

KJELL BJØRGEENGEN – I VIDEOKUNSTENS LYS

Tekst Irene Ikdal

Jeg ser flimrende lys bevege seg i raske linjer fra ulike billedskjermer. De fleste knyttet til iPad-er montert rundt på utstillingens vegger. Lyden vibrerer i luften. Alle vinduene er dekket med rød folie. Den røde fargen er gjennomtrengende og danner en forførende, magisk atmosfære. Kunstopplevelsen er hentet fra en utstilling av videokunstneren Kjell Bjørgeengen og musiker og billedkunstner Keith Rowe i Kristiansand Kunsthall høsten 2014. Utstillingen er i forbindelse med Punktfestivalen, og belyser forholdet mellom kunst og elektronisk musikk. Det er musikken til Rowe som genererer videobildene. Bjørgeengen lar videoens teknologiske virkemidler spille en viktig og avgjørende rolle for videoverkenes form og innhold. Den visuelle informasjonen overføres til skjermene i form av elektroniske signaler som er i konstant bevegelse. Tidssekvenser og tempo-rære strukturer bringes spesifikt inn i den estetiske erfaringen. I 1988 skrev Bjørgeengen følgende i tidsskriftet Samtiden: «For at videokunsten ikke

skulle bli stående i en ren selvrefleksjon, eller blindt peke kameraet inn i sin egen monitor – var det nødvendig å ta fatt på videoen som materiale». Videre skriver han at «videoen er i en interaktiv prosess med materialet selv».¹

Videobildet er i prinsippet immaterielt og flyktig. Det skiller seg fra andre tradisjonelle teknikker hvor man kan berøre et verks fysiske materialitet. Bjørgeengen har ingen direkte kontakt med mediet, men det materielle i videoen er dets audiovisuelle produkt: Videomediets grunnleggende elementer er lys, tid og bevegelse. Det elektroniske bilde er prosessorientert, og er ikke begrenset av et tidsforløp og stedsforankring på samme måte som fotografi og film. Ettersom video er et elektronisk medium, vil videokunsten i kraft av sin produksjonsform nødvendigvis forholde seg til andre billedmedier som film og fjernsyn. Men den analoge video skiller seg fra film på et vesentlig punkt; det audiovisuelle opptaket kan overføres direkte



Kjell Bjørgeengen og Keith Rowe i Kristiansand Kunsthall høsten 2014. Foto: Tor Simen Ulstein

fra kamera til skjerm samtidig. Det er en kort utvikling fra 1970-tallets U-Matic, Betamax, VHS, Video 8-kassetter og til året 1997, da Sony og Canon markedsførte det digitale videokameraet. Det digitale nettverket og redigeringsprosessen fører til at mediene smelter sammen. De teknologiske endringene gir dermed videokunsten nye visuelle muligheter og andre presentasjonsformer. I Kristiansand Kunsthall ser vi denne utviklingen materialisere seg fra den hvite kube til den sorte boksen og over til det røde digitale rommet.

Kjell Bjørgeengen, født i Bærum i 1951, er en av Norges første anerkjente videokunstnere. Han begynte som selvlært fotograf, og arbeidet på Henie Onstad Kunstsenter i årene 1970–74. Kunstsenteret ble åpnet i 1968, og det var her han fant et fagmiljø som delte hans store interesse for elektronisk kunst og musikk. Bjørgeengen debuterte med en separatutstilling på kunstsentret allerede i 1972. Det intellektuelle og filosofiske særpreget

som man finner hans videoverker, har sin utgangspunkt i studier i sosiologi, psykologi og filosofi ved Universitet i Oslo (1973–76). De første videoarbeidene ble utviklet fra året 1982, med bakgrunn i flere studie- og arbeidsopphold ved Experimental Television Center (ETC) i Owego, New York. Det var i New York at han opparbeidet seg innsikt i videoteknologi og tilegnet seg nødvendig kunnskap om mediet og dets kunstneriske muligheter. Her møtte han blant andre kunslæreren Peer Bode og teknikeren David Jones². Videre ble Bjørgeengen professor i digital kunst på Statens Kunstakademi i Oslo mellom 1996–2002³.

Som fotograf utforsket Bjørgeengen de estetiske endringene ved den kjemiske fremkallingsprosessen. Fokuset på materialitet videreføres også på videokunsten. Hans første videoverk, *Fade in* fra 1981, er en serie med billedkomposisjoner som var sterkt influert av Olav Strømmes malerier. Bjørgeengen benyttet anledningen til å videofilme fotografiene for å



Kjell Bjørgeengen og Keith Rowe i Kristiansand Kunsthall høsten 2014. Foto: Tor Simen Ulstein

kunne skape en større dynamisk og tidsbasert effekt. De kjemiskbaserte fotografiene fremstilles uten bruk av kamera, og er satt sammen i serier slik at de illustrerer flytende overganger (fade in), og som på videoskjermen gir en illusjon av bevegelse. *Fade in* er til musikken av Svein Finnerud Trio. Musikken bearbeides i et samspill med de fotografiske arbeidene. Etter hvert eksperimenterer Bjørgeengen kun med videobilder som leder til helt andre uttrykksformer. Videoverket *New York 10010* fra 1984 viser, som tittelen antyder, blant annet en undergrunnsbane i New York, men mesteparten av videoen består av flimrende linjer som beveger seg i et raskt tempo. Bjørgeengen observerer detaljer som kjennetegner storbyenes kommunikasjonsnett, men når han så transformerer videosignalene, forsvinner videobildenes representerende aspekt. I *Drift* (1984) er det opprinnelige motivet et fjellandskap omgitt av tåkeskyer, men med en synthesizer utviklet av David Jones, kan Bjørgeengen få dette landskapet til å bevege seg først horisontalt mot høyre, for så plutselig å bevege seg i motsatt retning. Etter hvert projiseres fjellene

og tåkeskyene rytmisk over og under hverandre i ulike retninger, da i svært langsomme bevegelser etter musikk av Alvin Suills *Still and Moving Lines of Silence in Families of Hyperbolas*. Hyperbola betyr betegnende å overdrive for å kunne forsterke et inntrykk. Videoens audiovisuelle komponenter forandres kontinuerlig i henhold til musikken fremført av den franske musikeren og komponisten Joëlle Léandre. Videobildene fremstår som en strøm av flytende og uendelige lyspunkter. Tanken leder til den berømte McLuhanske tese om at mediet er budskapet.

Kjell Bjørgeengen arbeidet tidlig med videoinstallasjoner. Videoverket *Installasjon 1984* fra utstillingen Norge-USA-Norge i 1984, bestod av seks fjernsynsmonitorer. Hver enkel monitor kunne hatt betegnelsen videoskulptur, for på Henie Onstad Kunstsenter stod alle monitorene ved et hjørne på rekke og rad på hvitmalte sokler. Installasjonen belyser et tidsaspekt ved at vi blir henvist til å erfare et videoverk som gir uttrykk for tidens utstrekning. *Shift II* (1995) er en videoinstallasjon

med 10 monitorer. Her stifter vi igjen bekjentskap med videoens materialitet. Utgangspunktet for videoen er opptak av menneskefigurer og skygger på gateplan. Videoen ble bearbeidet i en synthesizer som understreker det flyktige uttrykket i henhold til musikken av Léandre. Bildene synes å endre seg med bølgende sidevendte bevegelser, med ulike sirkler og svarte stråler som spres ovenfra og nedenfor i skjermene. Noen ganger kan denne effekten være så ekstrem at det syntetiske nettverket av oppløsende former vil fortone seg som rene elektriske former. Bildene gir også inntrykk av å forflytte seg fra skjerm til skjerm. Dermed skaper Bjørgeengen fysiske forbindelseslinjer mellom monitorene og de hurtige, fragmenterte videobilder. Betrakterens posisjon innenfor en installasjon omhandler ikke bare rommet, det er også et spørsmål om tid.

Det store gjennombruddet var videoinstallasjonen *Video-vei* (1990), som ble vist på Museet for Samtidskunst under *10 fra Norden*-utstillingen samme år. Det er en videoskulptur som består av en 15 meter lang



vei bygget i mørk brostein. Mellom steinene ligger 19 små monitører. Materialene, de tunge brosteinene og de flyktige, ustabile elektroniske bildene skaper en interessant kontrast. Utgangspunktet for videobildene i *Video-vei* er et uredigert opptak av to broer og en undergrunnsbane i New York. Kjell Bjørgeengen manipulerer stillbilder fra videoopptaket og lagrer dem for så å sette disse inn i sekvensen igjen. Når prosessen gjentas, får han en video som viser to ulike tidsforløp samtidig. Med lyden kan han «fryse» bildet eller la det sette bildet være i bevegelse igjen. Videobildenes tvetydige tilstand befinner seg mellom to motstridende felter hvor ytterpunktene er visuell støy og harmoni. Det settes spørsmålstejn ved persepsjonen av tid, rom og bevegelse, men Bjørgeengen formidler også innlevelsessevne. Dette sier han i et avisintervju med Gunvor Gjessing: «Vi ser det vi hører og hører det vi ser. Publikum kunne gå på videoveien, men man måtte ikke trække på monitørene. Jeg bruker video til å forstå mer av verden, til å undersøke hvordan vi oppfatter den, til å sanse og føle».⁴ Videoinstallasjonen *True Blanking* (1998), vist på Kunstnerens Hus i 1998, var et annet høydepunkt i Bjørgeengens karriere. Videoinstallasjonen var et samarbeid med musikeren Marc Ribot. Bilder fra den jødiske kirkegården i Warszawa og forfallende bygninger i South Bronx gir sterke føringer på hvordan musikken og de elektroniske bildene kan frembringe følelser.

Videoteknologien har hatt og har en grunnleggende påvirkning på våre sosiale og kulturelle liv. På 1970-tallet ble video ofte benyttet politisk til å fremme både samfunnskritikk og sosial engasjement. Det nye mediet var estetisk, formalt og politisk radikalt og førte til et brudd med etablerte forestillinger. Videomediet synes å ha et eget budskap, og budskapet er at

videoteknologien befinner seg overalt. Videokunsten oppstod da skillet mellom tradisjonelle kunstarter oppløstes. Billedkunstnere har alltid forstått å utnytte tekniske oppfinnelser som kunne ha betydning for deres arbeider. Betegnelsen *mixed media*, *intermedia* eller «andre teknikker» ble ofte brukt på videokunsten. Forståelsen av videokunsten defineres gjennom historisk kontekst, men videokunsten tilhører ingen bestemte stilretninger. Den er blitt en del av kunsthistorien influert av konstruktivismen, abstrakt ekspresjonisme, Fluxus, performance, *Arte-Povera*, Popkunst, minimalismen eller konseptkunst. Videokunstnere fremhevet også teknologiens betydning i seg selv ved å skape en ny type kunst som appellerer ikke bare til synet, men også til de andre sansene.

Videokunstens historie skiller seg ut fra andre kunsthistoriske tradisjoner ved dens tilknytning til teknologi. Videokunsten er betinget av dens teknologi. I 1965 ble det første bærbare videoapparat introdusert av Sony. Sony Portapak førte til en ny revolusjon etter film og fjernsyn. I 1963 begynte Nam June Paik å arbeide med fjernsyn som kunstneriske objekter. I Wuppertal, Tyskland, installerte Paik et rom med vilkårlige plassert fjernsynsapparater.⁵ Fire år tidligere fjernet Wolf Wostell et fjernsynsprogram i tre minutter, og lot betrakteren stirre på en «tom» skjerm. Utstillingene *TV-Decollage* (1959) og *Exposition of Music-Electronic Television* (1963) var de tidligste arbeider som anvendte fjernsynsapparater innenfor en kunstkontekst⁶. Paik/Abe Synthesizer, utviklet av Paik og Shuya Abe i 1969, skulle få stor betydning som kunstnerisk virkemiddel. Det er klare likhetstrekk mellom Bjørgeengens og Paiks interesse for manipulering av video-signalene samt fokus på elektronisk musikk. Paik var også spesielt sterkt influert av John Cage og Stockhausens

elektroakustiske instrumenter, men han var mer opptatt av å dekonstruere fjernsynsbilder som en form for visuell collage. Bjørgeengen fokuserer mest på å eksperimentere direkte med videosignalene. I dette tilfellet innebærer det en manipulering av det analoge videosignalet hvor elektronstrålen skanner signalet vekselvis frem og tilbake på skjermen. Videobildene blir dermed underlagt en styrt prosess.

Hvordan er det mulig å skrive om videomediet som kunst når teknologien stadig er i endring? Kunsthistorikeren Yvonne Spielmann understreker i *Video: The Reflexive Medium* (2008) at videoen er et refleksivt medium knyttet til videoens egenskaper som tematiserer selve representasjonsformen. Den digitale teknologien utfordrer mediets fysiske materialitet og overstyrer de optiske billedlovene. Videre har videoteknologien en prosessbasert og åpen struktur som påvirker videokunstens skulpturelle dimensjoner. I Bjørgeengens tilfelle er den skulpturelle formen spesielt utviklet ved monitorenes sammensetning, som imaginært fører videobildene fra skjerm til skjerm. Videoarbeidene til Bjørgeengen åpner opp for personlige valg, og lar betrakteren avgjøre avstandene mellom monitorene og presentasjonsformen. Den fysiske, mentale, intellektuelle og emosjonelle forbindelsen mellom betrakterens ståsted og videoverkene har en særdeles viktig rolle. Det

retter søkelyset på forholdet mellom betrakteren og videomediet både på et fysisk og metafysisk plan. Kjell Bjørgeengens interesse for filosofi er spesielt tydelig. Videoverket *Riss* (1991), vist på Galleri K, refererer blant annet til Martin Heideggers begrep «riss», som omhandler det tvetydige området mellom det som kan defineres og det udefinerbare.

Videokunsten nådde et høydepunkt i 1980–90 årene. Ett eksempel er Gary Hills videoverk *Why Do Things Get in a Muddle* (1984). Hill spiller på videoteknologiens egenskaper ved å snakke baklengs og visualiserer dette gjennom sin egen kropp og tekst. Det var typisk for videokunstens tidligste fase at kunstnerne som Vito Acconci, Joan Jonas, Peter Campus eller Martha Rosler tok opptak av performanser i sanntid. Dette førte blant annet til at kunstkritikeren Rosalind Krauss skrev den innflytelsesrike artikkelen «Video: The Aesthetics of Narcissism» (1979), hvor hun benyttet psykoanalytisk teori på videoarbeider der skjermen fungerte som kunstnerens speilbilde. Det er interessant å notere at Rosalind Krauss revurderer sin egen kritikk i boka *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition* (1999)⁷. Selv om hun hevder at videokunsten fokuserer på spesifikke narsissistiske egenskaper, innehar den en form som er mangetydig og uåndgripelig. For Krauss markerer dette slutten på mediets

spesifisering. Vi er inne i en såkalt post-medium tilstand hvor fokuset ikke er på selve mediet, men i ideene. Ifølge Krauss er konseptet det mest sentrale. Kjell Bjørgeengen tar et tidlig oppgjør med videoen som selvrefleksjon. Videoteknologiens tvetydige posisjon utøver motstand mot å la seg materialisere innenfor bestemte kategorier. I prosjektrommet på utstillingen i Kristiansand Kunsthall har videoarbeidene et rent minimalistisk uttrykk, hvor videosignalene styres av høyfrekvens lyd som betrakterne ikke kan høre. Disse er direkte etterfølgere fra *Flicker*-verkene fra 2001 hvor lydsignalene transformeres til video gjennom høyoppløselige og myke grånyanser. Bjørgeengen holder fast på videoens spesifikke audiovisuelle kvaliteter, men trekker det visuelle ut til sine yttergrenser. Han tar sine arbeider på stadig til nye høyder og setter dem inn i et nytt lys.

1. Bjørgeengen, Kjell: «Livet foran skjermen. Om videokunst og teknologiutvikling», i *Samtiden* 1988, s.38.
2. Paasche, Marit: «Samtaler med norske videokunstnere # Kjell Bjørgeengen», www.videokunstarxivet.org
3. Ikedal, Irene: *Video som kunst, en studie i norsk videokunst. Pionértiden 1975–1990*, hovedfagsoppgave. UiO, 2000, s.79
4. Gjessing, Gunvor: «Video som kunst» i *Aftenposten*. 12. feb. 1990
5. Comer, Stuart, red. *Film and video art*, 2009, Tate, s.124
6. Perré, Rob: *Into Video Art, The Characteristics of Medium*, Amsterdam, 1988, s. 4
7. Krauss, Rosalind, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, 1999, s.21–31.