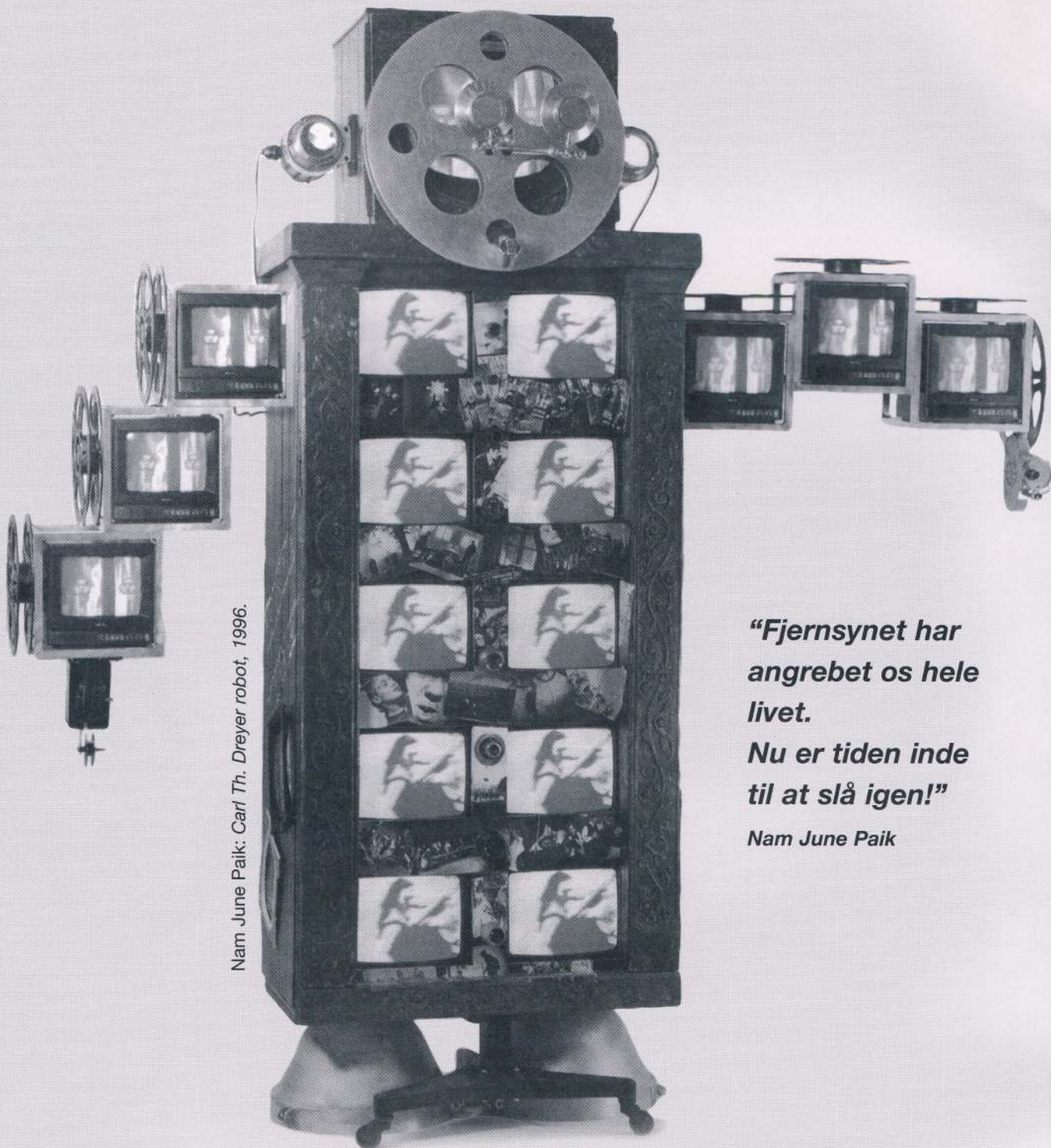


V  
I  
D  
E  
O  
N  
Ø  
G  
L  
E  
N

V I D E O K U N S T  
i historisk perspektiv



Nam June Paik: Carl Th. Dreyer robot, 1996.

***“Fjernsynet har angrebet os hele livet.***

***Nu er tiden inde til at slå igen!”***

***Nam June Paik***

## KUNST OG TEKNOLOGI

Kunstnere har altid været nysgerrige efter at undersøge, hvad nye medier og teknikker kan bruges til i en kunstnerisk sammenhæng. Ved fotografiets fremkomst i 1800-tallet overtog det naturligt en del af maleriets funktioner. Da filmen blev opfundet på kanten til det tyvende århundrede, indfrie den drømmen om at kunne gengive verden i bevægelige billeder, og mange kunstnere kastede sig ud i at lave eksperimentalfilm - som en slags levende malerier.

# FRA FJERNSYN TIL VIDEOKUNST

Efter anden verdenskrig begyndte et nyt medium at rykke ind i folks dagligstuer: fjernsynet. I begyndelsen vidste kunstnerne ikke rigtig, hvad de skulle stille op med det. Fjernsyn var noget, der blev lavet af statsdrevne eller kommercielle tv-stationer og sendt ud til mange seere på samme tid. Det meste af indholdet var nyheder, informationer eller underholdning. Umiddelbart havde det ikke noget med kunst at gøre. Og for udenforstående var det ikke let at få adgang til de steder, hvor tv-udsendelserne blev produceret.

## Pop Art - kunst og hverdagskultur i USA

Populærkulturen blev for første gang inddraget som et dominerende tema i maleriet, da pop-kunsten dukkede op i USA i slutningen af 1950'erne. Det var kunstnere som Andy Warhol, Jasper Johns og Roy Lichtenstein, der inddrog amerikanernes hverdagsliv i deres malerier. Og eftersom fjernsynet var den tids nye massemedium, var det naturligt, at motiver fra tv begyndte at optræde i deres billeder. "Hvad er det dog, der gør vor tids hjem så anderledes, så tiltrækkende?" var titlen på en collage fra 1956 af den britiske popkunstner Richard Hamilton. Et af elementerne i billedet var et tv-apparat.

## Nam June Paik

Den første kunstner, der for alvor begyndte at inddrage selve tv-apparatet i sin kunst, var den koreansk-fødte Nam June Paik. Fra midten af 1950'erne havde Paik været bosat i Tyskland, hvor han studerede moderne kompositionsmusik, men omkring 1960 blev han optaget af nye udtryksformer i kunsten. Man var begyndt at betragte fænomener som happenings og performan-

ces som kunstneriske handlinger, og man forsøgte at overskride kunstneriske grænser ved eksempelvis at anvende noget, der lignede partiturer fra kompositionsmusikken, som udgangspunkt for at skabe billeder, poesi eller såkaldte events.

Mange af disse aktiviteter blev samlet under betegnelsen Fluxus, en gruppe som Paik også var en del af. Med Fluxus og andre nybrud i samme periode kunne kunsten pludselig udfolde sig alle steder, på alle måder og i alle materialer eller medier.

## Fjernsynet i nye klæder

I 1963 fandt Paik på at overføre træk fra musikken til tv-signaler: at lave visuelle elektroniske kompositioner. Han lavede en udstilling i Galerie Parnass i Wuppertal, hvor han viste tretten tv-apparater, som han havde bearbejdet på forskellige måder. Paiks udstilling hed *Exposition of Music - Electronic Television*. Et af værkerne havde titlen *Zen for TV* og bestod af et fjernsyn, der var vendt om på siden. På skærmen sås en hvid lodret stribe på sort baggrund. Et andet værk, *Point of Light*, viste en hvid prik på en ellers blank skærm, og publikum kunne øge eller mindske prikkens størrelse ved at dreje på en knap. Interaktivt var også værket *Participation TV*, hvor publikum ved at lave lyde i en mikrofon kunne skabe abstrakte mønstre på skærmen.

## Brud på tv-monopol

Det var i tv-monopolernes tid, og en sådan anvendelse af fjernsyn havde verden aldrig tidligere set. Paik lavede sine tv-skulpturer, fordi han fandt det interessant at undersøge, hvordan teknikken fungerede, og hvad den kunne

bruges til ud over at lave 'normalt' fjernsyn. Han havde dermed taget det første skridt i en proces, der ikke kun var kunstnerisk, men også politisk: at erobre adgangen til den nye elektroniske teknologi.

## Camcorderkunst - medierevolution

Nam June Paik var også blandt de første til at afprøve det camcorder-udstyr (sammenbygget kamera og videooptager), som Sony sendte på markedet i 1965. Han gik ud i New Yorks gader og optog mere eller mindre tilfældige scener og annoncerede umiddelbart efter, at videobåndet ville blive vist på Café au Go Go i kunstnerkvarteret Greenwich Village. Optagelserne var i sig selv ikke noget særligt, men alene det at kunstnere og andre nu selv kunne være tv-producenter i lille målestok, var noget af en medierevolution. Det blev startskuddet for den egentlige videokunst.

## Løsrivelse fra tv-mediet

Sonys såkaldte PortaPak-udstyr var en slags primitiv forløber for vore dages små videocamcorde-re: VHS, Hi8, Mini-DV og hvad de ellers hedder. I dag er det ikke længere noget særligt at eje en camcorder. Det var det dengang, og videokunsten havde i mange år et præg af 'smal' avantgarde. Dels fordi teknikken var så primitiv, at det lagde en dæmper på mulighederne. Dels fordi kunstnerne ikke kunne lade være med at forholde sig til tv-mediet: Enten tog de afstand fra det og lavede lange begivenhedsfattige forløb, der lignede tv så lidt som muligt; eller også lavede de noget, der skulle opfattes som bud på fremtidens tv. Med tiden løsrev videokunsten sig fra forbindelsen til tv og blev en selvstændig kunstart.

# TAPES OG INSTALLATIONER

Efterhånden som videokunsten udviklede sig op gennem halv-fjerdserne, spaltede den sig ud i to kategorier: tapes og installationer.

## Videotapes

Den første type var videobånd lavet af kunstnere med henblik på at blive vist på en tv-skærm i et galleri, et museum eller nogle af de videocaféer og lignende steder, der begyndte at dukke op. Nogle kunstnere ville også gerne vise deres videoer i tv, men de fleste tænkte slet og ret på deres værker som kunst.

## Videoinstallationer

Den anden kategori var installationer. Det er en type kunst, der indtager selve det rum, hvori den vises. Nogle projicerer videobilleder op på en eller flere vægge, hos andre indgår videoen i en større sammenhæng med andre udtryksformer og genstande. Video kan noget, ingen andre billedmedier kan, nemlig at vise billedet samtidig med, at det optages.

I tv-sammenhæng kaldes det direkte transmission. I kunsten talte man om closed-circuit – altså et 'lukket kredsløb'. I installationssammenhæng kunne man lave værker med videokameraer og monitører, hvor billeder af udstillingsrummet og publikum optaget i nu'et tilføjede værket en ekstra dimension.

Billedkunstnere er generelt optaget af lys, rum og den menneskelige krops relation til et værks dimensioner og fysiske masse. Med video fik de et redskab, som kunne behandle disse forhold på en helt ny måde.

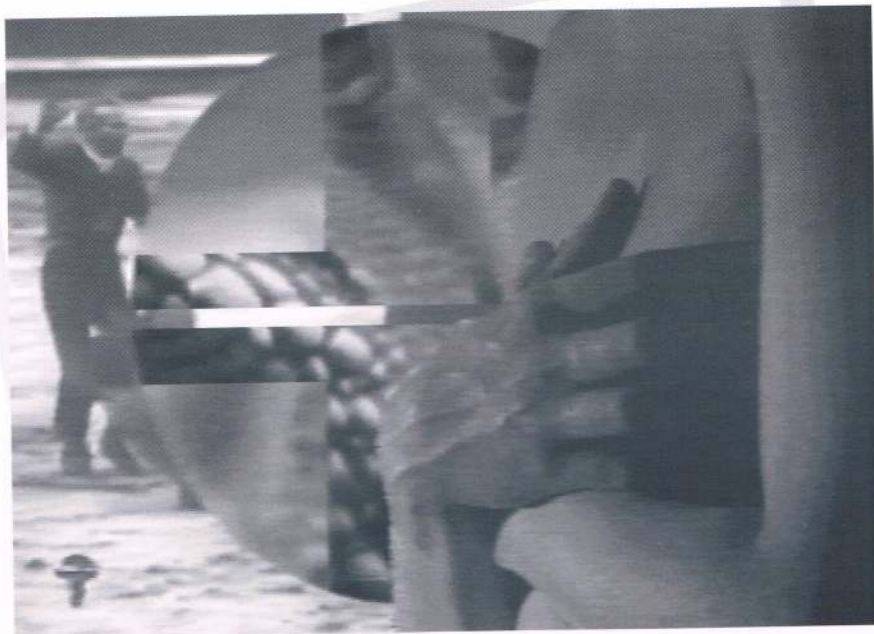
## Det tager tid at se video

Video er billedkunst, der udfolder sig i tid. Med video fik kunstmuseer og gallerier nogle nye problemer, fordi det kan være vanskeligt og ressourcekrævende at vise den nye kunst. Men det største problem er nok snarere tidsfaktoren og publikums forståelse af, at videokunst opererer på andre niveauer end billedplanet. Videokunst har tid, rum, transformation, proces, handling, sprog

eller kommunikation som centrale anliggender.

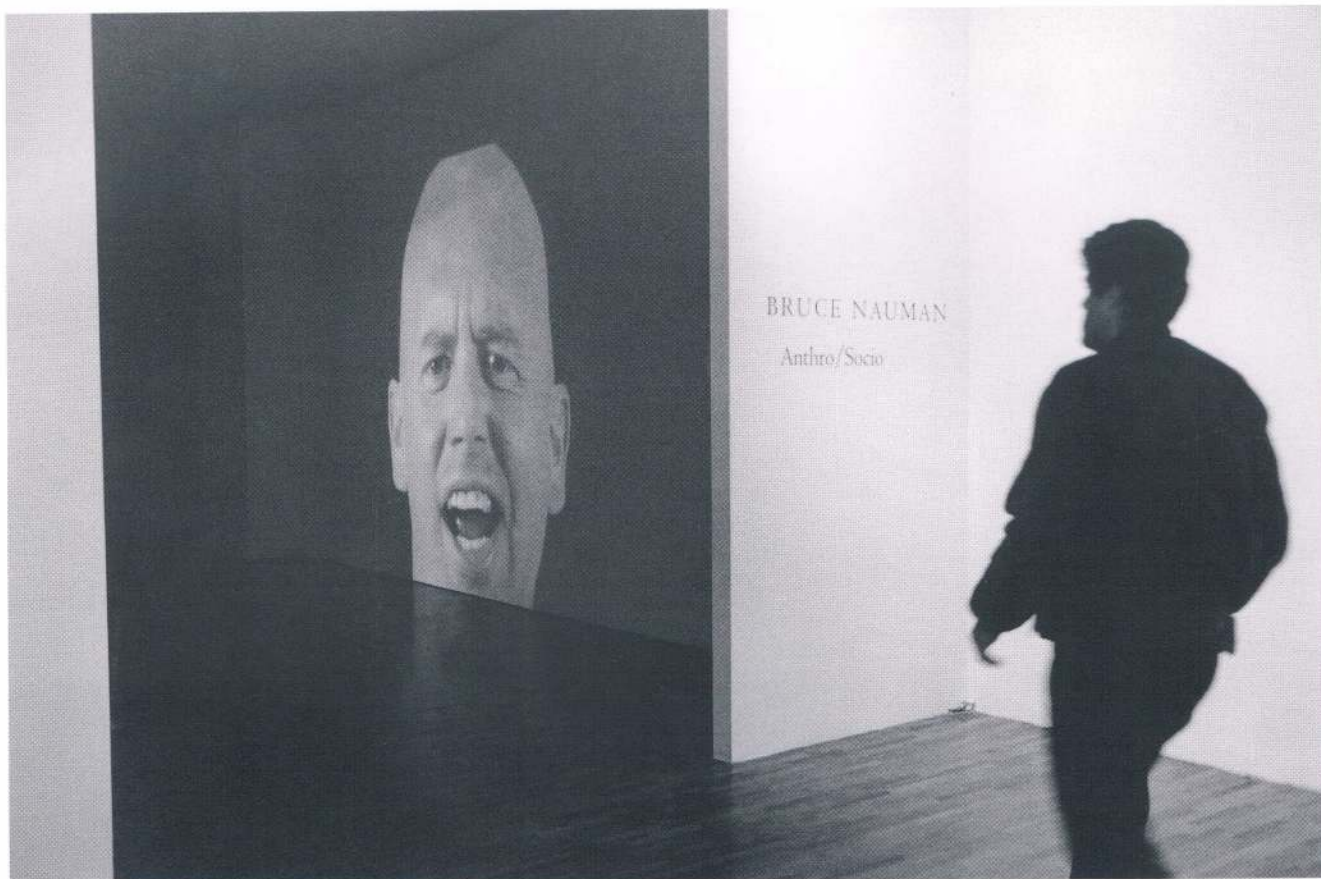
## Niels Lomholt – en dansk videopioner

En af videopionererne i Danmark var Niels Lomholt. Som billedkunstner havde han op gennem tresserne eksperimenteret med mange udtryksformer, og da videomediet kom til Danmark, appellerede det umiddelbart til ham. Han sagde: *"Man går ikke på opdagelse med et filmkamera. Man improviserer ikke, lader ikke tilfældighederne spille ind. Filmstrimlen er for dyr. Film kræver et bestemt temperament. På video kan de vilde tanker få luft."* For Lomholt fik de vilde tanker luft i et stort antal videoer op gennem halv-fjerdserne og firserne. Eksempelvis undersøgte han fænomener som rejse, længsel og 'det fremmede' i *Blid turisme*, en række på fem videoer lavet i perioden 1987-90. I halvfemserne beskæftigede Lomholt sig primært med installationer, først og fremmest den stort anlagte serie *ZOO n/nn*, 1993-99, omkring menneskets forhold til naturen.



Niels Lomholt: Still fra *Raw Materials*, 1998, i serien *ZOO n/nn*.

Niels Lomholt: Still fra *I fluens fravær*, 1990, nr. 5 i serien *Bild turisme*.



Bruce Nauman: *Anthro/Socio*, 1991. Fra udstilling på Museum of Modern Art, New York.

## DOKUMENTATION BODY ART OG PERFORMANCE

I 1960'erne arbejdede mange kunstnere med performance eller body art, altså værker hvor kunstnerne tager udgangspunkt i deres egen krop eller bruger en stand-in, en performer. I mange tilfælde opførte man performances i museer eller gallerier, ofte for et meget begrænset publikum. Med video kunne kunstneren dokumentere sin performance og derefter nøjes med at vise båndet for publikum. Man iscenesatte handlinger og aktioner til ære for kameraet og trak netop på, at video – i modsætning til film – opleves tæt på og i små forsamlinger.

På film er billeder af mennesker gerne større end publikum, hvilket sammen med den mørklagte biografisal kan give en voldsom og forførende oplevelse. På

videomonitoren gengives det menneskelige ansigt i nogenlunde naturlig størrelse, samtidig med at publikum befinder sig i et oplyst rum og ofte er tæt på skærmen. Film skaber med andre ord illusion om at være virkelighed, mens video altid peger på sin egen kunstighed. Kunstnerne indkalkulerede dette i deres arbejde og lavede videoer, hvor de henvendte sig direkte til publikum, nærmest som om kunstner og beskuer var på intim tommandshånd.

**Bruce Nauman –  
relationen mellem  
krop og rum**

Den amerikanske kunstner Bruce Nauman er en af pionererne

inden for den performance-baserede videokunst, som begyndte at dukke op fra omkring 1970. Nauman havde tidligere arbejdet med film, men da video blev tilgængeligt, var det et langt billigere og mere handy redskab at eksperimentere med. Nauman havde en idé om, at handlinger, han foretog i sit atelier, kunne være kunst i sig selv. For at pege på relationer mellem rummet og den menneskelige krop, og for at sige noget om kunstnerens funktion, stillede han et kamera op i atelieret og dokumenterede forskellige handlinger. I videoen *Stamping in the Studio*, 1968, går han omkring med stive skridt i en time og måler på den måde rummet op med kroppen.



Paul McCarthy: Still fra *Painter*, 1995. Billedet er fra en passage i videoen hvor Paul McCarthy ironiserer over publikums interesse for kunstnerens person. Som her hvor en kunstinteresseret studerer kunstnerens ædlere dele.

### Paul McCarthy

Også landsmanden Paul McCarthy begyndte tidligt at udføre handlinger og performances med henblik på videoregistrering. Et eksempel fra 1970 er *Spinning*, en optagelse, der viser kunstneren drejende rundt og rundt foran kameraet, med lukkede øjne og udstrakte arme, indtil han er ved at segne af svimmelhed. McCarthy udførte en del af disse små 'planlagte handlinger for kameraet', og senere gjorde han det til en vane at videodokumentere sine mere komplekse og obskøne performances, ofte med inddragelse af nøgenhed, seksuelle antydninger, voldelig gestik samt materialer som ketchup og mayonnaise. I videoen *Painter* fra 1995 tager han fat på myter og traumer, der er forbundet med billedkunstnerens ensomme kamp med materialerne i atelieret.

### Vito Acconci - nærvær og distance

Den videopioner, hvis værker har haft størst betydning for samtidskunsten, er Vito Acconci. En del af hans tidlige videoer kan betegnes som en slags psykodramaer for tv-skærmen. De er rå, primitivt udført og i flere tilfælde nærmest hensynsløst direkte. De elektroniske billeder anvendes som et intimt rum for både kunstnerisk og personligt udtryk, og Acconci spiller tydeligvis på den tvetydighed af nærvær og distance, som kendetegner mediet. Uanset om der er tale om kropslige performances eller monologer, der kan virke som private bekendelser, bruger han sig selv i videoerne. Et eksempel er *Theme Song*, 1973, hvor man i godt en halv time ser kunstneren liggende på gulvet, mens han i et indsmigrende toneleje og med ansigtet helt

oppe i linsen inviterer beskueren til at komme tættere på:  
"Selvfølgelig kan jeg ikke se dig, men der er nogen derude, som kigger på mig, det ved jeg ... kom og læg dig ved siden af mig ..."

# ZAPPERKULTUR SCRATCH OG COLLAGE

I 1973 lavede Nam June Paik videoen *Global Groove*, som skulle indlede et nyt kapitel i videokunstens historie. Videoen introduceres af en speakerstemme: "Dette er et glimt af morgendagens videolandskab, hvor man vil være i stand til at zappe mellem alverdens tv-stationer, og hvor TV Guide vil være en moppedreng på tykkelse med Manhattans telefonbog." Herefter følger et bizart og stakåndet miks af elementer, tilsyneladende blandet med løs hånd i den store elektroniske billedblender. Nogle af billederne har Paik selv optaget, andre har han 'lånt' fra diverse tv-programmer og reklamer.

## Scratch

I billedkunsten har man siden 1917, hvor Marcel Duchamp udstillede en tissekumme som et kunstværk, kendt til begrebet *found object* – at placere et hverdagsobjekt i en kunstsammenhæng og dermed gøre det til kunst. Og i eksperimentalfilmen

har man lige så længe kendt til såkaldte collage-film: billedforløb sammensat af klip fra andre film. Disse har dog haft en begrænset udbredelse, ikke mindst fordi det kan være ret vanskeligt at få fat i interessante filmstumper.

Med video kan man bare optage sit materiale fra tv eller kopiere det fra købte videokassetter. Med *Global Groove* indvarslede Paik ikke blot fremtidens medie billede med mange kanaler og zapperkultur. Han tog også hul på en af firsernes markante videogenrer: *scratch* – videoer udelukkende sammensat af klip 'lånt' fra diverse kilder.

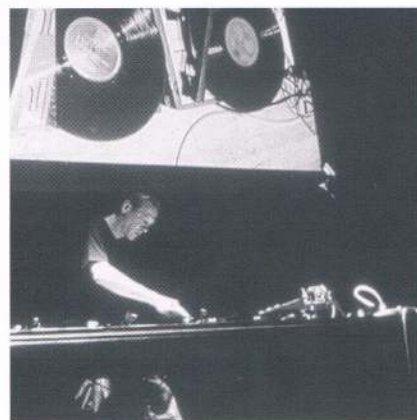
## Christian Marclay

I videoen *Telephones*, 1995, bruger Christian Marclay scratch-teknikken til at udforske to forskellige temaer: telefonens betydning for sociale relationer i det moderne samfund og Hollywoodfilmens billedsprog. Til videoen har Marclay indsamlet et stort antal scener fra spillefilm, hvor

personer taler i telefon. Derefter har han klippet dem sammen i en ny sammenhæng. Effekten er både komisk og afslørende.

Videoen fremstiller et univers, hvor al tale foregår via telefonen, og hvor alle taler forbi hinanden – fordi samtalerne jo er hentet fra forskellige film. Samtidig tydeliggør denne ophobning af scener, hvor klichéagtig brugen af telefoner er blevet i film, fordi telefonscener er praktiske i forhold til at løse dramaturgiske knuder eller til at skabe spænding. Endvidere peges der på, hvilke konventioner der i den virkelige verden knyttes til brugen af telefoner.

Christian Marclay har mest arbejdet med lyd, hvor han også har benyttet sig af *found object* teknikken. Han har eksempelvis lavet musik ved at afspille andres plader – i princippet på samme måde som det senere er blevet udbredt blandt musikkubbernes dj's – og han har lavet skulpturer og installationer ved brug af lp'er, cd'er, pladeomslag eller lydånd. I de videoer, han har lavet, spiller lyd altid en vigtig rolle.



Christian Marclay: Performance at IRCAM, Paris 1999.

Christian Marclay: Still fra *Telephones*, 1995.





# 1980'ERNE – MEDIET UDVIKLES

Når mange videoer i de tidlige år havde en lidt primitiv karakter, havde det ikke mindst tekniske årsager. Det første videoudstyr optog på åbne spoler og kun i sort/hvid, billedkvaliteten lod meget tilbage at ønske, og man kunne ikke redigere i optagelserne. Enten måtte man planlægge sit billedforløb meget nøje, mens man optog – altså 'klippe-i-kameraet' – eller også måtte man bagefter rent fysisk klippe i båndet.

## Effekt-kunst

Da U-Matic systemet kom frem i slutningen af halvfjerdserne, åbnede mulighederne sig med ét slag. Nu var der farver på, opløsningen var hæderlig, og frem for alt kunne man redigere. Med U-Matic kom effektmaskinerne, og parallelt med at musikkanalen MTV gik i luften i 1981, udviklede videokunsten sig til en teknikfikeret kunstform, hvor indholdet i mange tilfælde blev overdøvet af visuelle eksperimenter med *split-screen*, farvemanipulation, multilags-teknik eller billeder, der som vægtløse objekter dansede omkring på skærmen. I starten var det fascinerende, i længden blev det trættende. Men uanset hvad man måtte mene om flimmeret, var det nødvendigt at udforske mulighederne for at formulere et selvstændigt sprog for de elektroniske billeder. Det var også i firserne, at videomiljøerne udviklede deres egne produktionsmiljøer, distributionskanaler, visningssteder, festivaler, tidskrifter – tilsammen en videoscene.

## Gary Hill og Bill Viola

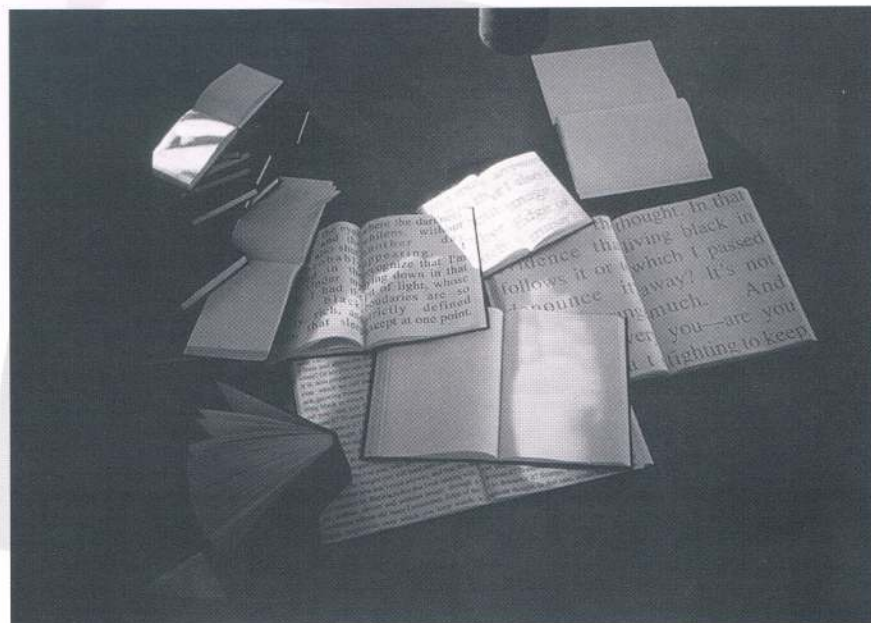
De to 'stjerner' i firsernes videokunst var amerikanerne Gary Hill og Bill Viola. De havde begge deres baggrund i billedkunst,

begge havde de været optaget af lydkunst og elektronisk musik, og begge fandt de en balance mellem et interessant kunstnerisk indhold og en banebrydende anvendelse af videos tekniske muligheder.

Gary Hill var i de første år specielt optaget af sproglige fænomener, og flere af hans videoer var iscenesættelser, hvor forhold mellem billede, lyd og talesprog blev belyst. Det sker på en meget enkel måde i *Mediations* fra 1986. Billedet viser en højtaler, der gradvist bliver fyldt med sand, mens Hill på lydsiden taler om, at en stemme forsvinder, mens en anden kommer til syne. Af sandets bevægelser på højtalerens membran kan man se, at Hills stemme faktisk kommer herfra. Da stemmen til slut er begravet, er en skulptur bestående af sand og højtaler kommet til syne. "En stemme er tabt og fundet," siger den halvkvalte stemme under sandet.

Bill Violas kunst er mere ude i filosofiske og spirituelle ærinder, og under en ofte teknisk imponerende overflade handler hans

videoer om menneskets eksistensvilkår. Det ændrer dog ikke ved, at Viola også har en nærmest videnskabelig tilgang til sit arbejde. Uanset hvilke temaer han tager op, rummer hans videoer altid et lag, hvor han undersøger nogle tekniske omstændigheder ved mediet. Hvad kan vi bruge video til, og hvorfor fascinerer teknikken os? Det gælder også den én time lange *The Passing*, 1991, der tager fat i så alvorlige emner som fødsel og død. Anledningen til værket var, at Violas mor var døende i samme periode, hvor hans søn blev født. I videoen skildres en nat, hvor kunstnerens bevidsthed veksler mellem vågen tilstand og forskellige drømmestadier, og med afsæt i dette forløb reflekteres over livets overgangsfaser. Samtidig undersøges brugen af forskellige optageteknikker, der fjerner billederne fra et dokumentarisk præg og i stedet giver indtrykket af at være inde i et menneskes bevidsthed. Både Gary Hill og Bill Viola holdt op med at lave videobånd i starten af halvfemserne og er i dag mest kendt for deres installationer.



Gary Hill: Still fra *I believe it is an image in light of the other*, 1991-1992.

# 1990'ERNE

Videokunsten blev en selvstændig kategori op gennem halvfjerdserne og firserne og eksisterede mere eller mindre adskilt fra både filmens verden og den øvrige billedkunst. En del af energien i videomiljøet kom fra, at video var et forholdsvis nyt medium, og at der derfor var meget at undersøge omkring det. Hen imod slutningen af firserne begyndte andre områder imidlertid at tiltrække sig opmærksomhed, specielt de interaktive medier, cd-rom og lignende. Og med tiden også internettet. Nogle videofestivaler gik i sig selv, mens andre skiftede spor og begyndte at fokusere på de nyeste medier.

Parallelt hermed var der inden for billedkunsten sket det, at det nu var blevet så billigt at anskaffe sig et videooptageudstyr, at mange unge kunstnere begyndte at bruge video – men fra et nyt udgangspunkt, med forbindelse tilbage til halvfjerdser-kunstnere som Vito Acconci og Bruce Nauman, der inddrog deres krop i værkerne og lagde mindre vægt på det rent tekniske. Blandt de helt unge kunstnere, ikke mindst i England i den såkaldte *Brit Art-generation*, begyndte man at tale om kunstvideo eller kunstnervideo som udtryk for en ny praksis, der ikke havde meget tilfælles med firsernes videokunst.

## Ane Mette Ruge

Ane Mette Ruge er en af de danske billedkunstnere, som har opnået stor anerkendelse gennem sine videoværker. Siden gennembruddet med *R.E.M.* i 1989, en undersøgelse af to tilstande – søvn og begær – har Ruge konsekvent fastholdt en konceptuel og billedkunstnerisk funderet tilgang til mediet, hvor flere niveauer undersøges på samme tid. Dels billedsproglige udtryksmuligheder, dels indholdsmæssige fænomener. Formmæssigt præges Ane



Ane Mette Ruge: Still fra *[Mellemværende]*, 1999.



Ane Mette Ruge: Still fra *[Mellemværende]*, 1999.

Mette Ruges videoer generelt af en minimalistisk strengthed, der dog aldrig udarter sig som kølighed eller fravær af temperament. Den enkelthed, hun synes at tilstræbe, giver samtidig plads for

lidenskaber, uro og en fornemmelse af sugende dybde. Andre af Ane Mette Ruges videoer er *A Loud Sweet Song*, 1991, *Åsyn-Åsted*, 1992 og *[Mellemværende]*, 1999.

# VIDEOKUNST – KUNSTVIDEO



Venligst udlånt af Galleri Nicolai Wallner.

Peter Land: Still fra *The Lake*, 1999.



Venligst udlånt af Galleri Nicolai Wallner.

Peter Land: Still fra *The Lake*, 1999.

## Peter Land – kunsten at mislykkes

En af de internationalt succesrige danske kunstnere, som arbejder med video i disse år, er Peter Land. Og dét selv om hele hans værk fremstår som en hyldest til kunsten at mislykkes. Hvad enten Land har givet den i rollen som kvabset stripper (*Peter Land d. 5. maj 1994*), falleret entertainer (*Pink Space*, 1995) eller klodset håndværksmaler (*Step Ladder Blues*, 1995), har han sat sin egen krop og person på spil i et simplificeret univers, hvor hans figur – både som kunstner og menneske – er fanget i en tilsyneladende ubrydelig fiaskospiral. Værkerne har adresse til både kunstnerrollen og mere almene eksistensvilkår, og stemningsmæssigt balancerer de på kanten mellem det slapstick-humoristiske og det pinagtigt selvudleverende. Peter Lands videoer er enkelt udført, og ligesom mange af halvfjerdsernes kunstnere agerer han selv i hovedrollen.

Det gælder også et af hans seneste værker, *The Lake*, hvor han med video og tegninger fremstiller sig selv som jæger i et eventyragtigt og mytologisk univers. I et romantisk scenario traverser jægeren gennem en frodig skov for at nå frem til en sø, hvor en robåd venter. Jægeren stiger om bord og ror ud til midten af søen, mens lydsporets Beethoven-toner understreger idyllen. Lydene fra skovens dyr fylder luften omkring den afventende jæger, og med ét rejser han sig op og skyder hul i bundplanterne. Jollen synker, og tilbage på søens overflade ligger en hat og flyder som et sidste spor efter menneskets tilstedeværelse i naturen.

## Mediekunsts skolen

I 1989 oprettede Det kongelige danske Kunstakademi i København Mediekunsts skolen som en reaktion på de nye generationer af unge kunstneres interesse for video, computere og anden teknologi. Efter et par år fik skolen permanent status, og i løbet af halvfemserne voksede den til at være akademiets mest søgte afdeling. På Kunstakademiet lægges der vægt på, at eleverne i løbet af uddannelsen veksler mellem forskellige skoler: maleri, skulptur, m.m. Alligevel har man kunnet iagttage, at påfaldende mange unge danske kunstnere i de senere år har arbejdet med video, efter at de er kommet ud fra akademiet. Ikke som deres eneste udtryk, men som ét værktøj blandt en række forskellige. Det er kunstnere som Jørgen Michaelsen, Anja Franke, Gitte Villesen, Søren Martinsen, Joachim Koester og Ann Lislegaard. Ingen af disse kalder sig videokunstnere. De er kunstnere, som ind imellem arbejder med video.

### Videonøglen - videokunst i historisk perspektiv

Videonøglen er en kombination af et skriftligt undervisningsmateriale og en mundtlig introduktion på Museet for Samtidskunst illustreret med videoeksempler bl.a. fra museets videosamling. Denne kombination giver et godt indblik i og forståelse for, hvad videokunst er, dens fremtrædelsesformer og fusion med andre kunstgenrer. Det skriftlige undervisningsmateriale er en gennemgang af videokunstens historiske baggrund og udvikling i det 20. århundrede indtil i dag.

### Videotek

På mange af museets skiftende udstillinger præsenterer kunstnere videoværker enten som tapes eller som en del af installationer. Derudover har museet skiftende præsentationer af videokunst i museets videotek. Et videotek er en samling af videobånd, der kan ses på stedet.

### Her kan man også se video

Videokunst indgår efterhånden i de fleste udstillinger med samtidskunst. Af mindre udstillingssteder, der særlig ofte viser video, er Galleri Nicolai Wallner, Galleri Tommy Lund, Hallo!, Overgaden, North, Galleri Stalke, Galleri Søren Houmann og Kunstakademiets Udstillingssted i Peder Skramsgade. Også de større udstillingssteder som Louisiana, Arken, Århus Kunstmuseum og Kunsthallen Brandts Klædefabrik i Odense viser ofte video, ligesom Statens Museum for Kunst har inkluderet flere videoværker i deres permanente udstilling.

Indtil 1992 fandtes i Huset i Rådhusstræde i København et videotek med navnet VideoGalleriet. Da VideoGalleriet lukkede, blev den omfattende samling af international videokunst overgivet til Nikolaj Udstillingsbygning, hvor den fra efteråret 2000 igen vil blive tilgængelig i et nyindrettet videotek.

### Lån eller køb videokunst med hjem

Det Danske Filminstitut har i deres distribution en del videokunst af navne som Niels Lomholt, Ane Mette Ruge, Lynn Hershman, Gary Hill og Bill Viola. Af nyere materiale kan nævnes antologien *Spin-Off*, to bånd med henholdsvis europæisk og dansk videokunst fra halvfemserne. Disse videoer kan lånes via bibliotekerne på samme måde som Filminstitutets øvrige tilbud. Mediekunstsolen har produceret et antal antologier med videoer lavet af elever. *Timeslice*, 1995. *Privat Parts*, 1996. *Full Frontal Video*, 1999. Videoerne kan købes ved henvendelse til Mediekunstsolen.

### Læs mere

Videonøglen er skrevet af Lars Movin, der foruden at anmelde video i dagbladet Information og en række tidsskrifter har skrevet fire bøger om emnet. Rockreklamer (1990, m. Morten Øberg) handler om musikvideo. Video i Danmark (1992) er udgivet af Det Danske Videoværksted i Haderslev og fortæller om dansk videos historie op til starten af halvfemserne. Kunst og Video i Europa (1996, m. Torben Christensen) handler om den europæiske videokunst i halvfemserne. Og Nam June Paik: *Videoskulpturer* (1996) er en monografi om videokunstens pioner. De to sidstnævnte er udgivet af Statens Museum for Kunst i forbindelse med udstillingen Elektroniske understrømme. I efteråret 2000 planlægger Mediekunstsolen ved Kunstakademiet at udgive *Videologier*, en samling af essays om videokunst.

### LÆRERNETVÆRK OG OMVISNINGER

Museet har et Lærernetværk, som alle undervisere kan tilmelde sig og løbende få tilsendt materiale om museets skiftende udstillinger og andre aktiviteter.

Alle omvisninger for skoler er gratis og planlægges i samarbejde med museet og kan bestilles hos Tine Seligmann på tlf. 46 36 88 74. Der er mulighed for skoleomvisninger fra kl. 9 tirsdag til fredag.

### MUSEET FOR SAMTIDSKUNST

Museet for Samtidskunst har til huse i Palæet i Roskilde lige ved siden af Roskilde domkirke. Museet udstiller ikke permanent sin samling af værker, men synliggør gennem skiftende udstillinger og aktiviteter de strømninger, der løber gennem kunsten nu. Museet har en samling af eksperimenterende lydkunst, en samling af videoværker og en dokumentationssamling.

Museet for Samtidskunst  
Palæet i Roskilde  
Stændertorvet 3D  
4000 Roskilde

Tlf. 46 36 88 74  
Fax. 46 36 01 90  
Hjemmeside: [www.mfsk.dk](http://www.mfsk.dk)  
e-mail: [museet@mfsk.dk](mailto:museet@mfsk.dk)

Åbningstider: tirsdag - fredag: kl. 11-17,  
lørdag - søndag: kl. 12-16, mandag lukket.  
Undervisningsinstitutioner har gratis adgang.

Transport: regionaltog til Roskilde station,  
10 min. gang til museet. Busserne 216,  
605 og 606 holder uden for museet.

© MUSEET FOR SAMTIDSKUNST OG SKOLETJENESTEN  
REDAKTØR: TINE SELIGMANN  
TEKST: LARS MOVIN  
LAYOUT: HANS PETER BOISEN/SKOLETJENESTEN  
TRYK: KAILOW TRYK A/S



Skoletjenesten

•rd, billed, lyd

MUSEET  
FOR  
SAMTIDSKUNST