ΕΙΚΑΣΤΙΚΟ VIDEO

ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

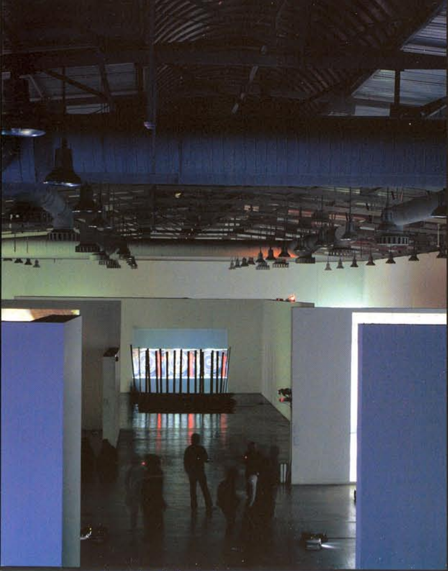
VIDEO ART

ATHENS SCHOOL OF FINE ARTS

2005

ΕΙΚΑΣΤΙΚΟ VIDEO
ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
VIDEO ART
ATHENS SCHOOL OF FINE ARTS

2005



Φωτογραφίες εκθεσιακού χώρου: Πάνος Βαρδάκας
Photographs of the venue: Panos Vardakas

Η έκθεση Εικαστικού Βίντεο που διοργανώνει η Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών παρουσιάζει δημιουργικές εργασίες των φοιτητριών και των φοιτητών της Σχολής που έγιναν τα τελευταία χρόνια και δείχνουν τον δυναμισμό και την πορεία ανάπτυξης των ψηφιακών μέσων. Αυτά τα μέσα εισήχθηκαν ως νέο γνωστικό αντικείμενο στη Σχολή, αρχικά το ακαδημαϊκό έτος 1993-1994, σε πειραματικό στάδιο. Έκτοτε, το μεγάλο ενδιαφέρον μιας διαρκώς αυξανόμενης μερίδας φοιτητριών και φοιτητών οδήγησε στο να αποκτήσουν τα περισσότερα εργαστήρια ψηφιακά μέσα, αλλά και να ενταχθούν στο πρόγραμμα σπουδών ως προπτυχιακό μάθημα τα πολυμέσα. Επίσης δημιουργήθηκε μεταπτυχιακό πρόγραμμα στο ίδιο πεδίο καλλιτεχνικής δημιουργίας, το οποίο έχει προωθήσει την έρευνα και έχει ήδη αποδώσει σημαντικούς καρπούς.

Αυτή η έκθεση έχει σκοπό να αναδείξει την *προσίδια μορφή*, δηλαδή την ιδιαιτερότητα και τη χαρακτηριστική γραφή του εικαστικού βίντεο, η οποία διαφοροποιείται από άλλες χρήσεις αυτού του μέσου και διεκδικεί τη μοναδικότητά της, τόσο ως έννοια όσο και ως φόρμα. Μέσα από τις εργασίες τους οι φοιτητές και φοιτήτριες διερευνούν δημιουργικά την έννοια του χρόνου σε πολλαπλά επίπεδα και επεξεργάζονται νέους τρόπους εικαστικής αφήγησης, με ευρηματικότητα, αμεσότητα, χιούμορ, φαντασία και ιδιαίτερη υπευθυνότητα.

Αυτός είναι ο λόγος που η ΑΣΚΤ πρέπει άμεσα να δημιουργήσει έναν νέο τομέα ο οποίος να καλλιεργεί την τέχνη που αναπτύσσεται με τις νέες τεχνολογίες. Γιατί η ανθρωπότητα, από τότε που υπάρχει σ' αυτήν τη γη, ονειρεύεται και δημιουργεί όνειρα που χαράσσονται πάνω στο χρόνο, ελπίδες μιας καλύτερης ζωής, με τα εργαλεία που ο ανθρώπινος νους συνεχώς κατασκευάζει.

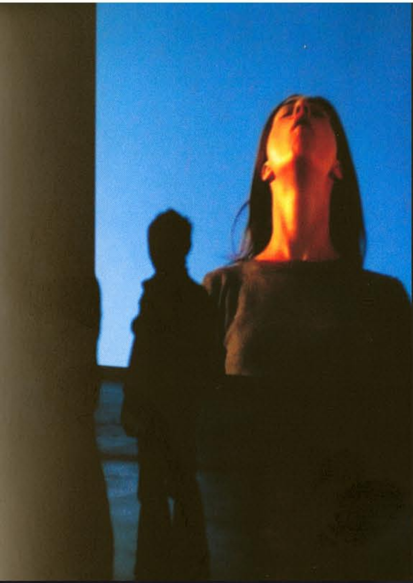
Χρόνης Μπότσογλου
πρύτανης της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών

The Video Art exhibition organized by the Athens School of Fine Arts presents the projects made in the past few years by students of the School, showing the drive and the development of digital media. Initially, in the academic year 1993-1994, these media were introduced into the curriculum as a new subject of study, in an experimental stage. Ever since, the keen interest of a constantly growing number of students has led to the acquisition of the latest digital facilities; furthermore, Multimedia has been introduced into the curriculum as an undergraduate course. A postgraduate program was also created in the same field of artistic creation, which has promoted research and has already borne substantial fruits.

This exhibition aims at setting off the *appropriated form* of video, namely its particularity and its characteristic mode, which is differentiated from other uses of this medium and claims its singularity, both as a concept and as a form. The students investigate through their videos the notion of time on multiple levels and elaborate new ways of visual narration, with ingenuity, directness, wittiness, imagination and a particular sense of responsibility.

For that very reason, the Athens School of Fine Arts has to set up promptly a new department, which shall foster the art that develops through the new technologies. Since its first existence on in this Earth, human kind dreams and creates dreams that are inscribed on time, the hopes of a better life, using the tools that are incessantly constructed by the human mind.

Chronis Botsoglou
rector of the Athens School of Fine Arts



ΠΕΝΘΗΜΕΡΟ ΕΙΚΑΣΤΙΚΟΥ ΒΙΝΤΕΟ

Τον Απρίλιο του 2005 πραγματοποιήθηκε έκθεση εικαστικού βίντεο φοιτητριών και φοιτητών της ΑΣΚΤ για πέντε μέρες (13-17) στον εκθεσιακό χώρο της Σχολής «το εργοστάσιο», Πειραιώς 256, Άγιος Ιωάννης Ρέντης.

Το πενθήμερο συνοδεύτηκε από δύο παράλληλες εκδηλώσεις:

- Προβλήθηκαν έργα εικαστικού βίντεο, τα οποία παραχώρησε ευγενώς το Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης από τις μόνιμες συλλογές του.
- Με τίτλο *«Η διαρκής αμηχανία μπροστά στον Μπόυς»* πραγματοποίηθηκαν προβολές βίντεο τριών δράσεων του Μπόυς, με εισαγωγή και σχόλια της ιστορικού τέχνης Ρέας Στριγγάρη-Thönges. Ακολούθησε συζήτηση με την ίδια και τους Μαρία Μαραγκού, κριτικό-ιστορικό τέχνης, διευθύντρια Κέντρου Σύγχρονης Τέχνης Ρεθύμνου, Νίκο Ξυδάκη, κριτικό τέχνης, και Νίκο Δασκαλοθανάση, θεωρητικό τέχνης και επίκουρο καθηγητή της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών.

FIVE DAYS OF VIDEO ART

In April 2005, for five days (from April 13 through April 17, 2005), an exhibition of video art was held at "the factory", the exhibition venue of the Athens School of Fine Arts (Pireos 256, Aghios Ioannis Rentis).

This five-day exhibition was accompanied by two parallel events:

- On April 13, video works were screened, which were kindly lent by the National Museum of Contemporary Art.
- On April 14, under the title *"The continuous mystification in the presence of Joseph Beuys"* videos on three actions by Joseph Beuys were presented; the videos were introduced and commented by Dr. Rea Stringari-Thönges, who also participated in the panel discussion that followed, along with Maria Marangou, art critic/art historian and director of Rethymnon Centre for Contemporary Art; Nikos Xydakis, art critic; and Nikos Daskalothanassis, art theorist and assistant professor of Art History at the Athens School of Fine Arts.

Αμπαριώτου • Αμπάτη • Αραβαντινός • Βαλλιανάτος • Βάντζου • Βερούκη • Βίττης • Βογιατζίδης • Βρετζάκη • Βρεττός • Γεωργούδη • Γιαννημάρα • Γούσια • Δημητροπούλου Α. • Δημητροπούλου Ε. • Ελευθεράκης • Ευσταθίου • Ζερβού • Ζυγούρη • Ιωαννίδου • Ιωάννου • Καβαλλιεράτος • Κάλλε • Κανάκου • Κανταράκη • Καραθάνου • Κάραλης • Καραμανώλης • Καραντινόπουλος • Καρβούνη • Καρούκ • Κατσέλης • Κοέν • Kohra • Κόκκαλης • Κόμπης • Κοντογεώργου • Κοτσάνου • Κουτσίμπελα • Κυριακόπουλος • Κωστορρίζου • Λάρκος • Λεοντοπούλου • Λιανού • Λίτινας • Λυκάκης • Λύρα • Μαλταμπέ • Μαραγκουδάκη • Μαρινάκη • Μελανίτης • Μητρόπουλος • Μιμίκου • Μπαγλανέα • Μπαλλή • Μπαλτατζή • Μπαρδή • Μπαρμπαγεώργου • Μυλωνάκης • Μυρεσιώτη • Μύρκα • Μυρογιάννη • Νικόλου • Ορφανού • Παλάσκα • Παναγιωτακοπούλου • Παναγιωτοπούλου • Πανουσόπουλος • Παπαδάκη • Παπαδοπούλου • Παπαϊωάννου • Παπαποστόλου • Παπαχριστοφόρου • Παρδάλης • Πασχαλίδου • Παφιλιάρη • Πεκρίδης • Πετράτου • Πόκα • Poka-Yio • Πρωτοπαπάς • Ρουσσάκης • Σαρταμπάκου • Σβορώνου • Σεβαστή • Σεπετζόγλου • Σημίτης • Σιμάκη • Σιτορέγκο • Σκουλούδης • Σοφολόγη • Σπερελάκη • Σταμούλης • Συλογίδου • Σωτηρόπουλος • Τατάκη • Τεντόμα • Τζιμούλης • Τομπούρα • Τουλιάτου • Τούρλας • Τριαντάφυλλος • Τσαγγαίου • Τσέρμου • Τσίγκρη • Τσίχλης • Τσουλούφη • Φασουλίδου • Φερεντίνου • Χανιώτη • Χατζηνικολάου • Χριστοδούλου • Χρονοπούλου • Χρυσικός •

Ambariotou • Ambati • Aravantinos • Vallianatos • Vantzou • Verouki • Vittis • Voyatzidis • Vretzaki • Vrettos • Georgoudi • Giannimara • Goussia • Dimitropoulou A. • Dimitropoulou E. • Eleftherakis • Efstathiou • Zervou • Zygouri • Ioannidou • Ioannou • Kavallieratos • Kalle • Kanakou • Kantaraki • Karathanou • Karalis • Karamanolis • Karantinopoulos • Karvouni • Karouk • Katselis • Koen • Kohra • Kokkalis • Kombis • Kontogeorgou • Kotsanou • Koutsimbela • Kyriakopoulos • Kostorrizou • Larkos • Leontopoulou • Lianou • Litinas • Lykakis • Lyra • Maltambe • Marangoudaki • Marinaki • Melanitis • Mitropoulos • Mimikou • Baglanea • Balli • Baltatzi • Bardi • Barbageorgou • Mylonakis • Myresioti • Myrka • Myrogianni • Nikolou • Orfanou • Palaska • Panagiotakopoulou • Panagiotopoulou • Panoussopoulos • Papadakis • Papadopoulou • Papaioannou • Papapostolou • Papachristoforou • Pardalis • Paschalidou • Pafiliari • Pekridis • Petratou • Poka • Poka-Yio • Protopappas • Roussakis • Sartambakou • Svoronou • Sevasti • Sepetzoglou • Simitis • Simaki • Sitorengo • Skouloudis • Sofologi • Sperelaki • Stamoulis • Sylogidou • Sotiropoulos • Tataki • Tentoma • Tzimoulis • Tompoura • Touliatou • Tourlos • Triandafyllos • Tsagaiou • Tsermou • Tsigri • Tsichlis • Tsouloufi • Fasoulidou • Ferentinou • Chanioti • Chatzinikolaou • Christodoulou • Chronopoulou • Chryssikos •

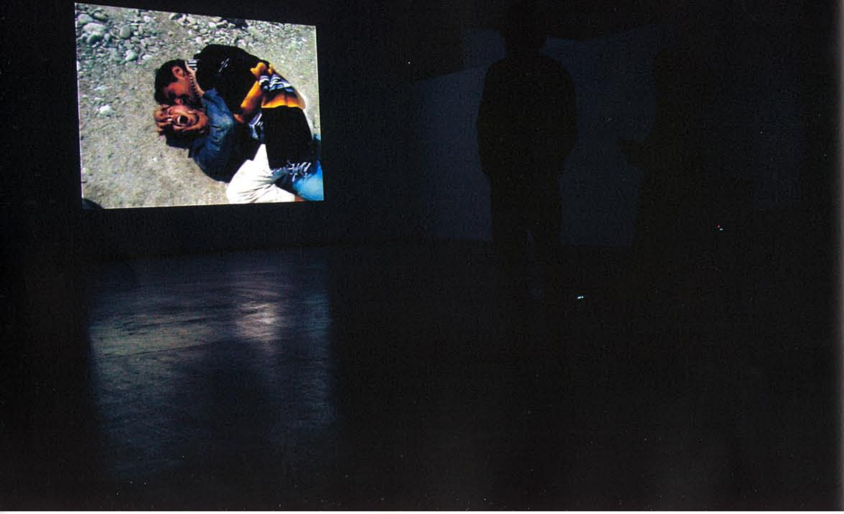
Νίκος Δασκαλοθανάσης

ΤΟ ΕΙΚΑΣΤΙΚΟ ΒΙΝΤΕΟ

I. Θεωρία

«Ορώ, βλέπω, σπαν. αισθάνομαι αλλά και *εννοώ, κατανοώ»*. Να κάποιες από τις σημασίες που δίνει ο Κουμανούδης στο λατινοελληνικό λεξικό του για το ρήμα *video*. Από τη δεκαετία του 1960 το ίδιο ρήμα, ουσιαστικοποιημένο, σημαίνει, στις περισσότερες ευρωπαϊκές γλώσσες, έναν τύπο μαγνητικής ταινίας για την καταγραφή ήχου και εικόνας, καθώς και το ίδιο το περιεχόμενο αυτής της ταινίας, τα αντίγραφά της, το «μηχάνημα» εντός του οποίου λειτουργεί, αλλά και ένα «εργαλείο» (με το κατάλληλο, δεύτερο συνθετικό) και βεβαίως μια διαδικασία (μα και ένα χώρο) καταγραφής και προβολής. Σε αυτή την πολλαπλότητα των εννοιών, που σίγουρα δεν εξαντλήθηκε εδώ, έρχεται να προστεθεί και μια πολλαπλότητα χρήσεων: ταινίες κινηματογραφικού τύπου για ιδιωτική ή δημόσια προβολή μικρότερης ή μεγαλύτερης διάρκειας, παιχνίδια, μουσικά και διαφημιστικά βίντεο, ερασιτεχνικές ταινίες αναμνηστικού τύπου, κλειστά κυκλώματα με στόχο την επιτήρηση, τεκμηριωτική καταγραφή για ιστορικούς, πολιτικούς ή νομικούς λόγους. Μέσα σε αυτό τον κυκεώνα σημασιών και χρήσεων το εικαστικό βίντεο[1] ορίζεται ίσως με τον πιο δύσκολο τρόπο. Και τούτο γιατί, οποιαδήποτε σχετική απόπειρα προσκρούει αναπόφευκτα στην απουσία μιας γενικής, συστηματικής, επεξεργασμένης θεωρίας του βίντεο (συνέπεια της περίπλοκης, υβριδικής υφής του αλλά και της μικρής ιστορίας του). Αν σε αυτή την έλλειψη προστεθεί και η κρίση του καθεστώτος του ίδιου του έργου τέχνης που μαστίζει τη σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή, δεν μοιάζει παράξενο το γεγονός πως το εικαστικό βίντεο παραμένει *«εντελώς ασαφώς τοποθετημένο σε κάποιο σημείο της διαδρομής ανάμεσα στην τηλεόραση και το μουσείο»*.[2] Παρ' όλ' αυτά, ένα *corpus*, ετερόκλητων είναι αλήθεια, σχετικών κειμένων έχει ήδη συσσωρευτεί.[3] Υπάρχουν άραγε κάποιες κοινές παράμετροι που να οροθετούν αυτό τον «προβληματικό», από θεωρητική τουλάχιστον άποψη, χώρο; Αναζητώντας την απάντηση σε ένα τέτοιο ερώτημα θα παραθέσουμε στη συνέχεια ορισμένες από αυτές τις παραμέτρους, ως «ημιτελή προτάγματα». Στόχος, η καταγραφή κάποιων όρων τοποθέτησης ενός ζητήματος που, εκ των πραγμάτων, αποτελεί πλέον έναν καθιερωμένο τρόπο έκφρασης ο οποίος αφορά, και στην Ελλάδα, μια αυξανόμενη ομάδα καλλιτεχνών:[4]

- Η «κατασκευαστική», αποσπασματική διαδικασία του μοντάζ, θεμελιώδες χαρακτηριστικό του κινηματογράφου, αποκτά στο βίντεο[5] διαφορετική σημασία: η «γλώσσα» του μοιάζει να χαρακτηρίζεται από ένα δομικό *continuum*.[6]
- Το βίντεο λειτουργεί *εκτός* του κύκλου αποτύπωσης της εικόνας μέσω φωτοχημικών μεθόδων επεξεργασίας, ο οποίος άνοιξε με τη φωτογραφική πλάκα και έκλεισε με το κινηματογραφικό φιλμ.



• Το βίντεο μπορεί, σε αντίθεση με τον κινηματογράφο, να παραχθεί αμέσως και επί τόπου. Όχι μόνο η εγγραφή αλλά και η εκπομπή ή η αναπαραγωγή του βρίσκονται σε κατάσταση «συγχρονίας» με την έννοια του αισθητού χρόνου, δηλαδή του χρόνου του παρατηρητή. Το βίντεο έχει τη δυνατότητα να διαμορφώνει μιαν άμεση, βιωματική σχέση με τον θεατή του, ο οποίος μπορεί την ίδια στιγμή να είναι το αντικείμενο αλλά και το υποκείμενο της θέασης. Αυτό το χαρακτηριστικό θέτει ζητήματα σχέσεων πραγματικότητας και αναπαράστασης. Επιπλέον, το γεγονός ότι το βίντεο προσεγγίζεται «εμπειρικά» και όχι «εννοιολογικά», αυξάνει τις διαδραστικές του δυνατότητες.

• Αν η έννοια της «σωματικότητας» αποτελεί πράγματι ένα από τα ουσιώδη χαρακτηριστικά της γλυπτικής,[7] τότε το βίντεο, σε αυτό το σημείο και παρά τον καταφανώς «οπτικό» χαρακτήρα του, συνδέεται περισσότερο με τη γλυπτική απ' ό,τι με τη ζωγραφική. Η εξάρτηση του βίντεο από τον υλικό φορέα της εκπομπής του (θεωρητικά, το βίντεο «αναδύεται» από το *ad hoc* εγκατεστημένο μόνιτορ και δεν «προβάλλεται», όπως στον κινηματογράφο, επί της προεγκατεστημένης, σταθερών διαστάσεων, οθόνης), το συνδέει ευθέως με τα προβλήματα του τρισδιάστατου χώρου και των εγκαταστάσεων.

• Το βίντεο θέτει ορισμένες καινούργιες συνιστάμενες σε ό,τι αφορά τη λειτουργία του *πλαισίου* της εικόνας. Ο ζωγραφικός πίνακας, από την Αναγέννηση και μετά, άνοιξε ένα «παράθυρο στη φύση», του οποίου τα σαφή όρια ταυτίζονταν με το πλαίσιο του πίνακα. Η φωτογραφία σχετικοποίησε αυτά τα όρια με την καλλιέργεια της άμεσης σχέσης μεταξύ πραγματικότητας και αναπαράστασης. Ο κινηματογράφος, με τη σειρά του, ώθησε στα άκρα τούτη τη διαδικασία εφόσον η ρευστότητα του κινηματογραφικού καρέ (το αντίστοιχο του πλαισίου του ζωγραφικού πίνακα) συνδέθηκε οργανικά με την αέναη κίνηση των εικόνων του πραγματικού κόσμου. Το βίντεο μετέφερε αυτή την προβληματική στο εσωτερικό της ίδιας της αναπαράστασης. Η τεχνική της «εικόνας μέσα στην εικόνα», ως δομικό στοιχείο μιας νέας συντακτικής γλώσσας, αποτελεί το πιο κοινότοπο παράδειγμα εκδήλωσης αυτού του φαινομένου. Η συστηματική υπονόμευση των παραδοσιακών «νόμων» της αναπαράστασης είναι τώρα γενικευμένη αφού η «δημοκρατική» χρήση του βίντεο επιτρέπει σε όλους την προσωπική παρέμβαση επί της εικόνας μέσω της εφαρμογής μιας σειράς απλών χειρισμών.

• Το βίντεο αποτελεί, κατά κύριο λόγο, μια μη αφηγηματική εκφραστική μορφή. Τα αντιαφηγηματικά χαρακτηριστικά του δεν συνδέονται μόνο με το περιεχόμενο και την τεχνική κατασκευής της εικόνας ή την υπαγωγή του έργου στη λογική της εγκατάστασης αλλά αφορούν και την

ίδια του την πρόσληψη. Ο θεατής μπορεί να αναδιατάξει, κατά βούλη-

μόνο όσα έργα συγκροτούν μια πρωτογενή έκφραση; «*Δεν είμαι σίγουρος* ση, τα μέρη που απαρτίζουν το σύνολο, να επιλέξει το χρόνο παρακολούθησης, να υιοθετήσει την οπτική που επιθυμεί σύμφωνα με τα δικά του κριτήρια. Η ανταπόκριση στην αφηγηματική λογική του δημιουργού, η τήρηση ενός προεπιλεγμένου χρόνου παρακολούθησης και η «ακίνητη» θέαση του έργου από συγκεκριμένη οπτική γωνία αποτελούν χαρακτηριστικά του κινηματογράφου και όχι του βίντεο.

- Από θεσμική άποψη, ο χώρος εντός του οποίου λειτουργεί το βίντεο θέτει νέα ζητήματα. Αν η παραδοσιακή τέχνη συμβαδίζει με την περιπέτεια του μουσείου, αν η φωτογραφία χρησιμοποίησε ως φορέα της την έντυπη μορφή κατά την «εποχή των μαζών» και αν η κινηματογραφική ταινία βρίσκει τον φυσικό χώρο της στις αίθουσες ευρείας προσβασιμότητας, το βίντεο έχει ιδιωτικότερο χαρακτήρα: παρακολουθείται ταυτόχρονα από μικρές ομάδες θεατών, αναπαράγεται σε μικρό χώρο που συχνά «εξαϋλώνεται» ή μεταμορφώνεται όταν οι τοίχοι μετατρέπονται σε οθόνες ή υποκαθίστανται από αυτές.[8]
- Τέλος, ένα ειδικό πρόβλημα που αφορά τον ορισμό της ίδιας της φύσης του βίντεο: η «βιντεοσκοπημένη» καλλιτεχνική διαδικασία που επαναπροβάλλεται στο χώρο του μουσείου ανήκει άραγε πράγματι στην κατηγορία του εικαστικού βίντεο ή εδώ κατατάσσονται αποκλειστικά και *πως διαθέτω την κατάλληλη έννοια για ό,τι αποκαλούμε σήμερα 'βίντεο' και κυρίως 'εικαστικό βίντεο'* [...] *Νομίζω* (videor) *πως δεν υπάρχει ουσιαστική συνάφεια μεταξύ των πραγμάτων* [...] *που τοποθετούμε κάτω από αυτό το όνομα*».[9] Μπορεί αναμφίβολα κανείς να προσυπογράψει το σκεπτικισμό του φιλοσόφου προσθέτοντας ωστόσο τη μικρή παρενθετική φράση: «*αυτή τη στιγμή*». Με αυτή την έννοια, όσα προτείνονται σε τούτο το άτακτο και πρόχειρο σημείωμα πρέπει να εκληφθούν περισσότερο ως *ικανές*, και λιγότερο ως *αναγκαίες*, συνθήκες ορισμού του εικαστικού βίντεο με στόχο όχι τόσο μια «στεγανή» οροθέτηση (αυτές οι συνθήκες ισχύουν δυνητικά και για το μη εικαστικό βίντεο) στο πλαίσιο μιας, ούτως ή άλλως, μάλλον προβληματικής θεωρητικής κατηγορίας,[10] αλλά μάλλον την επισήμανση ορισμένων γενικών χαρακτηριστικών ικανών να καλλιεργηθούν από έναν συγκεκριμένο τύπο καλλιτεχνικής έκφρασης που, θα το ξαναπούμε, απασχολεί και στην Ελλάδα όλο και περισσότερους καλλιτέχνες. Απόδειξη, η ίδια η εκδήλωση «Πενθήμερο εικαστικού βίντεο» που διοργανώνει η Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών.

II. Ιστορία

Η ιστορία[11] του εικαστικού βίντεο συνδέεται στενά τόσο με την τεχνολογική εξέλιξη των δυτικών κοινωνιών του όψιμου Μεταπολέμου όσο και με την ευρύτερη προβληματική των καλλιτεχνικών τάσεων, την ίδια περίοδο. Ένα από τα κεντρικά χαρακτηριστικά αυτών των τάσεων είναι και η πολυδιάστατη διερεύνηση των όρων ύπαρξης του ίδιου του καλλιτεχνικού έργου μέσω μιας μετατόπισης του ενδιαφέροντος από το αντικείμενο προς τη συχνά «άυλη» διαδικασία συγκρότησής του ως ειδικής εννοιολογικής κατηγορίας. Με αυτή την έννοια δεν είναι τυχαίο το γεγονός πως στις αρχές της δεκαετίας του 1960, οι πρώτοι πειραματισμοί στον τομέα του βίντεο ξεκινούν από την «επίθεση» εναντίον του ίδιου του υλικού φορέα του, δηλαδή του τηλεοπτικού μόνιτορ. Τα ιδιότυπα κολάζ τηλεοράσεων του Βολφ Φοστέλ το 1958, και οι παραμορφωτική επέμβαση, μέσω μαγνητών, επί της τηλεοπτικής εικόνας του Ναμ Τζουν Πάικ, το 1959, αποτελούν κάποιες από τις εναρκτήριες ενέργειες στις οποίες συνήθως παραπέμπουν και οι πλέον συνοπτικές αναφορές στην ιστορία του εικαστικού βίντεο.[12] Ο Ναμ Τζουν Πάικ, που θεωρείται ο πρωτοπόρος του χώρου, αποκτά τεχνολογικό εξοπλισμό για εγγραφή βίντεο[13] μόνο μετά το 1965, όταν φτάνει στη Νέα Υόρκη, οπότε και αρχίζει να πειραματίζεται συστηματικά –χωρίς να είναι φυσικά ο μόνος[14] – και με την παραγωγή της «άυλης» εικόνας. Το ειδικό χαρακτηριστικό των έργων του Ναμ Τζουν Πάικ είναι ότι δεν επιχειρούν να αποτελέσουν εναλλακτικές εκδοχές του κινηματογράφου αλλά απόπειρες συγκρότησης μιας νέας, αυτόνομης έκφρασης με ένα διαφορετικό μέσο. Είναι επίσης ενδεικτικό πως αυτό που θεωρείται το πρώτο βίντεο που προβλήθηκε ποτέ σε καλλιτεχνικό περιβάλλον είναι η βιντεοσκόπηση της επίσκεψης του Πάπα Παύλου ΣΤ΄ στη Νέα Υόρκη από τον Πάικ. Το βίντεο προβλήθηκε στο Café a Go Go στο πλαίσιο των δραστηριοτήτων της τοπικής ομάδας Fluxus.[15] Το περιεχόμενο του βίντεο αλλά και η εμπλοκή του Πάικ, όπως φυσικά και του Φοστέλ, με το Fluxus σηματοδοτούν την καταρχήν κοινωνική και ανατρεπτική καταγωγή του εικαστικού βίντεο. Στη δεκαετία του 1970 το εικαστικό βίντεο μοιάζει να κερδίζει συνεχώς έδαφος, ιδίως στις ΗΠΑ. Το βίντεο έχει πλέον υπερβεί την αυστηρά εμπορική ή ερευνητική του χρήση και είναι τώρα ευρέως προσβάσιμο. Θα μπορούσε ίσως κανείς να αποτολμήσει μια διάκριση ως προς την κατεύθυνση που ακολουθεί στην Αμερική, από τη μια, και στην Ευρώπη, από την άλλη. Στην πρώτη περίπτωση επικρατεί ο πειραματισμός και η αναζήτηση μιας αυτόνομης εικαστικής γλώσσας, ενώ στη δεύτερη η θεωρητική και τεκμηριωτική διερεύνηση του μέσου καθώς και η απόπειρα κοινωνικής του χρήσης

μέσω του υπάρχοντος δικτύου επικοινωνίας, κυρίως του τηλεοπτικού. Η επικράτηση των εννοιολογικών τάσεων και η καλπάζουσα «πληροφοριοποίηση» των δυτικών κοινωνιών έπαιξαν φυσικά και στις δύο περιπτώσεις σημαντικό ρόλο. Ως προς την έναρξη μιας διαδικασίας θεσμικής νομιμοποίησης του εικαστικού βίντεο, η έκθεση με τίτλο «Η τηλεόραση ως δημιουργικό μέσο» (Νέα Υόρκη, Howard Wise Gallery, 1969) αποτελεί τη συνήθη, εναρκτήρια ιστορική παραπομπή, ενώ τα ευρωπαϊκά της ανάλογα αποτελούν οι εκθέσεις «Projekt 74» (Κολωνία, 1974) και «The Video Show» (Λονδίνο, Serpentine Gallery, 1975). Η Documenta VI (Κάσελ, 1977) επικυρώνει οριστικά και διεθνώς μια ήδη ενεργό καλλιτεχνική πρακτική. Στη δεκαετία του 1980 η περαιτέρω ανάπτυξη των τεχνικών δυνατοτήτων του βίντεο αλλά και η αυξανόμενη θεσμική ενσωμάτωση της σύγχρονης τέχνης έχουν ως αποτέλεσμα απ' τη μια την όλο και πιο σύνθετη επεξεργασία της εικόνας και απ' την άλλη την απομάκρυνση από τις αυστηρά αυτοαναφορικές παραπομπές. Η οικειοποίηση στοιχείων που ήδη υπάρχουν στο φυσικό και κοινωνικό περιβάλλον (εικόνων, ήχων, ιστορικών τεκμηρίων, πολιτικών προταγμάτων κλπ.) και η διαδραστική σχέση με τον θεατή αποτελούν παραμέτρους τις οποίες η δεκαετία του 1990 θα καλλιεργήσει περαιτέρω. Η γενικευμένη χρήση του βίντεο θα εμπλέξει πλέον τους καλλιτέχνες σε ένα διαρκή διάλογο με τα ΜΜΕ, τις μεγάλες και πολυδιάστατες διεθνείς πολιτιστικές διοργανώσεις, τα κυρίαρχα αιτήματα των καιρών (μεταποικιοκρατία, μειονότητες, πολιτικές και κοινωνικές διακρίσεις κλπ.). Το γεγονός αυτό αυξάνει την όσμωση μεταξύ του βίντεο ως καλλιτεχνικού μέσου και της ευρείας του διάχυσης ως συστατικού ενός ευρύτατου πολιτιστικού περιβάλλοντος. Στις μέρες μας, είναι ακόμη πιο δύσκολο να ορίσει κανείς το εικαστικό βίντεο, άρα να σκιαγραφήσει και την ιστορία του, αφού η χρήση του υπολογιστή και η ψηφιακή τεχνολογία αλλοιώνουν τα «ειδικά» χαρακτηριστικά ενός μέσου του οποίου ο «υβριδικός» χαρακτήρας υπήρξε ανέκαθεν προφανής. Αυτό το σύνθετο περιβάλλον αποτελεί ωστόσο εντέλει και την ιστορική πρόκληση την οποία οι σύγχρονοι βίντεο-καλλιτέχνες καλούνται να αντιμετωπίσουν.

---

1. Έτσι αποδίδεται εδώ ο όρος *video art* που αφορά τόσο την τέχνη του βίντεο, γενικά, αλλά συχνά και το μεμονωμένο έργο. Άλλες αποδόσεις του στα ελληνικά: βιντεοτέχνη, καλλιτεχνικό βίντεο. Το περιεχόμενο αυτών των μη δόκιμων, αλλά προς το παρόν «καθιερωμένων» όρων, παραμένει βεβαίως συζητήσιμο.

2. Frank Popper, *Art of the Electronic Age*, Λονδίνο, Thames & Hudson, 1997, σ. 68.

3. Βλ. ενδεικτικά David Hall και Sally Jo Fifer (επιμ.), *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*, Νέα Υόρκη, Aperture, 1991· Timothy Druckrey (επιμ.), *Electronic Culture. Technology and Visual Representation*, Νέα Υόρκη, Aperture, 1996· Michael Rush, *Video Art*, Λονδίνο, Thames & Hudson, 2003 (όπου συνοψίζεται η σχετική έντυπη και ηλεκτρονική βιβλιογραφία). Μια σύνοψη αρκετών απόψεων για τη θεωρία του βίντεο μπορεί κανείς να βρει στην ηλεκτρονική διεύθυνση <www.arts.monash.edu.au/visarts/globe/issue9/smtxt.html> και ειδικότερα στο κείμενο του Scott McQuire «Video Theory», ενώ ο διαδικτυακός τόπος <www.eai.org> είναι χρήσιμος για όσους αναζητούν καλλιτέχνες που χρησιμοποιούν το βίντεο ως εκφραστικό μέσο.

4. Εδώ, δεν θα εξετασθούν ζητήματα που αφορούν τις ιστορικές, πολιτικές και κοινωνικές προϋποθέσεις καλλιέργειας των Νέων Μέσων. Οι «κλασικές» ωστόσο αναλύσεις, από τους εκπροσώπους της Σχολής της Φραγκφούρτης ώς τους Σιτιασιονιστές, αποτελούν και σήμερα τη βάση οποιασδήποτε σχετικής συζήτησης.

5. Εδώ, οι όροι βίντεο και εικαστικό βίντεο δεν θα διαφοροποιηθούν με απόλυτο τρόπο. Επιπλέον, δεν θα γίνει διάκριση μεταξύ της αναλογικής και της ψηφιακής μορφής του βίντεο εφόσον εδώ δεν τίθενται ζητήματα διαφορετικής μεταβίβασης και επεξεργασίας της πληροφορίας. Για τις επιπτώσεις αυτής της διαφοράς στο αισθητικό πεδίο βλ. Sean Cubitt, *Digital Aesthetics*, Λονδίνο, Sage, 1998.

6. Βλ. Dan Graham, *Video-Architecture-Television: Writings on Video and Video Works 1970-1978*, Νέα Υόρκη, New York University Press, 1979.

7. Βλ. Benjamin H. D. Buchloh, «Michael Asher and the conclusion of modernist sculpture» (1980) στη συλλογή δοκιμίων του Buchloh με τίτλο *Neo-avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cam. (MA), The MIT Press (An October book), 2000, σσ. 1-39.

8. Για τη θεσμική «ταυτότητα» του βίντεο βλ. Peter Wollen, «Regarder, raconter et au-delà. Un texte en trois parties» στον κατ. έκθ. *Passages de l'image*, Παρίσι, MNAM, 1990, σσ. 77-88.

9. Jack Derrida, «Videor», στον κατ. έκθ. *Passages de l'image*, Παρίσι, MNAM, 1990, σσ. 158-161, το παράθεμα στη σ. 158.

10. Για τον Sean Cubitt, ο υβριδικός χαρακτήρας του βίντεο του στερεί διά παντός τη δυνατότητα συσχετισμού του με οποιαδήποτε ειδική θεωρία, βλ. Sean Cubitt, *VVideography: Video Media as Art and Culture*, Basingstoke, Macmillan, 1993.

11. Εδώ θα παρατεθούν ελάχιστα ονόματα αφού στόχος είναι η συλλήβδην και εντελώς συνοπτική καταγραφή κάποιων τάσεων και όχι η, έστω και περιληπτική, συγκρότηση μιας ιστορίας (που απαιτεί, όπως είναι κατανοητό, εντελώς διαφορετικές επιλογές και προϋποθέσεις). Για μια εισαγωγική ιστορία του βίντεο με αναφορά σε πληθώρα ονομάτων βλ. ενδεικτικά Michael Rush, *New Media in Late 20th-Century Art*, Λονδίνο, Thames & Hudson, 1999, κυρίως κεφ. 2 και 3.

12. Βλ., για παράδειγμα, Mick Hartney «video art» στο *Grove Art on Line*, Oxford University Press, <www.groveart.com>. Βλ. επίσης Christine Van Assche, «Une histoire de vidéo» στον κατ. έκθ. *Vidéo et après*, Παρίσι, MNAM, 1992, σσ. 10-15.

13. Μια Sony βίντεο-κάμερα μισής ίντσας.

14. Ο συμβολή, για παράδειγμα, του ζεύγους Steina και Woody Vasulka σε παρόμοιους πειραματισμούς πρέπει εδώ να υπογραμμισθεί. Ο Vasulka βεβαίως, σε αντίθεση με τον Πάικ, προέρχεται από το χώρο του πειραματικού κινηματογράφου. Η «ανταγωνιστική» σχέση κινηματογράφου - βίντεο συνεχίζει και σήμερα να αποτελεί πεδίο συζήτησης. Η ιστορία του βίντεο ωστόσο συγκροτείται ακριβώς από τη στιγμή που ορίζεται ως εκφραστικός τρόπος διάφορος από τον κινηματογράφο.

15. Βλ. Gill Perry και Paul Wood (επιμ.), *Themes in Contemporary Art*, Νιου Χέιβεν και Λονδίνο, Yale University Press / The Open University, 2004, σ. 215.

Nikos Daskalothanassis
VIDEO ART

I. Theory

According to Koumanoudis' *Latin-Greek Dictionary*, the verb *video* means *to see* with the eyes; *to perceive* by other senses; *to notice, observe* with the mind. Since the 1960s the same verb – this time as a noun – means, in most European languages, a type of magnetic tape on which can be recorded both moving visual images and sound, the contents of this tape, its copies, a "machine" used for playing those tapes, a "tool" (with the appropriate suffix), and of course, a procedure (and a space as well) of recording and projection. In this vast range of meanings, which certainly isn't exhausted here, is added a vast range of uses: feature films on video; video clips; videogames; music videos; promotional videos; amateur videos; home videos; closed circuit video surveillance; video used as legal evidence; documentary video, and so forth. In this farrago of meanings and uses, it could be hard to define Video Art. Just because any attempt at defining it inevitably comes up against the absence of a general, systematic, fully-fledged theory of Video Art (as a consequence of its complex, hybrid structure and its short history). If to this absence is added the crisis of the status of the work of art faced by contemporary artistic production, then it is no wonder that video is "still rather poorly defined halfway between TV and the museum[1]". Nevertheless, a *corpus* of disparate, and yet relevant texts has already been gathered.[2] Are there any common parameters that fix the boundaries of this "problem" space, at least from a theoretical point of view? In our attempt to find an answer to such a question we will specify some of these parameters, as "unfinished projects"; thus, our prime objective is to set down some ways of addressing several key issues concerning video, which has become by now an established means of expression that concerns, in Greece as well, a growing group of artists:

- The "constructional", fragmentary procedure of montage, being a key characteristic of the cinema, takes on a different meaning in video: its "language" seems to be characterized by a structural continuum.
- Video lies *outside* the scope of image recording by photochemical methods of processing, which started with the photographic plate and ended with the cinematographic film.
- Video, in contrast with cinema, can be produced immediately and on the spot. Not only its recording, but also its broadcasting and reproduction are in a "synchronic" state with the sense of perceptible time, namely the time of the observer. Video has the possibility of forming an immediate, experiential relationship with the viewer who, at

the same time, could be both the object and the subject of viewing. And this particular characteristic poses the question of reality and representation. Furthermore, the fact that video is arrived at "empirically" and not "conceptually", increases its interactive possibilities.

- Indeed, if the sense of "corporality" is one of the essential attributes of sculpture,[3] then, at this point and despite its manifest "visual" character, the video is more related to sculpture than to painting. The dependence of the video from its broadcasting medium (theoretically, video "emerges" from the *ad hoc* installed monitor and unlike the cinema it isn't projected to a pre-installed screen of fixed dimensions), relates it directly to the problems of the three-dimensional space and installations.
- Video raises some new issues relating to the *context* of the image. Since Renaissance, paintings opened a "window to nature" that its explicit limits were identified with the frame of the painting. Photography relativized those limits by cultivating the immediate relationship between reality and representation. In turn, cinema pushed this procedure to the extremes, since the fluidity of cinematic frames (the counterpart of the painting's frame) was organically connected with the perpetual movement of the actual world. Video transferred this problematic within representation itself. The technique of the "image within an image", as a structural element of a new structural language, is the most commonplace instance of this phenomenon. The systematic undermining of the traditional "norms" of representation is now generalized, since the "democratic" use of video enables everyone to leave their personal mark on the image through a series of simple operations.
- For the most part, video is a non-narrative form of expression. Its anti-narrative characteristics are not only related with the content and the production techniques of the image – or with a work that is counted as installation art – but they are also connected with its reception. The viewer can restructure, at will, the parts that make up the whole, choose the time of viewing, and adopt a desired point of view that is consistent with his own criteria. The response to the narrative rationale of the maker, the keeping of a pre-selected time of viewing and the "immobile" viewing of the work from a specific viewpoint are characteristics of the cinema rather than the video.
- From an institutional point of view, the space within which video functions raises new questions. If traditional art is in step with the

adventure of the museum, if photography used as its medium the printed form at the "era of the masses", and if the cinematic film is at home in a widely accessible cinema, the video has a more private character: it can be watched simultaneously by small groups of viewers, it can be reproduced in a small space that is often "dematerialized", or transformed when the walls are converted into screens or even replaced by them.[4]

- And finally, a specific problem concerning the definition of video itself: i.e., whether "videoed" artistic procedure, which is re-projected to a museum site, really belongs to the category of Video Art, or whether only the works that set up a primary form of expression could be considered as such. "I am not sure that I have at my disposal an adequate concept for what today goes by the name video and especially video art. It seems to me [...] that we will have to choose from among three rigorously incompatible 'specificities' [...] let us say that these are: a. the specificity of video *in general*; b. that of video *art*; c. that of such works, or the putting-to-work of a general technique that is called 'video'".[5] No doubt, one could endorse the philosopher's skepticism by adding a small parenthetical phrase: "at this very moment". In this sense, everything suggested in this off-hand note should be considered as a *sufficient* rather than a *necessary* condition for the definition of Video Art, aiming thus not so much at a "impermeable" delimitation (since these conditions potentially apply to video in general) in the context of a, somehow or other, problematic theoretical category,[6] but rather the stressing of some general characteristics sufficient to be cultivated by a particular type of artistic expression that, we will say it again, concerns an increasing number of artists, in Greece as well. Evidence of these concerns is the event *Five Days of Video Art*, organized by the Athens School of Fine Arts.

II. History

The history[7] of Video Art is closely associated both with the technological progress of Western societies in late post-war era and the wider problematic of artistic tendencies at the same period. One of the key features of those tendencies is the multidimensional investigation of the conditions of existence of the work of art through the shifting of focus from the object to the, often "immaterial", procedure of its formation as a specific conceptual category. In this sense, it is no accident that in the early 1960s, the first experimentations with video started with the

elements that already exist in the physical and social environment (images, sounds, historical documents, political projects, etc.) and the interactive relationship with the viewer are the parameters that would be further cultivated in the 1990s. The spread of the use of video would involve the artists in a constant debate with the Mass Media, the major and multifarious international cultural events, the growing demands of the times (post-colonial studies, minority discourse, political and social discriminations, etc.). And this very fact increased the osmosis between video as an artistic medium and its broader diffusion as integral component of our extensive cultural environment. Nowadays, it is even harder to define Video Art, and therefore to outline its history, since the use of computers and digital technology alter the "special" characteristics of a medium whose "hybrid" character was always evident. This complex environment, however, constitutes an historical challenge that contemporary video artists are called to meet.

---

1. Frank Popper, *Art of the Electronic Age*, (London: Thames & Hudson, 1997), p. 68.

2. See, for example, David Hall and Sally Jo Fifer (eds.), *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*, Aperture, (New York, 1991); Timothy Druckrey (ed.), *Electronic Culture: Technology and Visual Representation*, (New York: Aperture, 1996); Michael Rush, *Video Art*, (London: Thames & Hudson, 2003) – where the related printed and electronic bibliography is summarized. For a summary of several views on the theory of video, see Scott McQuire, "Video Theory" at www.arts.monash.edu.au/visarts/globe/issue9/smtxt.html; furthermore, information on artists that use video as a means of expression can be found at the website www.eai.org.

3. See Benjamin H. D. Buchloh, "Michael Asher and the Conclusion of Modernist Sculpture" (1980) in the collection of essays by Buchloh, entitled *Neo-avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, (Cambridge, Mass.: The MIT Press, An October Book, 2000), pp. 1 – 39.

4. For the institutional "identity" of the video, see Peter Wollen, "Regarder, raconter et au-delà. Un texte en trois parties", (Paris: ex. cat., *Passages de l'image*, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1990), pp. 77-88.

5. Jacques Derrida, "Videor", translated by Peggy Kamuf, (Paris: ex. cat., *Passages de l'image*, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1990), pp. 158-161. Reprinted in Gary Hill, Robert C. Morgan (eds.), *Gary Hill*, (Baltimore: John Hopkins University Press, 2000), pp. 20-26.

6. For Sean Cubitt, the hybrid character of the video leads to its permanent deprivation of the possibility of being connected with any specific theory, see Sean Cubitt, *Videography: Video Media as Art and Culture*, (Basingstoke: Macmillan, 1993).

7. Here only a few names shall be quoted, since the present text is aimed at presenting an overview of some tendencies as a whole, rather than a brief history of video, which would reasonably require entirely different selection criteria. E.g. for an introduction to the history of video with reference to numerous artists, see Michael Rush, *New Media in Late 20th Century Art*, (London: Thames & Hudson, 1999), (particularly Chapter II and Chapter III).

8. See, for example, Mick Hartney, "Video Art", at *Grove Art Online*, www.groveart.com. Also, see Christine Van Assche, "Une histoire de vidéo", (Paris: ex. cat., *Vidéo et après*, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1992), pp. 10-15.

9. I.e. a Sony Portapack video recorder.

10. For instance, we should point out here the contribution of Steina and Woody Vasulka to similar experimentations. However, Vasulka, in contrast to Paik, comes from experimental cinema. The "competitive" relationship between cinema and video continues to this day to be a field of discussion. However, the history of video is formed at the very moment of its definition as a means of expression different from the cinema.

11. See Gill Perry and Paul Wood (eds.), *Themes in Contemporary Art*, (New Haven & London: Yale University Press in association with the Open University, 2004), p. 215.

Η έκθεση οργανώθηκε από τους:
Γιώργο Χουλιαρά, *αντιπρύτανη και καθηγητή Γλυπτικής*
Ρένα Παπασπύρου, *καθηγήτρια Ζωγραφικής*
Ζάφο Ξαγοράρη, *λέκτορα Ζωγραφικής*
Γιάννη Μελανίτη, *συνεργάτη του τομέα Γλυπτικής*
Γιώργο Κουμανίδη, *εκπρόσωπο των φοιτητών*

The exhibition was organized by:
Yorgos Houliaras, *vice rector and professor of Sculpture*
Rena Papaspyrou, *professor of Painting*
Zafos Xagoraris, *lecturer of Painting*
Yannis Melanitis, *collaborator of the Department of Sculpture*
Yorgos Koumanidis, *students' representative*

Ψηφιοποίηση, αρχειοθέτηση και επιμέλεια προβολών: Γιάννης Μελανίτης
Digitalization, assembly of archive material, screening supervision: Yannis Melanitis

Σχεδιασμός καταλόγου: Λεώνη Βιδάλη, *επίκουρη καθηγήτρια Χαρακτικής*
Catalog design: Leoni Vidali, *assistant professor of Printmaking*

Μετάφραση κειμένων: Ελεάννα Πανάγου
Text translation: Eleanna Panagou

Επιμέλεια κειμένων: Κατερίνα Λογοθέτη, *υπεύθυνη εκδόσεων ΑΣΚΤ*
Text editing: Katerina Logothetis, *project co-ordinator, ASFA Press*

Σελιδοποίηση - Προεκτυπωτικές εργασίες: Κώστας Μπάκας, *μέλος ΕΤΕΠ τομέα Χαρακτικής*
DTP - Color separations: Kostas Backas, *technical support, Department of Printmaking*

Εκτύπωση: Λάγιας - Σουβατζιδάκης ΑΕ
Printed by: Lagias - Souvatzidakis SA

Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, Πειραιώς 256, 182 33 Άγιος Ιωάννης Ρέντης, τηλ. 210 48 01 260
Athens School of Fine Arts, 256 Pireos str., 182 33 Aghios Ioannis Rentis, tel. +30 210 48 01 260
www.asfa.gr