbusk i hagen, og på skjermen lyser eit romantisk bilde av eit vakkert par. Ei kvinne sit og ser på, og tekstkommentaren er forkokkande: "Skjønne øyeblikke i Philips farver... – som at være der selv." Reklameannonsen tilbyr her fjernsynet som ei erstatning for den røynelege verda. Den står oppunder naive oppfatningar om fjernsynet som "et vindu mot verden" som tittelen på ein programserie ein gong laud. Dette siste handlar om *bildesyn og -konvensjonar*, sentrale aspekt ved all bildeskaping. Fjernsynet skapar ein illusjon om at vi ser inn i ei røynelege verd, og får oss til å gløyma kamerakvinna, produsenten og dei andre programskaparane som styrer synsvinkel, utsnitt, lys og lyd. For fjernsynet er sjølv sagt ikkje eit opent vindauga ut mot den store verda. *Formidlinga* er alt anna enn umiddelbar og direkte, og som i all anna bildeskaping kan fjernsynsfolka velja mellom ei rekkje ulike måtar å komponera bilda sine på.

Hittil har fjernsynsfolk i liten grad nytta ut rikdomen i det visuelle "språket". Omtalen av fjernsynet som bildelagt radio har hatt mykje for seg. Når videokunstnen er viktig i ein diskusjon om fjernsynet er det ikkje minst fordi den viser at mediet kan brukast på mange måtar, at det finst fleire "bildespråk" å velja i.

## Ulike typar videokunst

For å markera skilnadene mellom videokunsten og fjernsynet, lanserte Nam June Paik tidleg slagordet "VT is not TV", og sjølv inviterer han i alle fall sjeldan til tradisjonell titting framfor ein skjerm. Vidoband utgjør då også berre ein underordna del av videokunsten hans. I mange

fall kan det difor vera tenleg å skilja mellom *videobandkunst* som då berre dreiar seg om eit einskild band, og *videokunst* som omfattar mykje meir enn sjølve bildestraumen på monitoren. Paik sine første videoframvisingar kan illustrera kva skilnaden inneber. Dei vart haldne som førestellingar (performances) der parafrasar og parodiar på klassisk musikk og den tradisjonelle konsertsituasjonen gjekk att. Hovudpersonen i førestellingane var ikkje Paik, men cellisten Charlotte Moorman som i åra 1965-75 var den viktigaste samarbeidspartnaren hans. For henne skapte Paik den første nye cellomodellen sidan 1600-talet: Tre fjernsynsapparat ombygd i pleksiglas og stabla oppå kvarandre i cello-liknande form. To mini-monotorar blei og monterte ved augo som eit uttrykk for at det er fjernsynet mange ser verda gjennom i dag. Eit anna kjent Paik/Moorman-verk er "Fjernsyns-BH for levande skulptur" (1969). Når Moorman spelte på celloen endra bilda i BH-monitorane seg.

Med slike verk freista Paik å gjera elektronikken meir menneskeleg. Vi opplever prosessen direkte, og teknikken blir dermed mindre mystisk. Å plassera små monitorar rett på kroppen er og eit middel til å skapa ei kjensle av intimitet.

Tilskodaren må svært tett på for å sjå, den tradisjonelle distanserte tilkodarposisjonen blir broten ned. Det kalde mediet blir varmt. Dei seksuelle overtonane i desse førestellingane, er sjølvstøtt Paik høgst medviten om. I bildekunsten er seksualitet og erotikk eit hovudtema, så kvifor ikkje også i musikken, er hans svar på det.

I tillegg til å nytta video i førestellingar har Paik også skapt mange *video-installasjonar*, dvs. arrangement der mange monitorar inngår. Ved å bruka fleira apparat, blir publikum sine fjernsynsvanar og -forventningar brotne ned. Det inviterer til vandring meir enn til stille-sitjande stirring. Tilskodaren blir tvinga til å nærma seg bilda på ein annan måte – også bokstavleg idet apparata gjerne blir plasserte på uvanlege stadar. Paik har t.d. hengt dei i taket, stilt dei på rekke og planta dei som blommar i ein hage med skjermen opp. Denne siste installasjonen, "TV-hagen", som er ein av hans mest kjende, laga han til Documenta-utstillinga i Kassel i 1977. "Verket" bestod av 25 fargefjernsyn som var feilinnstilte på ulike måtar og som var plasserte mellom verkelege plantar med skjermane opp. Programmet som vart sendt, var Paik

sin eigen videomontasje "Global Groove" (1974), og det vart spela ulike typar musikk på topp volum. Publikum kunne nyta det heile frå ein terrasse.

Som framheva allereie, handlar Paik sin videokunst i stor grad om å bryta ned tradisjonelle førestellingar og forvetningar. Også videobanda hans er fulle av forstyrningar og skapar nok frustrasjonar hos mange. Paik ønskjer ikkje å fortelja ei historie eller gje løysingar på ulike samfunnsproblem. Han viser kaoset som rår i kunsten, såvel som i verda elles, også gjennom forma: Flimmer, fargeendringar, lynraske bildeskift, mengder av bilde monterte på kvarandre, kan tena som stikkord. I bruken av effektar er han voldsom og sjenerøs. Han vil heller overfora enn utarma publikummet sitt.

I kjølvatnet av Paik har mange andre bildekunstnarar tatt i bruk video, og ulike grupperingar har oppstått i mange land og byar. Videokunst er difor etter kvart blitt ein like generell term som maleri. Den dekkjer valet av materiale, av medium, men seier ingenting om formspråk og innhald. Å prøva å krinsa inn ein særleg videoestetikk er såleis fåfengt. Videokunsten rommar rett og slett heile spekteret av problem og uttrykksmåtar som kunstnarane i dag er opptekne av.

Men ut frå korleis video *hittil* er blitt nytta av bildekunstnarane kan vi skilja mellom tre hovudtypar: 1) Videoinstallasjonar 2) Dokumentasjonsvideoar 3) Elektronisk skapte videoband.

## Videoinstallasjonar

Eg har allereie gitt ei rekkje døme på videoinstallasjonar gjennom presentasjonen av Nam June Paik. Installasjonane gjer video heilt klårt til noko anna enn fjernsyn. Heile brukssituasjonen blir endra, og mange av kunstnarane spelar på overraskingseffekten som ligg i det å plassera monitorane der vi ikkje ventar det: for enden av ein gang, i taket på eit galleri, ute i det fri.

Å plassera apparata på soklar og bruka mange skjermar, heng nok og saman med at mange av videokunstnarane har drive med skulptur tidlegare. Dei er rekrutterte frå bildekunstmiljøet, ikkje frå tekniske

skular, film- eller fjernsynsselskapa. Mykje av dira tenking omkring kunst vil difor vera felles med tenkinga innafor andre kunstretningar. I slutten av 1960-åra var det særleg minimalismen og konseptkunsten som gjorde seg gjeldande. Deira til dels innfløkte teoriar om kunstverka sin *objektkarakter* var viktig for mange av videokunstnarane. I dette perspektivet vart ikkje fjernsynet eller videoen ein tom kanal som måtte fyllest. Ved å plassera fjernsynsapparatet i ein installasjon blir det ein gjenstand som er nok i seg sjølv. Referansar til noko utanfor den situasjonen det opptrer i, er heilt underordna (jamvel uønskte).

## Dokumentasjonsvideoar

Mange kunstnarar er ikkje lengre opptekne av å laga kunst som skal vara i æveleg tid. Tverimot vil dei verka her og no og gjerne i direkte kontakt med publikum, som i performance-kunst og ulike jordkunstprosjekt. Samstundes treng dei prov på den kunstnarlege aktiviteten sin; prov som kan tena som dokumentasjonsmateriale av ulike stadium i den kunstnarlege prosessen, og som finst att etter at verket har gått i opplysing, eller handlinga er avslutta. Til det har video vist seg å vera eit tenleg middel, og det er blitt ein svært vanleg måte å bruka mediet på.

Denne forma for dokumentasjon reiser ein del problem. Er det råd å gje att eller overføra eit kunstverk i eit heilt anna medium? Let det seg gjera å formidla det sakleg og objektivt? Kva skal ein ta med? Korleis gje det att? Vito Acconci, sentral performance- og videokunstnar, har vore oppteken av dess spørsmål. Han meiner det er uråd å få til ei medrivande overføring utan å nytta videomediet på ein medskapande og ikkje berre dokumenterande måte. Det inneber igjen at videobandet blir noko anna enn den førestellinga som var utgangspunktet.

Dokumentasjonsvideoar dekkjer og produksjonen av alternative fjernsynsprogram. I byar som London, Berlin, New York har det vakse fram grupper som lagar dokumentasjonsprogram som ikkje skil seg frå vanlege fjernsynsprogram i form, men som på grunn av innhaldet ville ha vanskar med å koma igjennom i kommersielle eller statlege

fjernsynsselskap. Det kan vera emne som streikar og rasekonfliktar og ikkje minst kvinnespørsmål.

Feministiske kunstnarar sin videopraksis har hatt eit klårt ideologisk og motkulturelt sikte. Videobandet "Joan Does Dynasty" (1986) av den amerikanske kunstnaren Joan Braderman er eit godt døme på dette. Braderman driv nemleg med aktiv fjernsynsinfiltrasjon. Sjølv presenterer ho seg gjerne som ein "Stand-Up NYC-Theorist" og "Media Spy". I den halvtimes lange videon dukkar ho såleis opp i ulike utsnitt av såpeoperaen "Dynastiet", og gjennom sang, kommentarar og gester punkterer ho historia og stiller spørsmål ved verdiane i dette universet.

Desse formene for "alternativ" programproduksjon, som her er blitt nemnd, går også under nemninga *geriljafjernsyn*. Dessverre er det få fjernsynskanalar som viser slike program, så også denne forma for videokunst er i stor grad henvist til galleria og musea for offentlig visning.

## Elektronisk skapte videoband

Held vi oss til det som er blitt laga av videoband, lar det seg spora nokre viktige endringar siste tiåret. Desse heng saman med den eksplosive utviklinga med omsyn til utstyr og kva som reint teknisk lar seg gjera. Dei første videobanda var ofte svært enkle, stundom var det ikkje tale om redigering i det heile. "Input"-tid var identisk med "output"-tid. I dag er det studioarbeidet som er det sentrale for langt dei fleste videokunstnarane.

Vi kan skilja mellom to typar elektronisk bildeskaping, nemleg dei transformasjonane vi kan gjera i studio med det som allereie er blitt tatt opp på band, og dei bilda vi kan laga direkte i studioet utan bruk av kameraopptak. Brian Eno sin synthesizerbaserte kunst er eit godt døme på dette siste.

Grunnlagsmaterialet for ein studioprodusert video kan vera vidt ulike bildetypar: Liveopptak, foto, film og datagrafikk kan matast inn og bearbeidast grafisk og fargemessig. Etterkvart har computer-generate effektar fått stadig meir å seia, og utviklinga innfor dagens video-



kunst handlar først og fremst om tilkoplinga til og utviklinga innafor datateknologien. Max Almy kan stå som representant for dei kunstnarane som til fulle har visst å nytta ut dei tekniske muligheitane for avansert bildeskaping, vist m.a. i produksjonane "Leaving The 20th Century" (1982) og "Perfect Leader" (1983).

Utviklinga av videoteknikken skaut for alvor fart på slutten av 1970-/byrjinga av 1980-talet. Fjernsynssjåarar vil truleg ha lagt merke til at stadig nye effektar har gjort seg gjeldande. Dei fleste er resultat av svært avanserte – og dyre – datamaskiner, som t.d. Quantel paint box, ADO (Ampex Digital Optics), Mirage. Med den sistnemnde kan ein t.d. få bildet til å krilla seg opp, og då kan det koma til syne eit nytt bilde under. Denne effekten vart meistarleg nytta ut i kunstnaren Joan Logue sin video til Paul Simon sin melodi: "René and Georgette Magritte with their Dog after the War" (1984), men verkar som oftast berre tåpeleg i norsk fjernsyn sin populære programpost "Norge Rundt":

### "Cross-overs"

Dei tekniske nyvinningane fall saman med gjennombrotet for ein ny videosjanger: musikkvideoen. Desse korte videoane, som først og fremst er eit medium for marknadsføring av populærmusikk, representerte samstundes eit medium der dei tekniske nyvinningane kunne prøvast ut. Logue sin Magritteinspirerte video er eit framifrå døme på nett det. Den kommersielle sida ved denne videotypen, har gjort mange skeptiske, men visuelt sett har mediet ført med seg mykje nytt. Museum of Modern Art i New York byrja då også ganske snart, og som eit av dei første kunstmusea i verda, å samla musikkvideoar. Mange videokunstnarar fekk oppdrag frå plateindustrien, og fekk dermed høve til å arbeida med utstyr og gjennomføra idear som pengepungen elles ikkje tillot. Denne nye situasjonen har vore med og lagt grunnen for ein heilt ny type kunstnar, nemleg dei såkalla "cross-overs".

I amerikanske populærmusikk-krinsar har omgrepet "cross-over" vore i bruk i mange år. Det vart t.d. nytta når plater laga av svarte musikarar med tanke på eit svart publikum "kryssa" rasegrensene og

vart populære blant kvite. Men først i seinare år har termen blitt nytta i samband med bildekunst. Det vart for alvor aktuelt med graffitikunstnarane. Ungdomane frå Bronx som malte undergrunnstoga om nettene, og som frå det utgangspunktet vart rekrutterte til dei fine galleria og gjort til "stjerner" (for ei lita stund). Brukt meir lausleg refererer omgrepet cross-over til all gjensidig utveksling og påverknad mellom ulike kunstformer, media, sjangrar, stilar og subkulturar.

Viss eg skal velja eit karakteristisk trekk ved kunsten på 1980-talet, og då eit trekk som markere ei endring i kunsten frå tidlegare tider, så må det vera dette med "cross-overs". Det finn stad ei tilnærming mellom den tradisjonelle finkulturen og populærkulturen, mellom det høge og det låge, noko som høver godt inn i skildringane av den post-modernistiske tilstanden vi visstnok lever i. Eit teikn i tida er det også at kunsttidskriftet *Artforum* har innført faste spaltar om reklame og fjernsyn.

Ser vi på dei mest populære kulturformene i vårt hundreår, film, rocke-konsertar, teatermusikalar, fjernsyn – så er det tale om uttrycksformer som sameinar mange ulike verkemiddel: bilde, ord, musikk, gester, dans. I dag finst det mange kunstnarar som arbeider med å blanda kunstgreinene på liknande vis. Dei som har tatt i bruk moderne elektronikk og moderne media i dette arbeidet, har også til dels lukkast i å nå eit publikum utanfor kunstinstusjonane – noko som er eit uttalt ønske frå dei fleste videokunstnararne si side. Eg tenkjer her særleg på John Sanborn, men først og fremst på Laurie Anderson. Ho hadde i byrjinga på 1980-talet ein eventyrleg suksess med den sju timar lange multi-media-førestellinga "USA 1-4". Anderson er prøvet på at det er mogeleg for ein avantgarde-kunstnar å ta steget frå små førestellingar i eit galleri til store arrangement på ei konsertscene. Og sjølv om ho lagar videoar og plater, har ho ikkje mista posisjonen sin i kunstverda.

Meir enn kunstnarane og medieindustrien er det kunstkritikarane og -historikarane som har hatt problem med "cross-over"-fenomenet. Dei interesserer seg som regel lite for det kunstnarane må ha gjort innafor andre media enn dei veletablerte sjangrane. Dei fleste arbeider framleis ut frå kategoriar som maleri, skulptur, grafikk. Dei som ikkje passar inn i desse båsane, fell ut. Dette kjem t.d. klårt til uttrykk i det store verket *Norges kunsthistorie* (1983) der jamvel bandet om samtids-

kunsten er ordna etter desse forelda kategoriane. Følgjeleg har det ikkje lukkast forfattarane å fanga opp tverrfaglege kunstmanifestasjonar, happenings, mixed-mediaverk, video, performance og alt dette som har vore så sentralt i kunsten dei siste tiåra.

Utfordringa framover ligg i å gripa dei endringane som dei elektroniske media fører med seg når det gjeld vår forståing av kva bildekunst er. Korleis skal vi skrive om kunst som blandar lyd, bilde, røsle og strekkjer seg ut i tid?

Andre problem ligg i forholdet mellom original, duplikatar og reproduksjon. I den tradisjonelle kunsten har det unike, originale kunstverket ein eigen opphøgd status, i den elektroniske bildeverda er skiljet mellom original og duplikat irrelevant. Video er reproduisering av bilde, det er repitisjon av bilde, det er mangedobling av bilde. Det er heller ikkje tale om å sitje einsam i atelieret og arbeida. Ein video involverer som regel mange personar i arbeidsprosessen. Det er fellesskapskunst. For å skriva om slike kunstformer må vi kanskje sjølve gå inn i tverrfaglege arbeidsfelleskap? Kanskje er det på tide at også kunstkritikarane og kunsthistorikarane opnar rekkene sine for nokre faglege "cross-overs"?

## Kjelder:

Ein del av artikkelen er henta frå ein artikkel eg skreiv for tidsskriftet *Samtiden* nr. 2, 1986: "Fjernsynskonvensjonar og vidokunst."

Edith Decker: Paik Video, Köln 1988

Even Ruud: Musikk for øyet, Oslo 1988

Janet Kardon: Laurie Anderson, University of Pennsylvania 1983

John A. Walker: Cross-Overs, London 1987

*Kalejdoskop* nr. 3-4, 1983. Temanr. om videokunst

Laurie Anderson: United States, New York 1984

Nam June Paik. Whitney Museum, New York 1982

*Performance*. Video Issue. No. 52, London 1988

Transmission, ed. by Peter d'Agostino, New York 1985

Videokunst in Deutschland 1963-1982. *Ars Viva* 82/83

Eg takkar Geir Mork for kjenskapen til Reidar of Norway.