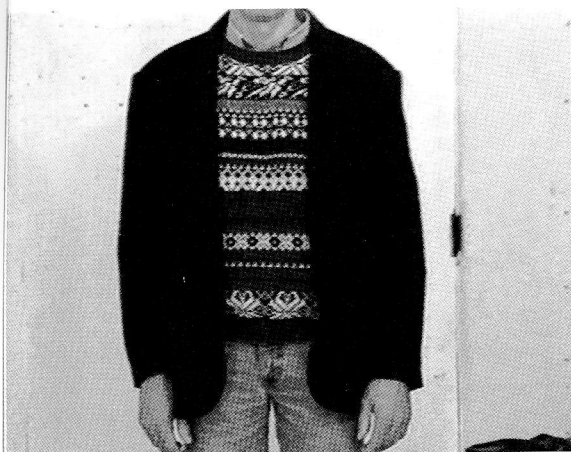




AFRIVNING AF LØG, BIRGIT JOHNSEN & HANNE NIELSEN, 1995

Anthropometries – ved at instruere nøgne kvinder i foran et publikum at trække hinandens malingindsmurte kroppe hen over lærreder anbragt på gulvet, mens et orkester fremførte kunstnerens egen komposition, *Symphonie Monotone*. I samme periode eksperimenterede Fluxus-kunstnerne med Happenings, aktioner og events (offentligt udførte handlinger, der på forhånd var beskrevet i anvisninger, 'partiturer'). Og i 1966 lod Bruce Nauman sig – med en hilsen til Duchamp – fotografere, mens han sprøjtede en vandstråle ud mellem læberne. Billedets titel var *Selfportrait as Fountain*.

Forskellen mellem disse eksempler og den performancebaserede videokunst er imidlertid, at kunstnerne i halvfjerdserne begyndte at iscenesætte forløb, der udspillede sig i tid, til ære for kameraet. I den bevægelse, Kim Levins beskrivelse indkredser, var undersøgelsesfelter som identitet, seksualitet, køn og relationer mellem individ og omverden kommet til at fylde meget i billedkunstens diskurs. Og video syntes at være det ideelle redskab til selvanalyse i atelieret eller til formidling af idéer og kropslige aktioner ud til publikum. Med andre ord: Kunstneren var ikke længere nødsaget til



GUILLLOTINE, JOHNSEN & NIELSEN, 1995

En stor del af halvfemsernes europæiske performancebaserede video har udspillet sig i mere eller mindre direkte dialoger med halvfjerdsernes pionerværker. Eksempelvis er det svært ikke at se de to danske kunstnere Birgit Johnsen (f. 1958) og Hanne Nielsens (f. 1959) performancevideoer fra midten af halvfemserne som – i det mindste til dels – humoristiske kommentarer til Vito Acconcis grænsesøgende udholdenhedsværker fra halvfjerdserne. I *Rubbing Piece* (1970) sad Acconci en time på værts- huset Max's Kansas City og gned sin venstre underarm med højre hånd, således at huden blev irriteret og rød. Og i *Trademarks* fra samme år bed han sig selv, så tænderne efterlod mærker i huden. Lige netop disse to værker er ikke videodokumenterede, men i første halvdel af halvfjerdserne udførte Acconci et større antal lignende performances for kameraet og udfordrede gennem disse dels sin egen udholdenhed, dels publikums. Tråden tages op i Johnsen og Nielsens *Afrivning af løg* (1995), et videodokumenteret forløb, hvor de to kunstnere skræller sig igennem ti løg, mens de stirrer ind i det faste kamera gennem et slør af tårer. Effekten er både komisk og tankevækkende, idet den selvpinende handling på én gang virker unødvendig (meningsløs) og fremstår som et (ironisk?) kønspolitisk statement. Endelig fører værket en drilsk dialog med beskueren om relationer mellem autenticitet og iscenesættelse. Tårerne er kunstigt fremkaldte, men er ikke desto mindre ægte.

Johnsen og Nielsen fortsatte produktionen af deres til tider barokke performancevideoer op gennem sidste halvdel af halvfemserne. I *Guillotine* (1995) tilter kameraet i repetitive bevægelser op ad forskellige personers ben og stopper ved halsen, således at mediet i en vis forstand – ledsaget af hysterisk latter – halshugger ofrene. Mens latteren lyder, panorerer kameraet hastigt frem og tilbage i en 'hovedrystende' bevægelse – som for at understrege, at beskuerens forventning om at se ansigtet ikke vil

hver gang selv at møde op og udføre sin performance, men kunne udføre den én gang for alle foran kameraet og derefter lade videobåndet cirkulere.

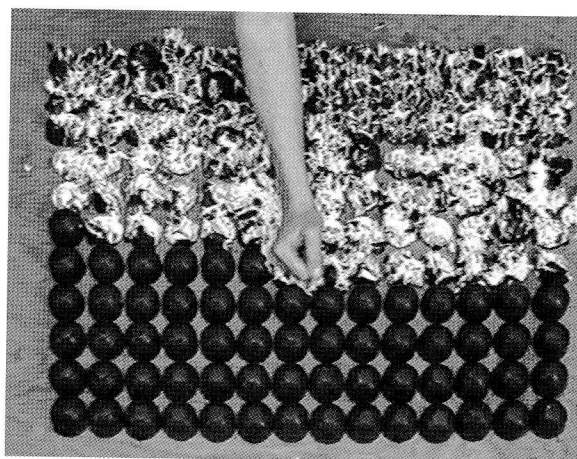
En række af de mange amerikanske kunstnere, som i halvfjerdserne anvendte video i performancesammenhæng, er beskrevet i *Videologier 1*. I Europa var et af de mest prominente navne på feltet den jugoslaviske kunstner Marina Abramovic (kapitel 3) – indtil 1976 solo, derefter i samarbejde med sin tyskfødte partner, Ulay.

blive indfriet. I Go-
erer en knytneve
systematik godt h
flødeboller opstille
lydsiden ledsaget
"Okker, gokker, gu
gang remsen nær
slap fri," spares e
Wake Up, Charlie (1
minut et par hæn
ruske liv i en død
men på lydsiden i
kommenterer det
vende.

En tilsvarende e
i den britiske kuns
Som et par målret
stramt koreografer
om vigtige laborat
punkterer alvoren
lægger afstand til
liervideoer fra omk
de). Mens Nauman
minutter, afvikles V
mindre.

I *Harry Houdini*
re 'fanget' i et vid
overkroppen. Det
flytte kroppen run
fobisk leg med me
begge kunstnere,
en kasse eller ligne
boks, der netop ka
over (den viser sig
ste del op, således
dende i en trækon
vægt giver de sig
og lander på den f
trang boks, der lig

blive indfriet. I *Gokker* (1995) destruerer en knytnæve med ideosynkratisk systematik godt halvandet hundrede flødeboller opstillet i et sirligt grid, på lydsiden ledsaget af børneremsen "Okker, gokker, gummiklokker". Hver gang remsen når til sætningen "du slap fri," spares en flødebolle. Og i *Wake Up, Charlie* (1996) ses i godt ét minut et par hænder, der forsøger at ruske liv i en død solsort, mens stemmen på lydsiden i et lakonisk toneleje kommenterer det groteske forehavende.



GOKKER, JOHNSEN & NIELSEN, 1995

En tilsvarende enkelhed er til stede i den britiske kunstnerduo John Wood og Paul Harrisons minimalistiske videoværker. Som et par målrettede og seriøse videnskabsmænd udfører Wood og Harrison deres stramt koreograferede handlinger i atelieret. Gestik og mimik antyder, at der er tale om vigtige laboratorieeksperimenter, men handlingernes absurditet eller irrationalitet punkterer alvoren med en (britisk eller halvfemseragtig) tungen-i-kinden humor, som lægger afstand til et af de mest oplagte referencepunkter, nemlig Bruce Naumans ateliervideoer fra omkring 1970 (og i visse tilfælde Vito Acconcis værker fra samme periode). Mens Naumans værker ofte udfyldte et helt videobånd, dengang svarende til tres minutter, afvikles Wood og Harrisons værker dog gerne på ét-to minutter, undertiden mindre.

I *Harry Houdini (There Is No Escape That I Can See)* (1994) ses en af de to kunstnere 'fanget' i et videobillede, hvor han – som i et akvarium – sidder i vand til midt på overkroppen. Det væskefyldte videorum begynder at dreje, og performeren må nu flytte kroppen rundt i den trange boks for at holde hovedet oven vande. En klaustrofobisk leg med mediets rum versus det fysisk konkrete rum. I andre værker optræder begge kunstnere, ofte i kombination med et eller flere objekter, typisk en træplade, en kasse eller lignende. I *Headstand* (1995) træder Figur 1 ind i en smal opretstående boks, der netop kan rumme hans krop. Figur 2 tipper den øverste del af boksen fremover (den viser sig at være delt i to med et hængsel på midten) og løfter den underste del op, således at Figur 1 nu står på hovedet. I *Boat* (1994) ses begge figurer siddende i en trækonstruktion med en buet underdel og en flad top. Med deres kropsvægt giver de sig til at vugge konstruktionen frem og tilbage, indtil den tipper over og lander på den flade side. Og i *Shaft* (1995) ses Figur 1 og 2 stående sammen i en trang boks, der lige netop kan rumme deres kroppe. Situationen er filmet ned gen-