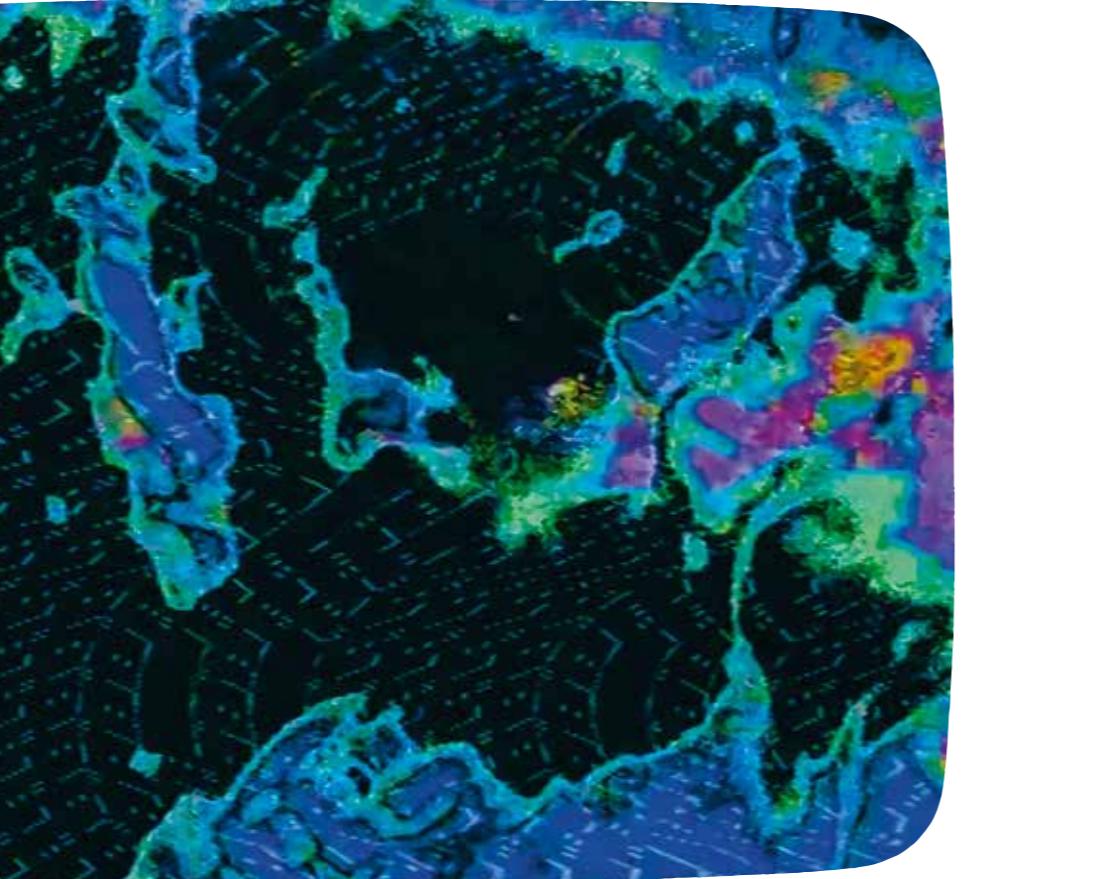
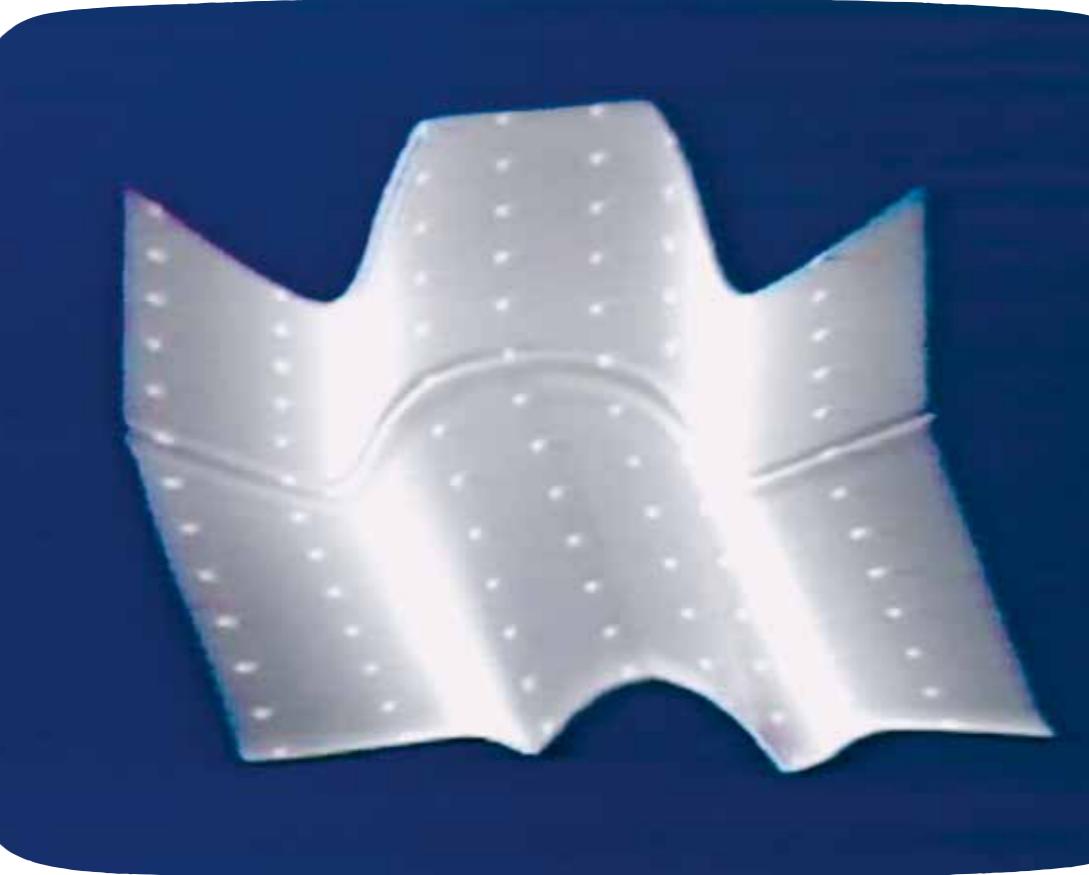
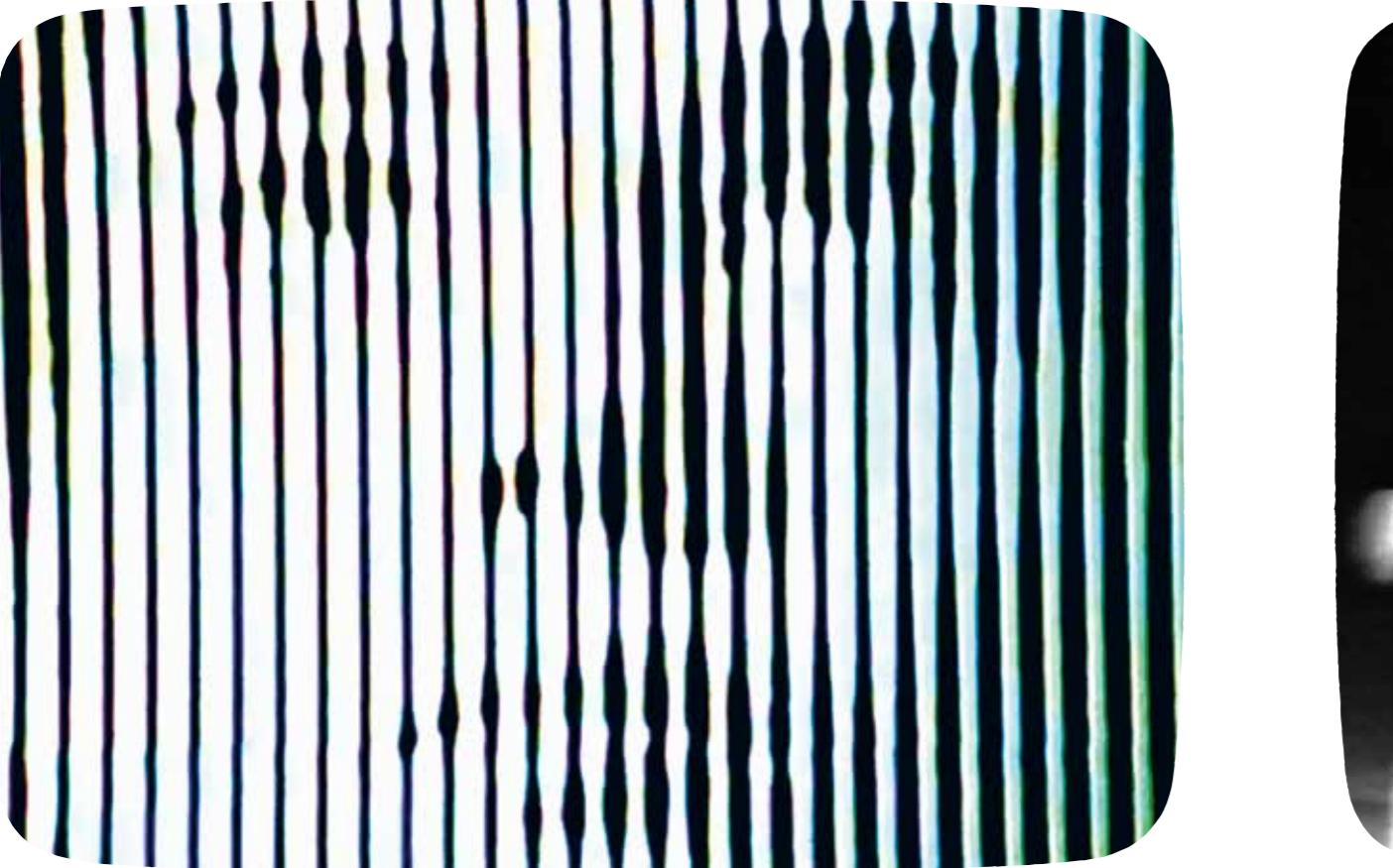


NOT A SOUND TO MAR THE
RHYTHM OF THINGS, NOT A
GESTURE TO OBTRUDE
ON THE HARMONY,
NOT A WORD
TO BREAK THE UNITY.

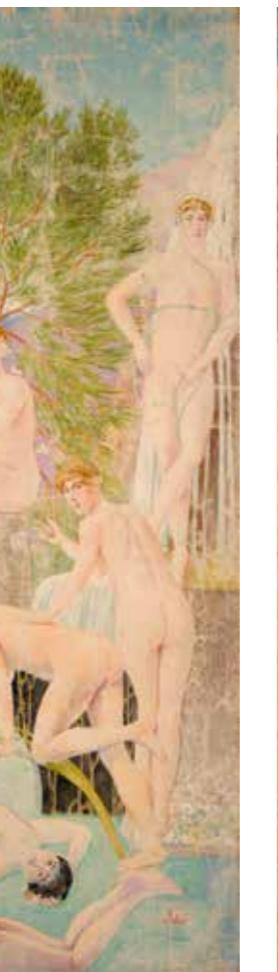
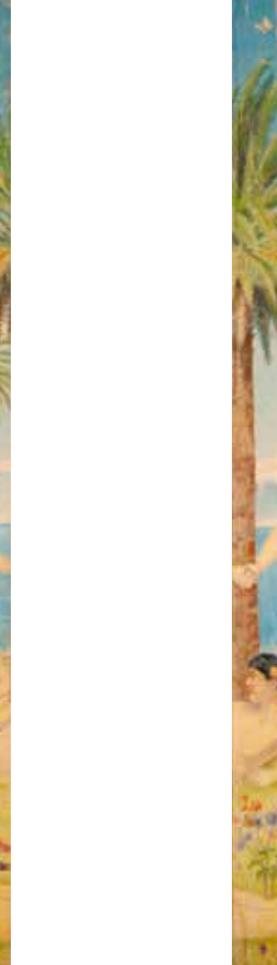


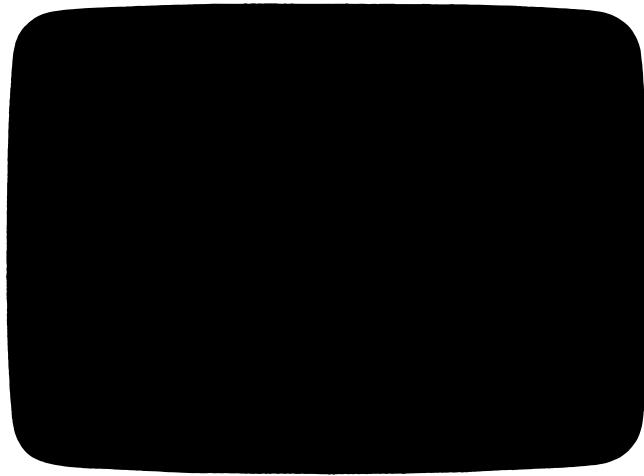
VIDEOART FESTIVAL LOCARNO: A PROSPECTIVE

EDITED BY ECAL/FRANÇOIS BOVIER & ADEENA MEY



VIDEOART FESTIVAL LOCARNO: UNA PROSPETTIVA





Lorenzo Bianda	04	Real Time
	08	Tempo reale
François Bovier & Adeena Mey	12	Archaeology of the Digital Turn
	15	Archeologia della svolta digitale
	19	Works in the exhibition Opere in mostra
Laurie Anderson	20	O Superman
René Bauermeister	20	Aléatoire I/II
Robert Cahen	23	L'invitation au voyage L'entr'aperçu Artmatic
Geneviève Calame	24	Labyrinthes fluides
Ed Emshwiller	24	Skin Matrix S
Ivan Ladislav Galeta	29	TV Ping Pong
Jacques Guyonnet	29	Lucifer Photophore
Sanja Ivekovic	30	No End Chanoyu
Francesco Mariotti	33	Poesia Simultanea Alterità
Dalibor Martinis	34	Image is Virus
Gérald Minkoff	34	Chalk Walk
Muriel Olesen	37	Basic Music
Jean Otth	37	Lire W.S. Burroughs
Nam June Paik	38	Living with the Living Theater Good Morning Mr. Orwell
Gianni Toti	41	Valeria scopia
Gianni Toti & Lorenzo Bianda	41	Monteveritazione
Steina & Woody Vasulka	42	C-Trend Noisefields
Woody Vasulka	45	The Matter
Robert Wilson	45	Stations
	47	Archives-Colloquiums/Archivi-Colloqui
Francisco Meirino	48	Sound Performance/Performance sonora
Elisar von Kupffer	50	The Clear World of the Blissful Il Chiaro Mondo dei Beati

REAL TIME LORENZO BIANDA

To all those who asked me to put up an exhibition on the VideoArt Festival and its history, I always answered that I am not the right person, since I was actively involved in its organization.

I welcomed the invitation of the committee of the Elisirion Cultural Center to set up an exhibition in Minusio, seizing the opportunity that at the same time François Bovier, with the collaboration of Adeena Mey and Maud Pollien, were working on the VideoArt Festival Archive – donated to the MASi in 2000 (then Cantonal Museum of Art, Lugano) – for a research project at ECAL/University of Art and Design Lausanne. As part of this project, these researchers were planning publications and looking for art venues to curate an exhibition.

Consequently, it was relatively convenient and appropriate to join the two proposals into one and the same project. Twenty years later, this exhibition allows us to look back and better understand the trajectory of an avant-garde event which developed year after year and was little understood, at the time, in the region where it took place.

It was the early sixties. At home, there was an 8 mm projector with which we projected cartoons by Walt Disney or the comedy films of Charlot. The same movies were also regularly shown on television during the holidays, at the end of the year. They were silent films whose magic resulted from the animation of photographs or drawings. Then from that magic window of wood and glass – on which the representation of the world took place through movies, TV series, entertainment and information – I witnessed the shrinking of the world. America came into our homes and at the same time, our distance to the moon was abolished, reduced to the time and space of ‘direct’ transmission. From this magic window, whose pivot was the image from which narratives of reality were constituted, my need to understand and experience these alchemies arose.

Trained as a graphic designer and as a photographer, I went to Paris and enrolled in the Department of Cinema and Audiovisual Studies at the University of Paris 8. Video at that time was primarily considered a documentation tool, in particular of performance or of social counter-information. At the University, reading the *Cahiers du cinéma*, attending séances of *cinéma d'art et d'essai*, as well as taking part in screenings of experimental films in less-frequented venues, or video presentations (made possible thanks to bulky machines), was highly thought of. In these contexts, technical quality was secondary, and seen as either deceptive or as an end in itself. The main object of interest was language, and consequently the technical means associated with it, or the other way round.

In Locarno, when it was most crowded with tourists, the International Film Festival was held regularly, while

throughout the years, the Galleria Flaviana hosted evenings or shows that could have been a support or a complement to the Festival itself. The activities around the gallery involved experimental cinema, film criticism and exhibitions revolving around the moving image, from artistic and research photography to animation; as well as actions and performances in line with the developments in art, communication and contemporary thought.

René Berger, director of the Cantonal Museum of Fine Arts in Lausanne, presented a selection of Swiss artists who worked with video as an expressive medium. Together with Rinaldo Bianda, they decided to program these works in the competition at the Galleria Flaviana, in collaboration and in parallel to the Film Festival. In addition to this selection were added other international video works which I was asked to collect in Paris. At the time, in the *Cahiers*, series of essays on the new situations of video production had been published, which was increasingly characterized by lighter and cheaper recording technologies, affording independence from television studios. In particular, Jean-Luc Godard, a well-known film auteur, investigated the specificity of this ‘new’ expressive medium. Among these articles, one was dedicated to a certain Nam June Paik. I contacted the editors of the journal, who informed me of a Paik seminar to be held at the American Center. And so, this is how I got introduced to the art of video through my encounter with Paik at the seminar. I returned to Locarno with some works to be presented in that show, including *Global Groove*, a 1973 piece considered by many to be a ‘manifesto’ for video art.

It was 1980 and we talked about technique and not yet about technology. The presentation of video tapes was conditioned by complex technical issues not always easily solved, so that only some people realized that, in that show, the American tapes were presented in black and white. Colour was missing due to technical difficulties related to the various production and projection systems. Today technology makes it so that one only has to touch a button on a flat screen to animate it. At the time it was always a struggle between cables, different standards, heavy machinery and software for the dissemination of programs, reinvented each and every time for a small but increasingly larger audience. I travelled to Paris and back within twenty-four hours to borrow a series of films from the Cinémathèque française, 16 mm prints of the most significant research works in experimental film from the first half of the 20th Century. These films were presented in parallel, to contextualise this first exhibition of artists’ video, offering an overview of the relationships between artistic creation and the evolution of the language of the moving image. From prints to our magnetic tapes.

Out of what was born in 1980 as an exhibition project grew the need to create a place for a group of people – scattered around the world – who believed in the evolution of

the media as expressed through art, where they could gather. They also believed in the cultural evolution of a civilization in a state of continuous transformation, an evolution well described by Enrico Fulchignoni in 1964 as *The modern civilization of images (La moderna civiltà dell'immagine. I problemi della pedagogia, a cura di Luigi Volpicelli)*.

Among the various participants at the first edition was Vittorio Fagone who immediately joined Bianda and Berger forming a trio that would guarantee the evolution and growth of the VideoArt Festival. The first edition, for which the name VideoArt Festival was coined from the reunion of two English words into one, which I selected based on graphic and linguistic criteria, offered an overview of Swiss video artists, in competition at the Galleria Flaviana. From the second year, it became a European festival, and an international one from the third edition

In 1984 — 'Orwellian year' — from 4 to 10 August, the fifth edition of the VideoArt Festival took place at the Hotel Esplanade in Minusio. This edition was in many respects the most complex as evidenced by its wide international recognition. It was a rich performative festival during which a great number of international guests were present, most of whom met for the first time on Lake Maggiore, although they knew each other from a distance. The program of presentations expanded day after day, evolving in real time; competitions and juries were so numerous that they could no longer be repeated the subsequent years. A technical and organizational staff had to be invented daily, and unexpected spaces and places had to be found. This moment was one of maturity after a rapid evolution that would have required a longer elaboration to be assimilated by an organizational structure essentially relying on family members, driven by passion and creativity and by the continuous search for truth, as Rinaldo always wanted it.

In 1981, the AIVAC (International Association for Video in Arts and Culture) was established as an emanation of the VideoArt Festival, founded between Locarno and Paris by a prestigious group of international cultural actors. They promoted, in particular, moments of reflection on the evolution of contemporary art and thought, which were regularly organized at Monte Verità as the Locarno Colloquiums, coordinated by René Berger who was always attentive to the suggestions of Rinaldo Bianda. Since 1965, Bianda had been working to create at Monte Verità what had been wished and defined by Eduard von der Heydt when he donated his property to the Republic and Canton of Ticino. With the Committee of the Locarno section of the Young Economic Chamber, in 1974 Bianda proposed that the cultural revival of Monte Verità be the theme to be developed for the National Assembly planned in Locarno in September 1977. At the time, Harald Szeemann was interested in the subject and was thus invited to present a project, consequently supported by creating the necessary convergences between the cultural, the economic

and the political, which were indispensable to advance and produce historical research as well as the consequent exhibition presented in Ascona in 1978, which later became the object of the permanent exhibit at the Casa Anatta.

With the steadfast presentations at the Colloquiums and Seminars at Monte Verità, the VideoArt Festival became a useful tool to define a goal for this place, the cradle of many movements of thought and utopias of the 20th Century, and which has now become a conference and study centre.

As the VideoArt Festival evolved, its denomination was enriched, becoming the 'International Festival and Forum for Video, Electronic Arts and Emerging Culture'. The experience of the VideoArt Festival took us from the 1900s to the second millennium, the era which, for my generation, represented the 'future'. The vision of the future we had developed, transitioning from an earthly materiality to the immateriality of the sky, was symbolically expressed in the 'conquest' of the moon. We had thus shifted from a material world dominated by technique to a technological world in which the immaterial was merging with the reality of the present.

The collaboration with the Film Festival, which was initially complementary, ended, following a change in its presidency: the VideoArt Festival pursued autonomously, while similar themes intersected at a distance. Over the years, dictated by technological evolution, cinema has increasingly come closer to the themes presented by the VideoArt Festival. Film production is increasingly evolving towards electronic video technologies while video art is ever expanding into the projection spaces of film theatres. What was considered a minor art has actually become the production matrix for contemporary cinema.

I would like to underline a fundamental characteristic that distinguishes celluloid-based film production from electronic production. On the one hand, we work with a physical material, the celluloid film reel; on the other hand, energy is transformed, immaterially. The two things ultimately flow into the same screens, thanks to technical evolution. Cinema produces for television and video produces for the big screen.

During its years of activities, the mediums and languages for artistic expression evolved in parallel to the editions of the VideoArt Festival, and concerned not only the presentations of works, videos, installations, multimedia shows and others; but also the platforms for debate and reflection: interviews, forums and seminars. Moreover, training and production culminated in the idea of a Locarno School conceived as a place to think and create. In 1994, the VideoArt Festival established a new association called AVArt (Association for Video Art) thanks to which new people joined, renewing the energies to approach a public more and more attentive to 21st Cen-

tury communication. It brought the annual event to the city centre, while maintaining a place for reflection at Monte Verità. With this new approach and in a somewhat more popular way, the aim was to collaborate with the Film Festival and to resume the initial idea of complementarity, by bringing together the two events. This would have fostered a broader awareness around cultural politics useful for public funding, an idea that could have been welcomed with the VideoArt Festival continuing in a more institutionalized form, a condition which would have nevertheless suffocated its 'butterfly' soul which had always characterized it. Alternatively, we sought to deepen our collaboration with other institutions of the Lake Maggiore area around a global vision of the region,

offering greater autonomy. This resulted in the realization that when leaving its own borders, the VideoArt Festival lacked the 'energy of the unique location' of Locarno and Monte Verità.

To conclude, a long list of acknowledgements would be due. However, I would like to thank the entire leading organization and organisers, first of all Ines Bianda and Raffaella, all the girls and boys in the staff who put their soul into sharing this experience and all those who contributed as critics, promoters, artists, lecturers or other, to the success of this utopia called VideoArt.

Tegna, May 2019

TEMPO REALE LORENZO BIANDA

A tutti coloro che nel tempo mi hanno sollecitato a produrre un'esposizione sul VideoArt e la sua storia ho sempre dovuto rispondere che non posso essere io la persona adatta, essendone stata parte attiva fin dall'inizio.

Ho accolto con piacere la richiesta della Commissione culturale del Museo e Centro culturale Elisarion di realizzarne una a Minusio, cogliendo l'opportunità che nel tempo François Bovier, con la collaborazione di Maud Pollien e Adeena Mey, stava lavorando sull'Archivio del VideoArt Festival — donato nell'anno 2000 al Museo Cantonale d'Arte (ora MAS) — per un progetto di ricerca della Scuola cantonale d'arte di Losanna (ECAL), per il quale prevedevano una pubblicazione e dei luoghi espositivi. Di conseguenza è stato relativamente semplice ed opportuno far coincidere le due situazioni per realizzare questo progetto che, a distanza di quasi quarant'anni dalla prima edizione, ci permette di rivedere e meglio comprendere un percorso maturato di anno in anno da una manifestazione culturale d'avanguardia, all'epoca poco compresa nel suo territorio.

Erano i primi anni Sessanta. In casa c'era un proiettore 8 mm col quale vedevamo dei cartoni animati di Walt Disney o le comiche di Charlot. Le stesse che regolarmente, nel periodo delle feste di fine anno, venivano ripresentate in televisione. Era cinema muto, una magia costituita dall'animazione dell'immagine fotografica o disegnata. Poi da quel magico scatolone di legno con la parete di vetro — dentro il quale avveniva la rappresentazione del mondo, quella dei film, dei telefilm, dello spettacolo e dell'informazione — assistevo ad un mondo che diventava sempre più piccolo. L'America entrava nelle nostre case e con essa la nostra distanza dalla luna si ridusse ad un nulla, ridotta al tempo e allo spazio della trasmissione in "diretta". Da questa magia, nella quale l'immagine era il perno centrale attorno al quale si costituiva la narrazione della realtà, nasceva un mio bisogno di capire e sperimentare queste alchimie.

Acquisita la formazione di disegnatore grafico e di fotografo, mi recai a Parigi iscrivendomi alla facoltà di cinema e audiovisivi dell'Université Paris 8.

Il video a quel tempo era principalmente considerato uno strumento per la documentazione, le performance in particolare, o di contro-information sociale. Alla "Fac" era buon uso leggere i *Cahiers du cinéma* e seguire i *cinéma d'essai*, partecipando a proiezioni di opere sperimentali in sale poco frequentate, o presentazioni di video, resi possibili grazie a grossi macchinari. Situazioni per le quali la qualità tecnica era un valore secondario, se non addirittura fuorviante e fine a se stessa. L'oggetto di interesse predominante era il linguaggio ed il mezzo ad esso associato, o viceversa.

A Locarno, nel periodo di maggior frequentazione turistica, si svolgeva regolarmente il Festival internazionale del film e nel corso dell'anno la Galleria Flaviana pro-

poneva serate o rassegne che potevano essere di supporto o complementari al Festival stesso. Cinema sperimentale, critica cinematografica ed esposizioni sui temi che ruotano attorno all'immagine in movimento, dalla fotografia nella ricerca artistica all'animazione dell'immagine. Ma anche azioni e performance con l'occhio puntato all'evoluzione dell'arte, della comunicazione e del pensiero contemporaneo.

René Berger, al Musée cantonal des beaux-arts de Lausanne, presentava una selezione di artisti svizzeri che usavano il video quale tecnica d'espressione. Lui e Rinaldo Bianda decisero di proporli in un concorso alla Galleria Flaviana, in collaborazione e parallelamente al Festival del film. Selezione alla quale vennero aggiunte altre proposte internazionali, per le quali mi chiesero di cercare a Parigi qualche opera di video d'artista.

In quel periodo, sui *Cahiers*, era apparsa una serie di indagini sulle nuove realtà della produzione video, sempre più caratterizzata da strumenti di ripresa meno ingombranti e meno costosi che ne permettevano l'indipendenza dagli studi televisivi. In particolare una era dedicata a Jean-Luc Godard, già ben noto autore cinematografico, il quale si interessava ad approfondire le particolarità di questo "nuovo" mezzo espressivo. Un'altra era dedicata ad un certo Nam June Paik. Cercai contatto presso la redazione della rivista, mi informarono di un seminario di Paik all'American Center. Fu così che mi introdussi all'arte del video incontrandolo a quel seminario. Rientrai a Locarno con alcune proposte da presentare in programma, tra le quali *Global Groove*, una produzione del 1973 considerato da molti un "manifesto" dell'arte video.

Eravamo nel 1980 e si parlava di tecnica e non ancora di tecnologia, la presentazione di nastri video era condizionata da una complessità di situazioni non sempre facilmente risolvibili, tanto che pochi si accorsero che, in quella rassegna, i video americani furono presentati in bianco nero. Mancava il colore per una difficoltà tecnica dovuta ai vari sistemi di produzione e proiezione. Oggi è divenuto tutto così tecnologico, basta sfiorare un bottone su di uno schermo piatto per animarlo. All'epoca era sempre un'avventura a districarsi tra cavi, standard diversi, macchinari pesanti e strutture per la diffusione dei programmi da reinventarsi di volta in volta per un piccolo pubblico sempre più grande. In una *aller-retour* di 24 ore, tornai a Parigi per prendere in prestito una serie di film, pellicole di 16 mm della Cinémathèque française, delle opere più significative della ricerca del cinema sperimentale della prima metà del '900, presentate ad introduzione di quella prima rassegna di video d'artista, ponendo uno sguardo sui rapporti tra creazione artistica sperimentale ed evoluzione del linguaggio dell'immagine in movimento. Dalla pellicola al nastro magnetico.

Avvenne che, quello che nel 1980 era nato quale progetto espositivo, si trovò ad intercettare la necessità di creare

un luogo di aggregazione per un gruppo di persone — sparse nel mondo — che credevano nell'evoluzione dei mezzi di comunicazione, primariamente espressa dall'Arte, e di evoluzione culturale di una civiltà in continua trasformazione, quell'evoluzione ben descritta da Enrico Fulchignoni nel 1964 in *La moderna civiltà delle immagini*.

Tra le varie presenze alla prima edizione vi fu Vittorio Fagone, il quale si aggregò da subito a Bianda e Berger formando quel trio che garantì l'evoluzione e la crescita di un nuovo festival che, da rassegna di artisti svizzeri messi a concorso alla Galleria Flaviana, si trasformò in un festival europeo dal secondo anno ed internazionale dal terzo, con la denominazione di VideoArt, un nome coniato dall'unione di due parole inglesi — video e art — frutto di una mia scelta grafica e linguistica.

Nell'agosto del 1984 — “anno Orwelliano” — all'Hotel Esplanade di Minusio si svolse la quinta edizione, quella che fu per tanti aspetti la più complessa, che ebbe un ampio riconoscimento internazionale. Una ricca kermesse performativa nel corso della quale si poteva contare una grande presenza di ospiti internazionali che in gran parte, pur conoscendosi a distanza, si incontravano fisicamente per la prima volta qui sul Lago Maggiore. Un programma di presentazioni che si ampliava di giorno in giorno, evolvendosi in tempo reale; una serie di concorsi e di giurie così numerosa da non essere più ripetibile negli anni successivi. Uno staff tecnico ed organizzativo che si doveva inventare, di giorno in giorno, spazi e luoghi imprevisti. Fu il momento di una raggiunta maturità dopo una rapida evoluzione che avrebbe richiesto un momento di elaborazione più lungo per essere assimilata da una struttura organizzativa fondamentalmente familiare, costituita da passione, creatività e una continua ricerca di verità, come ha sempre voluto far presente Rinaldo.

Nel 1981, quale emanazione del VideoArt, fu costituita l'AIVAC (Association Internationale pour la Vidéo dans les Arts et la Culture) fondata tra Locarno e Parigi da un gruppo prestigioso di operatori culturali internazionali. Promotori in particolare dei momenti di riflessione sull'evoluzione dell'arte e del pensiero contemporaneo, regolarmente organizzati a Monte Verità con i Colloques de Locarno, coordinati da René Berger, sempre attento ai suggerimenti di Rinaldo Bianda. Era dal 1965 che Bianda si impegnava per promuovere sul Monte Verità quanto desiderato e definito da Eduard von der Heydt con la donazione della proprietà allo Stato del Cantone Ticino. Insieme al Comitato della sezione locarnese della Giovane Camera Economica, nel 1974 propone quale tema da sviluppare per la prevista Assemblea nazionale di Locarno (settembre 1977) il rilancio culturale del Monte Verità. All'epoca, Harald Szeemann si interessava al tema e fu così invitato a presentare un progetto, poi sostenuto creando le necessarie convergenze culturali, economiche e politiche per promuovere e produrre la ricerca storica e la conseguente esposizione presentata ad Ascona

nel 1978, poi diventata oggetto del Museo permanente di Casa Anatta.

Con la costante presentazione dei Colloques et Seminaires sul Monte Verità, il VideoArt fu uno strumento utile per formulare una destinazione per questo luogo, che fu la culla di tanti movimenti di pensiero ed utopie del ventesimo secolo, divenuto oggi centro congressuale e di studi.

Nella sua evoluzione, il VideoArt si arricchisce nel corso degli anni anche nella sua denominazione a “Festival et Forum international de la vidéo, des arts électroniques et de la culture émergente”. Questa esperienza ci ha traghettato dal '900 verso il nuovo millennio, quell'era che per la mia generazione rappresentava il “futuro”, quel futuro che avevamo maturato con il passaggio dalla materialità terrena all'immaterialità del cielo, simbolicamente espresso nella “conquista” della luna. Siamo così passati da un mondo materiale, dominato dalla tecnica, ad un mondo tecnologico nel quale l'immateriale si fonde con la realtà del presente.

Le collaborazioni con il Festival del film, inizialmente di complementarietà, svaniscono a seguito degli avvicendamenti alla presidenza. Il VideoArt persegue una sua autonomia in una relazione a distanza nella quale si incrociano tematiche affini. Col passare degli anni, il mondo del cinema si avvicina sempre più ai temi proposti dal VideoArt, dettati dall'evoluzione dei mezzi di produzione. La cinematografia si evolve sempre più verso le tecnologie elettroniche del video, la video arte si avvicina sempre maggiormente alle sale cinematografiche. Quella che veniva considerata un'arte minore, diviene di fatto la matrice di produzione per il cinema contemporaneo.

Tengo qui a sottolineare una caratteristica fondamentale che distingue la produzione cinematografica su pellicola dalla produzione elettronica: da una parte si lavora su una materia fisica — il film, la pellicola — dall'altra si trasforma energia, una non materia. Con le varie evoluzioni tecniche e linguistiche, le due arti confluiscono sui medesimi schermi. Il cinema produce per la televisione e il video produce per il grande schermo.

Nel corso degli anni di attività del VideoArt, si sono evoluti vari mezzi e linguaggi di espressione artistica. Non solo presentazioni di opere, video, installazioni, spettacoli multimediali, concerti e altro, o luoghi di dibattito e riflessione con colloqui, forum e seminari, ma anche momenti di formazione e produzione nell'idea di una Scuola di Locarno, intesa quale luogo di pensiero e di creazione. Nel 1994 il VideoArt dà vita a una nuova associazione denominata AVArt (Associazione per la Video Arte) con la quale si aggregano nuove persone e rinnovate energie per avvicinarsi con un nuovo approccio ad un pubblico sempre più attento al mondo della comunicazione di fine secolo, portando l'annuale manifestazione nel centro della città, pur mantenendo il luogo di riflessione teorica sul Monte

Verità. Con un nuovo approccio, in un certo modo più popolare, si cerca di ritrovare una collaborazione con il Festival del film, nell'intento di riprendere l'idea iniziale di complementarietà, riunendo le due manifestazioni, cosa che avrebbe avuto anche un ampio senso di politica culturale utile, non da ultimo, ad un finanziamento pubblico. Questo avrebbe permesso al VideoArt di proseguire in una forma più istituzionalizzata, condizione che rischiava di soffocare quell'anima “farfallina” che sempre l'aveva caratterizzato. In alternativa, si cercò di approfondire le collaborazioni con altre istituzioni presenti sul Lago Maggiore, in una visione globale della regione, offrendo loro maggior autonomia. Il risultato fu di dover constatare che, uscendo dai propri confini, veniva a mancare quella

fondamentale “energia del luogo” unica di Locarno e del Monte Verità.

Per concludere sarebbe doverosa una lunga lista di ringraziamenti. Tengo comunque a ringraziare tutta l'organizzazione direttiva, anzitutto Ines e Raffaella, tutte le ragazze e i ragazzi dello staff che ci hanno messo l'anima nel condividere e far crescere l'esperienza, e tutti coloro che hanno contribuito in qualità di critici, promotori, artisti, relatori o altro alla riuscita di questa utopia chiamata VideoArt.

Tegna, maggio 2019

ARCHAEOLOGY OF THE DIGITAL TURN

FRANÇOIS BOVIER & ADEENA MEY

The VideoArt Festival Locarno (1980–2001, henceforth VAF) was a major event and a central platform for the development of video art throughout Europe. The festival – rather than the exhibition format or the art fair – was, from the 1970s, the primary vehicle for the presentation of video art. The particular ambition of VAF was to bring together programmes of video works, installations, and performances organised by the festival's founder Rinaldo Bianda with guest curators, with a colloquium for theoretical discussion organised by the art critic and museum director René Berger.

The most significant artists working in video were present at VAF through the retrospectives devoted to them or at the Galleria Flaviana – founded by Bianda in 1962 – as part of a series of artists' workshops run by figures such as Steina and Woody Vasulka, Nam June Paik, Bill Viola, Katsuhiro Yamaguchi, Robert Cahen, Alexander Hahn, Ko Nakajima or Gianni Toti. Moreover, the main trends in video – experimentation with the modulation of electronic signals, closed-circuit installations, performative works or experimental narratives – all found representation, with artists hailing from most of the regions where the medium was available: Western and Eastern Europe, North and South America, as well as Japan. What is more, VAF acted as a nod to an emerging network of curators who championed video in renowned international institutions, such as Angiola Churchill (at the International Center for Advanced Studies in Art in New York), Vittorio Fagone (at the Museum of Contemporary Art in Livorno), Barbara London (at the MoMA in New York), Biljana Tomic (at the Student Cultural Center in Belgrade), Jorge Glusberg (at the CAYC in Buenos Aires) or Wulf Herzogenrath (at the Cologne Kunstverein). VAF took part in the formation of a network of both specialists and amateurs, one which was crucial to the expansion of the medium of video and of the acknowledgement of video as an artistic medium.

Also, the importance of the theoretical colloquium must be stressed, as one of the highly original contributions of VAF. Beginning as a series of informal meetings to discuss the various issues at stake in and around video art (its aesthetic as well as technical and institutional dimensions) held at Monte Verità – a place long associated with the history of the avant-garde and utopian movements since the 1900s – VAF explicitly positioned itself as the inheritor to the site's tradition, renewing its spirit for the electronic age. Speakers from a wide range of disciplines across the sciences and the humanities (such as Basarab Nicolescu, Pierre Lévy, Edgar Morin) quickly turned the colloquium into a discursive platform, hosting debates that centred on the impact of new media on contemporary culture and its increasing mutation and entanglement with technology. Alongside art historians and critics (Jacques Monnier-Raball, Dany Bloch), curators (Harald Szeemann, Vittorio Fagone, Barbara London) and film scholars (Guido Aristarco), Berger also invited theoretical physicists, neuroscientists and computer scientists. Theory eventually

overshadowed the role and presence of art at VAF, with the exception of the contributions of Jürgen Claus and Fred Forest, to name but these two artists. From the perspective of our contemporary moment, these colloquia were prescient in thinking about the limits of human agency ushered in by the new forms of technology and mediation of the time, questions whose urgency have been emphasised by current approaches in Media Archaeology or New Media theory.

Despite the publication of Vittorio Fagone's *L'art Vidéo 1980–1999. Vingt ans du VideoArt Festival Locarno* (Mazotta, 1999), VAF has remained a relatively unknown event and the pioneering role of the colloquia has not yet been fully assessed. While the specialist literature on video art does contain numerous references to VAF, it has not yet been thoroughly analysed as a cultural phenomenon. In this regard, the exhibition will provide a good introduction to this event and the issues it raised.

The first edition of the festival in 1980 was organised along the lines of an art exhibition (see the exhibition catalogue *Cinegraphia: The Line in Movement*) and presented Swiss video artists selected by Berger together with photography and experimental films, with the latter section curated by the experimental filmmaker Gérard Courant. As of its fifth edition in 1984 (see the catalogue *Videographia: The Electronic Line*, which signals a significant shift towards electronic images), VAF expanded both artistically and at the level of its organisation, taking on a more professional veneer. Considered the first international edition by its protagonists, this iteration of the festival most notably showcased Nam June Paik's *Good Morning Mr. Orwell*, which rebuts George Orwell's dystopian novel 1984, and which is considered the first artwork broadcast by satellite, more specifically between the USA (WNET TV), Germany (Westdeutsche Fernsehen) and France (Pompidou Centre).

As for Paik and his refutation of the ideas propagated by 1984 concerning the control and surveillance society, the point of departure of this exhibition is to explore the utopian potential and freedom of electronic images. In the case of VAF, these potentials are intrinsically related to notions of site territory: that is to Monte Verità as the home of many experiments in alternative living, of new kinds of social relationships and arts, histories Harald Szeemann reconstructed in his seminal 1978 show *Le mammelle della verità*.

Taking place at Elisarion, which was conceived as a 'sanctuary for the arts' by its founders Elisàr von Kupffer and Eduard von Mayer, a replica of their most compelling painting depicting their vision of a homoerotic Heaven is shown in dialogue with historical video works. Our articulation is conceived as a montage or a collage to estrange or defamiliarise the medium of video, deviating it from its strict historical genealogy. In opposition to the 'classical' display of Von Kupffer's and Von

Mayer's mural, we present video works by way of a scenography evoking a post-industrial, entropic era (perhaps close to the dystopian tone of 1984), which goes against most contemporary curatorial styles that tend to 're-aурatize' video as an art medium and imply an established hierarchy of works (such as major versus minor). Our selection criteria are not historical, thematic, nor based on genres or authors. Each work has been chosen for its singularity, responding to our aim to render the spirit and non-conformist ethos of VAF, while keeping something of its heterogeneity. Moreover, while the major protagonists exhibited at VAF are here presented, we have done so without privileging well-established artists.

In the context of the festival, one of the most visible sections was the selection of works for the competition by Marco Maria Gazzano and Robert Cahen, which began in the 1990s (the former joined the artistic committee in 1993; after acting as part of the selection jury in 1993, the latter would head the selection committee in 1994) while Rinaldo Bianda curated the other sections or invited curators. The works we have selected have been grouped according to the following criteria or ideas: video artists from Switzerland (René Bauermeister, Gérald Minkoff, Muriel Olesen, Jean Otth, namely the 'Musketeers of the Invisible', as coined by René Berger, to which we add the video work of composers Geneviève Calame and Jacques Guyonnet); the modulation of electronic signals using synthesizers (Robert Cahen, Steina and Woody Vasulka) or computers (Ed Emschwiller); works from former Yugoslavia (Ivan Ladislav Galeta, Sanja Ivezkovic, Dalibor Martinis); the *détournement* of mass media codes (Laurie Anderson, Robert Wilson) or non-linear language and new forms of poetry enabled by new media (Francesco Mariotti, Gianni Toti).

If these categories are broad — with some of the works historically linked while others are drawn into freer associations — what can be thought of as a certain looseness is intended to allow the visitor to make his or her own montage. That is, the many meanings to which any work of art is subjected and open to will, eventually, encounter the various reactions of the audience, inviting surprise and evolving the exhibition as a whole on a principle of indeterminacy, renewed *ad infinitum*. The videos in the exhibition are shown on cube monitors and installation works by Francesco Mariotti have been re-installed, in collaboration with the media artist.

Photographic archives, as well as other works and prints by artists exhibited in Rinaldo Bianda's Galleria Flaviana and at the VAF, have been included. These elements not only hint at the broader context in which VAF took place but, at the same time, distance any attempt at re-constructing a historically situated experience without taking into account the intermedia or mixed-media situation prevalent at the time — an attitude we wish to update. It is our belief that, to articulate the contemporary relevance of video art and of the works presented at VAF, one must do so by rejecting outright unyielding historicist approaches and media essentialism and its teleology.

This exhibition is organised as part of a research project based at ECAL/University of Art and Design Lausanne, entitled *From Video Art to New Media: The Case of the VideoArt Festival Locarno (1980–2001)*, and supported by the Swiss Science Foundation. In addition to this event, further research will result in two publications, namely a selection of unpublished material from René Berger's noted experimental course *Aesthetics and Mass Media* at Lausanne University (1970–73) as well as a new historical account of VAF, published, respectively, by Macula and, ECAL and Les presses du réel (forthcoming in 2020). With the present exhibition, the aim to displace the history of video art is made possible by confronting video works, prints, and photographs, as well as archival material gleaned from the personal archives of Lorenzo Bianda, who served as former director of the festival. The resulting constellation of various media, contextualising elements, and disassociated works, offers an experiential collision between histories and temporalities as well as heterogeneous materialities. With this exhibition, we hope to cast the pioneering role of VAF in a new light, and, by so doing, reorient its heritage towards the future to which it had always aspired.

The curatorial project *VideoArt Festival Locarno: A Prospective*, organised by François Bovier, Adeena Mey and Maud Pollien, would not have been made possible without the support and advice of several people, including the team of the Centro culturale e museo Elisarion, Minusio, and of the Lugano Museo d'arte della Svizzera italiana where the VAF archives are deposited. Our most heartfelt wishes go to Lorenzo Bianda, implied in the VAF from its beginnings, and to Claudio Berger, director of the Elisarion.

ARCHEOLOGIA DELLA SVOLTA DIGITALE FRANÇOIS BOVIER & ADEENA MEY

Il VideoArt Festival Locarno (VAF, 1980–2001) era una delle principali rassegne e la piattaforma di riferimento per lo sviluppo della video arte in Europa. Storicamente, il formato festivaliero è stato fin dagli anni settanta il principale veicolo per la presentazione della video arte, superando in tal senso i formati della mostra o della fiera d'arte. Il VAF aveva la particolarità di affiancare alla programmazione di video, installazioni e performance (organizzata dal fondatore del festival Rinaldo Bianda insieme a curatori invitati) i colloqui teorici organizzati dal critico d'arte e direttore museale René Berger.

I rappresentanti più significativi della video arte sono confluiti al VAF nel contesto di retrospettive a loro dedicate o alla Galleria Flaviana, fondata dal Bianda nel 1962, dove venivano svolti laboratori artistici diretti da figure quali Steina e Woody Vasulka, Nam June Paik, Bill Viola, Katsuhiro Yamaguchi, Robert Cahen, Alexander Hahn, Ko Nakajima e Gianni Toti. Al VAF trovavano inoltre espressione le maggiori tendenze del video (sperimentazione con la modulazione di segnali elettronici, installazioni a circuito chiuso, lavori performativi e narrative sperimentali) con artisti provenienti da quelle parti del globo dove il medium era disponibile: Europa dell'Est e dell'Ovest, America del Nord e del Sud, Giappone. A questo si aggiunge la forza centripeta del VAF per l'allora emergente network di curatori che hanno spianato la strada al video in rinomate istituzioni internazionali, quali Angiola Churchill (all'International Center for Advanced Studies in Art di New York), Vittorio Fagone (al Museo di arte contemporanea di Livorno), Barbara London (al MoMA di New York), Biljana Tomic (allo Studentski kulturni centardi Belgrado), Jorge Glusberg (al CAYC di Buenos Aires) e Wulf Herzogenrath (al Kunstverein di Colonia). Il VAF ha contribuito alla formazione di un network di specialisti ed estimatori, un elemento cruciale per l'espansione del medium del video e per il riconoscimento del video come medium artistico.

Va evidenziata l'importanza del colloquio teorico, uno dei contributi altamente originali del VAF, che veniva introdotto da una serie di incontri informali per discutere sulle varie questioni inerenti alla video arte, toccandone sia l'estetica sia le dimensioni tecniche e istituzionali. Scegliendo come luogo d'incontro il Monte Verità, un luogo associato con la storia dell'avanguardia artistica e dei movimenti utopistici agli albori del XX secolo, il VAF si è posizionato esplicitamente come erede di questa tradizione, rinnovandone lo spirito nell'era elettronica. Relatori provenienti dalle più disparate aree delle scienze umanistiche (quali Basarab Nicolescu, Pierre Levy ed Edgar Morin) hanno rapidamente trasformato il colloquio in una piattaforma discorsiva con dibattiti incentrati sull'impatto dei nuovi media sulla cultura contemporanea e sul loro rapido mutamento al passo con l'innovazione tecnologica. Oltre a storici e critici dell'arte (Jacques Monnier-Raball, Dany Bloch), curatori (Harald Szeemann, Vittorio Fagone, Barbara London) e studiosi di cinema (Guido Aristarco), Berger ha invitato fisici teorici, neuroscienziati e informa-

tici. In definitiva, fatta eccezione per i contributi di Jürgen Claus e Fred Forest, per citare solo questi due artisti, nei colloqui del VAF gli aspetti teorici hanno preso il sopravvento su quelli artistici. Dalla prospettiva del nostro momento contemporaneo, in questi colloqui ci si chinava già, con una certa preveggenza, sui limiti dell'azione umana di fronte alle nuove forme di tecnologia e mediazione dell'epoca, espressi dagli approcci contemporanei dell'archeologia mediatica o della teoria dei nuovi media.

Nonostante la pubblicazione del libro di *L'art Vidéo 1980–1999. Vingt ans du VideoArt Festival Locarno* (Mazotta, 1999), il VAF è rimasto un evento relativamente sconosciuto e il ruolo pionieristico dei colloqui teorici non è, ad oggi, ancora stato pienamente valutato. Mentre la letteratura sulla video arte contiene numerosi riferimenti al VAF, il festival non è ancora stato analizzato in quanto fenomeno culturale. A questo riguardo, la presente esposizione fornisce una buona introduzione alla rassegna e alle questioni che essa ha sollevato.

La prima edizione del festival è stata organizzata nel 1980 sulla falsa riga di una mostra d'arte (cfr. catalogo *Cinegraphia. La linea in movimento*) e presentava video artisti svizzeri selezionati da Berger accanto a opere fotografiche e film sperimentali. Quest'ultima sezione era curata dal cineasta sperimentale Gérard Courant. Nel 1984, giunto alla sua quinta edizione (cfr. catalogo *Videographia. La linea elettronica*, che segnala uno spostamento significativo verso l'immagine elettronica), il VAF era cresciuto sia sul piano artistico sia su quello organizzativo, presentandosi in un assetto più professionale. Fiore all'occhiello di quella che fu considerata dai suoi protagonisti come la prima edizione internazionale del VAF, era la presentazione di *Good Morning Mr. Orwell*, la risposta di Nam June Paik al romanzo distopico di George Orwell 1984. *Good Morning Mr. Orwell* è considerata la prima opera d'arte diffusa via satellite, raggiungendo contemporaneamente il pubblico negli Stati Uniti (WNET TV), la Germania (Westdeutscher Rundfunk) e la Francia (Centre Pompidou).

Così come Paik mette in discussione le idee propagate nel libro 1984, che descriveva una società sotto la sorveglianza costante di un regime totalitario, il punto di partenza della presente esposizione è l'esplorazione del potenziale utopico e libertario delle immagini elettroniche. Nel caso del VAF, questo potenziale è intrinsecamente legato all'identità territoriale del Monte Verità come casa di sperimentazione di stili di vita alternativi, di nuovi tipi di relazioni sociali e forme d'arte, storie peraltro ricostruite da Harald Szeemann nella storica esposizione *Le mammelle della verità* (1978).

Nello spazio espositivo dell'Elisarion, concepito dai suoi fondatori Elisàr von Kupffer e Eduard von Mayer come un "santuario per le arti", una replica del loro dipinto più sorprendente, che descrive la loro visione di un paradiso omoerotico, entra in dialogo con opere storiche della

video arte. La mostra è articolata come un montaggio, un collage, con l'obiettivo di estrarre il medium del video, deviandolo dalla sua genealogia prettamente storica. Mentre il murales di von Kupffer e von Mayer si presenta in un arrangiamento "classico", abbiamo scelto per i video una scenografia che evocasse un'era entropica post-industriale (avvicinandoci forse al tono distopico di 1984). Un scelta che si oppone allo stile curatoriale attualmente in voga, con la sua tendenza a "re-auratizzare" il video come medium artistico e implicare l'esistenza di una gerarchia prestabilita tra le opere (con opere maggiori e minori ecc.). I nostri criteri di selezione non sono storici o tematici, né si orientano a generi o autori. Ogni opera è stata scelta per la sua unicità, per la maniera in cui, nel suo essere diverso, ben rappresenta lo spirito e l'ethos anticonformista del VAF che questa mostra vuole trasmettere. La presenza di alcuni tra i maggiori protagonisti del VAF non è quindi da attribuire a un trattamento privilegiato, in fase di programmazione, degli artisti più affermati.

Nel contesto del festival, una delle sezioni che godeva di maggiore visibilità era la selezione delle opere in concorso, lanciata negli anni Novanta sotto la guida di Marco Maria Gazzano e Robert Cahen (il primo è entrato nel comitato artistico nel 1993, dopo essere stato membro della giuria nello stesso anno; il secondo ha assunto la presidenza del comitato di selezione nel 1994), mentre Rinaldo Bianda si occupava delle altre sezioni, insieme ai curatori invitati. Abbiamo raggruppato le opere selezionate secondo i seguenti criteri: video artisti residenti in Svizzera (René Bauermeister, Gérald Minkoff, Muriel Olesen, Jean Otth o i "Moschettieri dell'invisibile" come li chiamava René Berger, a cui aggiungiamo il video dei compositori Geneviève Calame e Jacques Guyonnet); la modulazione dei segnali elettronici con l'uso di sintetizzatori (Robert Cahen, Steina e Woody Vasulka) o computer (Ed Emschwiller); opere provenienti dall'Ex-Jugoslavia (Ivan Ladislav Galeta, Sanja Ivezkovic, Dalibor Martinis); il détournement dei codici dei mass media (Laurie Anderson, Robert Wilson) o il linguaggio non lineare e le nuove forme di poesia rese possibili dai nuovi media (Francesco Mariotti, Gianni Toti).

Categorie piuttosto ampie quindi, in grado di accogliere non solo alcuni dei lavori storicamente più pertinenti, ma anche altri, più liberamente associati, lasciando che sia il visitatore a fare il proprio montaggio. I video sono mostrati su monitor cubici, mentre l'artista mediatico Francesco Mariotti ha collaborato personalmente nella

ricostruzione delle proprie installazioni originali. Nell'esposizione trovano spazio anche archivi fotografici, degli artisti presentati nella Galleria Flaviana di Rinaldo Bianda e al VAF. Questi elementi fanno riferimento al contesto più ampio in cui il VAF soleva tenersi. Allo stesso tempo, allontanano ogni tentativo di ricostruire un'esperienza storicamente circoscritta che non consideri la realtà e la connettività mediatica prevalente all'epoca: un'attitudine che ci auguriamo venga aggiornata. Per articolare l'importanza contemporanea della video arte e delle opere presentate al VAF, siamo convinti della necessità di evitare un rigido approccio storico, essenzialistico o teleologico facendo riferimento ai media.

L'organizzazione di questa mostra è parte di un progetto di ricerca della Scuola cantonale d'arte di Losanna (ECAL) intitolato *De l'art vidéo aux nouveaux médias: le cas du VideoArt Festival Locarno (1980–2001)* ("Dalla video arte ai nuovi media: il caso del VideoArt Festival Locarno 1980–2001") e sostenuto dal Fondo nazionale svizzero per la ricerca scientifica. Oltre a dare vita a questo evento nel Locarnese, il progetto di ricerca sfocerà in due pubblicazioni previste per il 2020: una selezione di testi inediti legati al corso di estetica e mass media di René Berger presso l'Università di Losanna (1979–73) e un nuovo saggio storico sul VAF. Queste opere saranno pubblicate da Éditions Macula, ECAL e Les presses du réel. L'esposizione intende dislocare la storia della video arte attraverso l'accostamento di opere video, stampe, fotografie e materiale tratto dall'archivio personale dell'ex direttore del festival Lorenzo Bianda. La costellazione di media, elementi contestualizzanti e lavori dissociati che ne risulta porta a una collisione tra una massa eterogenea di storie, temporalità e materialità. Con questa esposizione speriamo di mettere in una nuova luce il ruolo pionieristico del VAF, in modo da riorientare la sua eredità culturale verso il futuro a cui il festival ha sempre aspirato.

Questo progetto curatoriale, intitolato *VideoArt Festival Locarno: Une perspective* ("VideoArt Festival Locarno: una prospettiva") e organizzato da François Bovier, Adeena Mey e Maud Pollien, non sarebbe stato possibile senza il sostegno e la consulenza di diverse persone, tra cui i collaboratori del Centro culturale e museo Elisarion di Minusio e del Museo d'arte della Svizzera italiana di Lugano, dove sono depositati gli archivi del VAF. I nostri più sentiti ringraziamenti vanno a Lorenzo Bianda, coinvolto con il VAF fin dagli inizi, e a Claudio Berger, il curatore dell'Elisarion.

**WORKS IN THE EXHIBITION
OPERE IN MOSTRA**

Laurie Anderson

O Superman
(USA, 1983, 8'26", colour/colore, sound/sonoro),
Prix Laser d'Or 1984

After moving from Chicago to New York in 1969, where she studied with Sol LeWitt, Laurie Anderson evolved her unique practice in the creative atmosphere of 1970s Soho. The performances she presented at the cultural space The Kitchen were based on vocal work, close to spoken word practice, and accompanied by electronic sounds or modified instruments.

Responding to the US hostage crisis in Iran in 1979-1980, Anderson recorded the piece 'O Superman' in her loft, an ode to flaws in technology and communication, and released it with an independent label. After it was broadcast by John Peel on UK radio, it became an instant, though unexpected, success. The video accompanying this hymn further reinforced in public minds the androgynous style of this newcomer with a Vocoder voice.

Laurie Anderson came to Locarno at the invitation of the VideoArt Festival, and received the Golden Laser Award, attesting to the festival's early interest in music videos. Her open air performance as a storm was brewing has remained in the memory of many participants in the 1984 edition.^(MP)

Quinta da Chicago a New York nel 1969, dove studia con Sol LeWitt, Laurie Anderson cresce in seno alla scena artistica di Soho negli anni Settanta. Le performance che presenta al centro artistico The Kitchen sono basate su un lavoro vocale più vicino alla declamazione, spoken word, che al canto, utilizzando suoni elettronici o strumenti modificati.

Quale reazione alla crisi degli ostaggi americani in Iran tra il 1979 e 1980, Anderson registra nel suo loft O Superman, un'ode ai difetti della tecnologia e della comunicazione, uscito su un label indipendente. La diffusione del brano da parte di John Peel sulle frequenze inglesi ne decreta un successo tanto immediato, quanto inatteso. Il video che accompagna questo inno contribuisce a iscrivere nella mente del pubblico lo stile androgino di questa nuova star dalla voce decostruita con il Vocoder.

Questo video rientra perciò nell'interesse del festival per i clip musicali, che saranno oggetto di numerose programmazioni speciali. Laurie Anderson si recherà a Locarno su invito del VideoArt Festival che la premierà con un Laser d'Oro. La performance eseguita a cielo aperto con un temporale che incombeva sul pubblico, resta nella memoria di molti partecipanti a quell'edizione.^(MP)

René Bauermeister

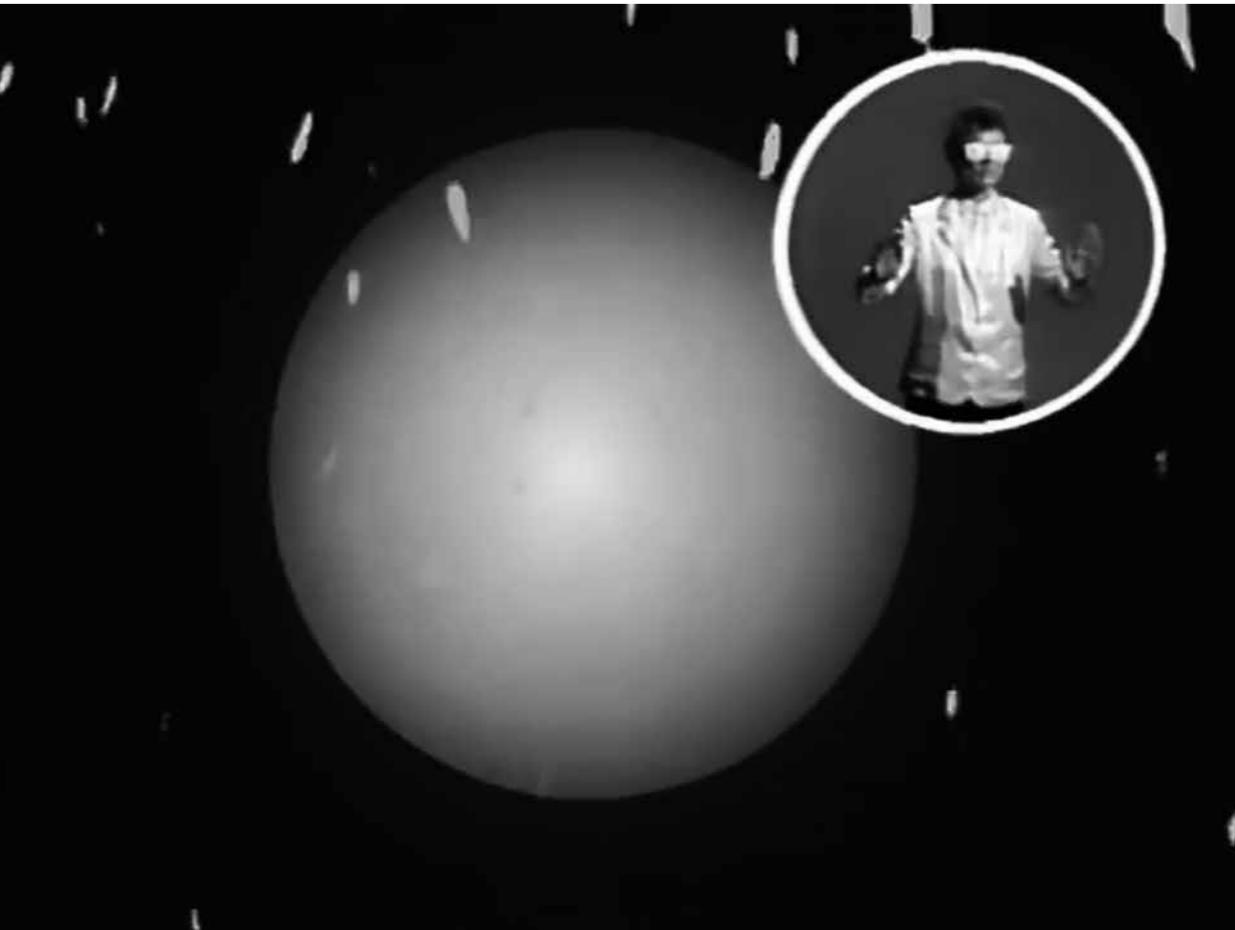
Aléatoire I/II (Aleatory I/II)
(Switzerland/Svizzera, 1978, 4', bw/bn, sound/sonoro)

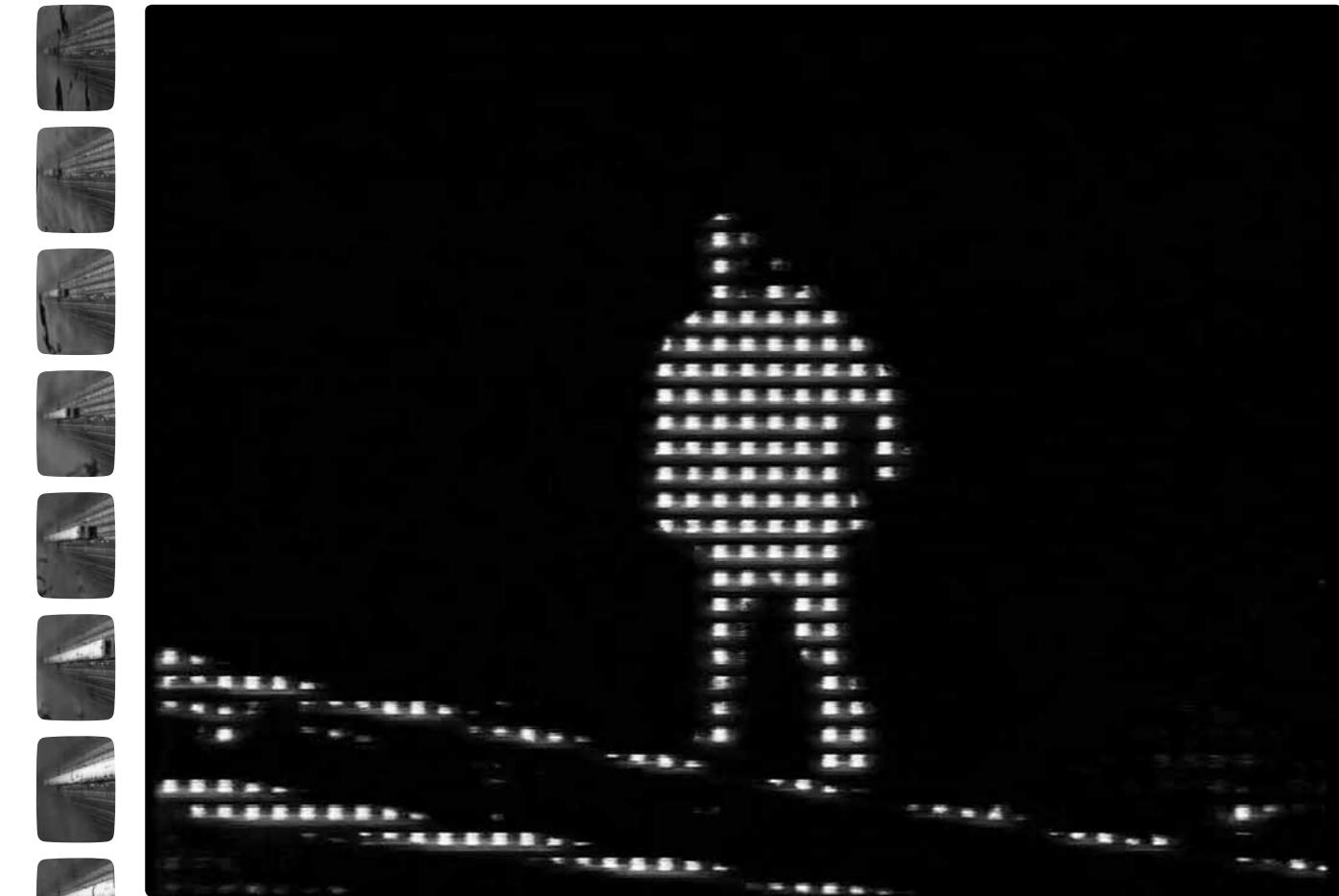
René Bauermeister uses a simple split-screen and feedback principle in Aleatory I/II, often associated with the radical psychological structure of schizophrenia. The screen is split into two equal parts. The face of Jacques Monnier-Raball, the former director of the Cantonal Art school of Lausanne, is divided and reunited vertically, signalling the separation between the two hemispheres of the brain. The temporality between the two faces differs. Two cameras are placed side by side: the first one records the face of the subject, then is rewound; the second one films the face of the subject while the first record is played back, side-by-side with the second record diffused live. The subject is destabilised, but nevertheless continues his speech. The time delay of the feedback is exercised here visually and not aurally. The face cannot be reunited, providing a concrete image of the schizophrenic experience. Monnier-Raball, in complete complicity with Bauermeister, digresses on the art of portraiture, its realistic aesthetic and its narcissistic dimension, and on the division of the two cerebral lobes, on multiplying puns, and on ambiguous metaphors.

Bauermeister was the first artist honoured with a prize at the VideoArt Festival Locarno in 1980.^(FB)

In Aléatoire I/II René Bauermeister impiega lo split screen e il feedback, due tecniche spesso associate alla rappresentazione della struttura psicologica profonda della schizofrenia. Lo schermo è diviso in due parti uguali. Il volto di Jacques Monnier-Raball, ex direttore della Scuola cantonale d'arte di Losanna, è diviso e riunito verticalmente, segnalando la separazione tra i due emisferi del cervello. La temporalità delle due mezze facce è differita. L'autore ha affiancato due videocamere: la prima filma il volto del soggetto, poi il nastro viene riavvolto; la seconda filma il volto del soggetto mentre la prima ripresa viene mostrata su una metà dello schermo. La seconda ripresa viene mostrata in diretta sull'altra metà dello schermo. Il soggetto è destabilizzato, ma continua il suo discorso: lo sfasamento temporale del feedback avviene unicamente sul piano visivo, non però su quello acustico. Il volto non può essere riunito e fornisce un'immagine concreta dell'esperienza schizofrenica. Monnier-Raball, in piena complicità con Bauermeister, divaga sull'arte del ritratto, la sua estetica realistica e dimensione narcisistica, come pure sulla divisione dei due lobi cerebrali, su giochi di parole e metafore ambigue.

Nel 1980 Bauermeister è stato il primo artista onorato con un premio al VideoArt Festival Locarno.^(FB)





Robert Cahen

L'invitation au voyage (Invitation to Travel)
(France/Francia, 1973, 9', colour/colore, sound/sonoro),
Production/Produzione: ORTF

Invitation to Travel, the first video work realised by Robert Cahen, is formed from the lyrical coalescence of images connected by the theme of travel and coloured by the texture of dreams or memories. Trains, photographs, ghostly landscapes and other visual patterns interact and overlap with a fluid rhythm, as in the logical structure of dreaming. Using the *trucqueur universel* (universal special effects device) of the Research Department at the ORTF, Cahen solarizes the images, stressing their overexposed quality as if burned by the sun. In order to freeze time, he also shoots a sequence in slow motion using a high-speed camera at 200 frames a second. A poetic commentary accompanies the images and evokes very personal thoughts.^(FB)

L'invitation au voyage, il primo lavoro video realizzato da Robert Cahen, presenta un'aggregazione lirica di immagini legate al tema del viaggio e colorate dalla consistenza dei sogni o dei ricordi. Treni, fotografie, paesaggi spettrali e altri motivi visuali interagiscono e si sovrappongono in un ritmo fluido, assumendo una struttura logica tipicamente onirica. Usando il *trucqueur universel* (apparato universale per gli effetti speciali) del dipartimento di ricerca dell'Office de Radiodiffusion-Télévision Française (ORTF), l'autore solarizza le immagini simulando l'effetto di sovraesposizione causato da un eccesso di luce solare. Per riuscire a fermare il tempo, gira inoltre una sequenza in slow motion con una camera ad alta velocità che registra 200 fotogrammi al secondo. Un commentario poetico accompagna le immagini, evocando riflessioni molto personali.^(FB)

Artmatic (Artmatic)
(France/Francia, 1980, 4'15", colour/colore, sound/sonoro),
First prize winner for 'Art and Technology', Paris, 1980/
Primo premio Arts et technologies, Pari, 1980

Artmatic was shot with the first digital camera available at the Polytechnic school in Paris, using a Spectron video synthesizer with the technical help of Dominique Belloir: it allows frames to be frozen and digitised every 3 or 5 seconds, and colourises the images. The visual metaphor at the core of *Artmatic* is of a hand that turns the pages of a book, as if you are flipping through the images. A repeating pattern of sound, which resonates like a spurious noise, stresses the postulated equivalence between the book and the video tape. The second leitmotif is a hand, constituting an ironic comment on the artist's hand and the myth of the authenticity of the work. Indeed, colours and materials dissolve and blend, disturbing the fixity of vision.^(FB)

Artmatic è stato girato con la prima camera digitale disponibile al Politecnico di Parigi ed elaborato con il Video Synthesizer Spectron e il supporto tecnico di Dominique Belloir. Questa tecnologia ha permesso a Robert Cahen di congelare e digitalizzare un fotogramma ogni 3 o 5 secondi e di colorizzare le immagini. *Artmatic* si costruisce intorno alla metafora visiva di una mano che volta le pagine di un libro, dando l'impressione che si stiano sfogliando le immagini. Un motivo sonoro ripetuto, che risuona come un rumore spurio, evidenzia l'equivalenza postulata tra libro e video. Il secondo leitmotiv è una mano quale commento ironico sulla "mano dell'artista" e sul mito dell'autenticità di un'opera d'arte. Sul piano visivo, i colori e i materiali si dissolvono e si mescolano, disturbando la stabilità della visione.^(FB)

L'entr'aperçu (Glimpses)
(France/Francia, 1980, 9', colour/colore, sound/sonoro),
Production/Produzione: I.N.A., Groupe Recherche Images (Serge Com),
Jury Prize at the Video Festival in Tokyo, 1981/
Premio della giuria al Video Festival Tokyo, 1981

Glimpses offers what it is to experience frustrated vision, to catch only a fleeting glimpse. The visual motifs, constantly in movement (boats, trains, birds, a swing, passers-by, the big wheel of a carousel), are altered through shifting patterns of light and colour, becoming almost abstract. The shots are short, the cuts very quick: the viewer can recognise the visual patterns, but remains very uncertain of their nature as they are constantly transformed, metamorphosed. Robert Cahen taps the potential for the fluidity of the electronic image, which he associates with concrete music and altered sounds. The effect of these defamiliarising devices is of the uncanny, running counter to the scopic desire of the spectator. The indicia of the analogue image here is undermined by the virtuality of the digital image.^(FB)

L'entr'aperçu ricrea l'esperienza di una visione frustrata, di una capacità di osservazione limitata a un'occhiata fugace. Motivi visuali in costante movimento (barche, treni, uccelli, un'altalena, passanti, la grande ruota di un carosello) sono alterati da giochi di luce e colore, generando un effetto che rasenta l'astrazione. Le sequenze sono brevi, il montaggio incalzante: possiamo riconoscere i motivi visuali, ma la loro natura rimane incerta per effetto del processo di metamorfosi a cui sono sottoposti. Robert Cahen sfrutta il potenziale di fluidità dell'immagine elettronica, che abbina alla musica concreta e a suoni manipolati. Alienando i soggetti, l'autore raggiunge un effetto di straniamento che si contrappone al desiderio di osservazione dello spettatore, mentre gli indizi dell'immagine analogica vengono minati dalla virtualità dell'immagine digitale.^(FB)

Geneviève Calame

Labyrinthes fluides

(Switzerland/Svizzera, 1976, 8'45", colour/colore, sound/sonoro)

After studying piano in Geneva and Rome, and composition with Pierre Boulez in London, Geneviève Calame undertook a training in electroacoustic and electronic music technologies in New York with the American composer Hubert Howe and the visual artist William Etra. Back in Switzerland, she was integral to the activities of the Studio of Contemporary Music as a pianist and a composer of electronic music. She played a pioneering role in the design of a method of teaching electronic music for children as part of A.R.T Studios, which she founded in 1971 with her companion Jacques Guyonnet.

In *Labyrinthes fluides*, Calame delicately explores the relationship between sound and image, textures, movements and compositions that are entirely personal, offering an alternative approach to the potential of the EMS Spectron video synthesizer as proposed by Guyonnet a few months earlier. He described her piece in these words: 'A high technicality but very sensitive, in which the artist isn't dominated by the technique and renders a composition not only perfectly controlled from the pulsations of sinusoidal generators but especially fine and moving'.^(MP)

Dopo gli studi di pianoforte a Ginevra e a Roma e gli studi di composizione con Pierre Boulez a Londra, Geneviève Calame intraprende una formazione in nuove tecnologie strumentali elettroniche ed elettroacustiche a New York, con il compositore americano Hubert Howe e l'artista visivo William Etra. Di ritorno in Svizzera si dedica attivamente nelle attività di studio della musica contemporanea come pianista e compositrice di musica elettronica. Svolge un ruolo pionieristico concependo un metodo d'insegnamento della musica elettronica per bambini, nell'ambito degli STUDIOS A.R.T che fonda nel 1971 assieme al compagno Jacques Guyonnet.

In *Labyrinthes fluides*, Calame esplora con delicatezza le relazioni tra suono e immagine, trame, movimenti, composizioni tutte personali, mostrando un approccio alternativo al potenziale del sintetizzatore video EMS Spectron rispetto a quello proposto pochi mesi prima da Guyonnet. Quest'ultimo descrive l'opera con le seguenti parole: "Un'alta tecnicità ma molto sensibile, nella quale la creatrice non si lascia dominare dalla tecnica e realizza a partire dalle pulsazioni dei generatori sinusoidali una composizione non solo perfettamente controllata, ma anche molto fine e toccante".^(MP)

Ed Emshwiller

Skin Matrix S

(USA, 1984, 8'45", colour/colore, sound/sonoro),
Production/Produzione: California Institute of the Arts
in association with WNET/Thirteen.

Skin Matrix S is a short version of the piece *Skin Matrix*.
Skin Matrix S è una versione breve dell'opera *Skin Matrix* (1984, 17')

In *Skin Matrix S*, Ed Emshwiller modifies live-action images with a computer, comparing the human body (skin, hair, faces, eyes) with elements in nature (either organic or inorganic). Describing in a humble manner the visually complex and densely textured piece as a 'Video-Tapestry', Emshwiller multiplies video effects, constantly transforming the electronic images. Working with a Bally Arcade computer used for playing video games, he achieves highly rich patterns that challenge the dissociation between the subjectivity of the individual and the objectivity of the outer world. Revealing and masking at the same time, Emshwiller performs a work which is properly speaking phenomenological, involving a chiastic relationship between subject and object. But there is more: his piece manifests a rare kinetic energy, reminiscent of Charles Olson's poetics of projective verse, translating the possibilities of the breath and of the concatenation of perceptions through his electronic imagery.^(FB)

In *Skin Matrix S*, Ed Emshwiller usa il computer per modificare riprese del corpo umano (pelle, capelli, volti, occhi), mettendole a confronto con elementi naturali, organici e inorganici. In quest'opera visivamente complessa e densa di texture (o "tapppezzeria video", come lui stesso modestamente la definiva), Emshwiller moltiplica gli effetti video, trasformando costantemente le immagini elettroniche. Lavorando con un computer Bally Arcade, comunemente usato per i videogiochi, l'autore ottiene motivi altamente articolati che sfidano la dissociazione tra la soggettività dell'individuo e l'oggettività del mondo esterno. Rivelande e mascherando allo stesso tempo, Emshwiller realizza un'opera che potremmo definire fenomenologica, in cui soggetto e oggetto sono contrapposti in una relazione chiastica. Ma c'è di più: quest'opera manifesta una rara energia cinetica che rimanda alla poetica del verso proiettivo di Charles Olson, traducendo, attraverso il suo immaginario elettronico, le possibilità del respiro e della concatenazione di percezioni.^(FB)

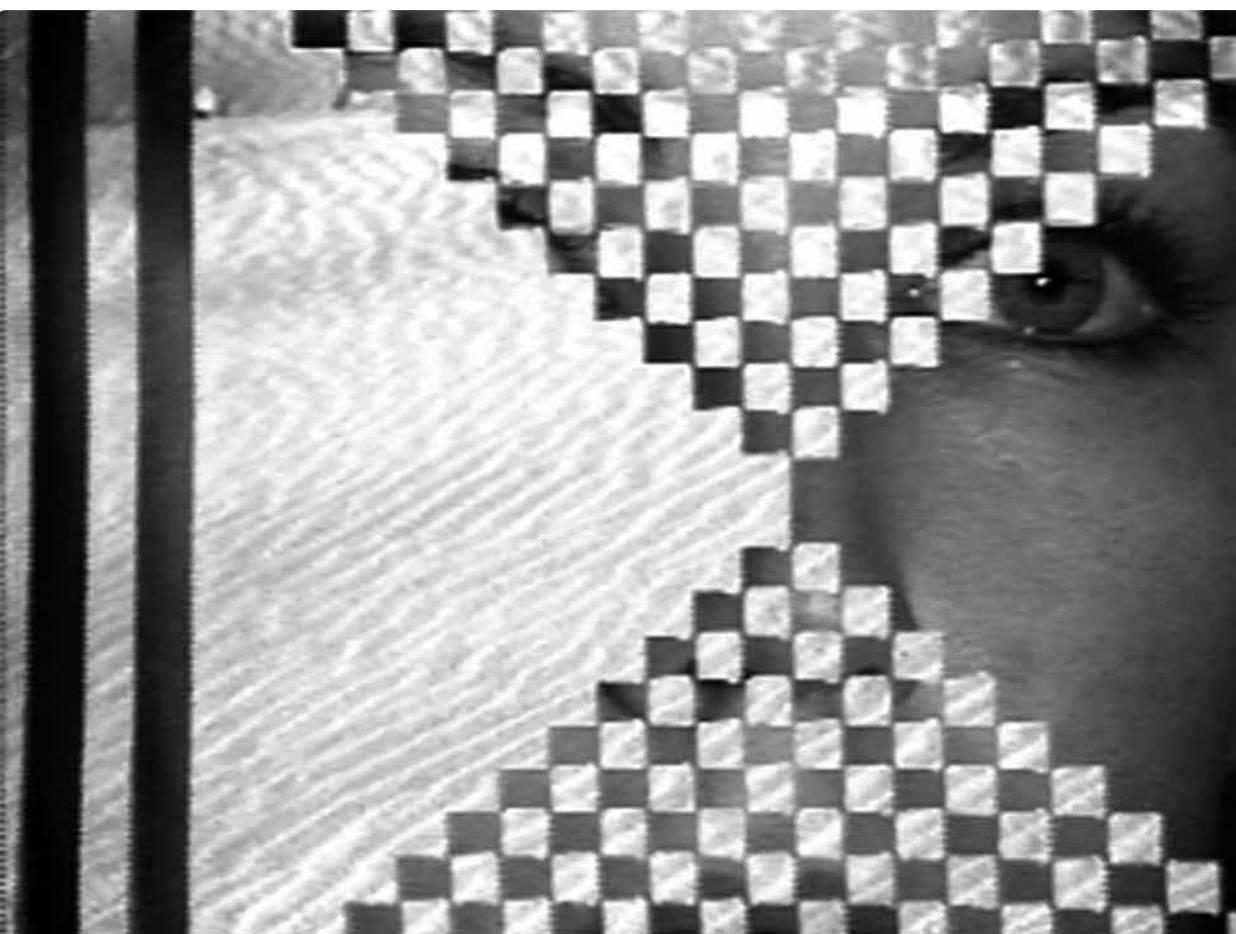
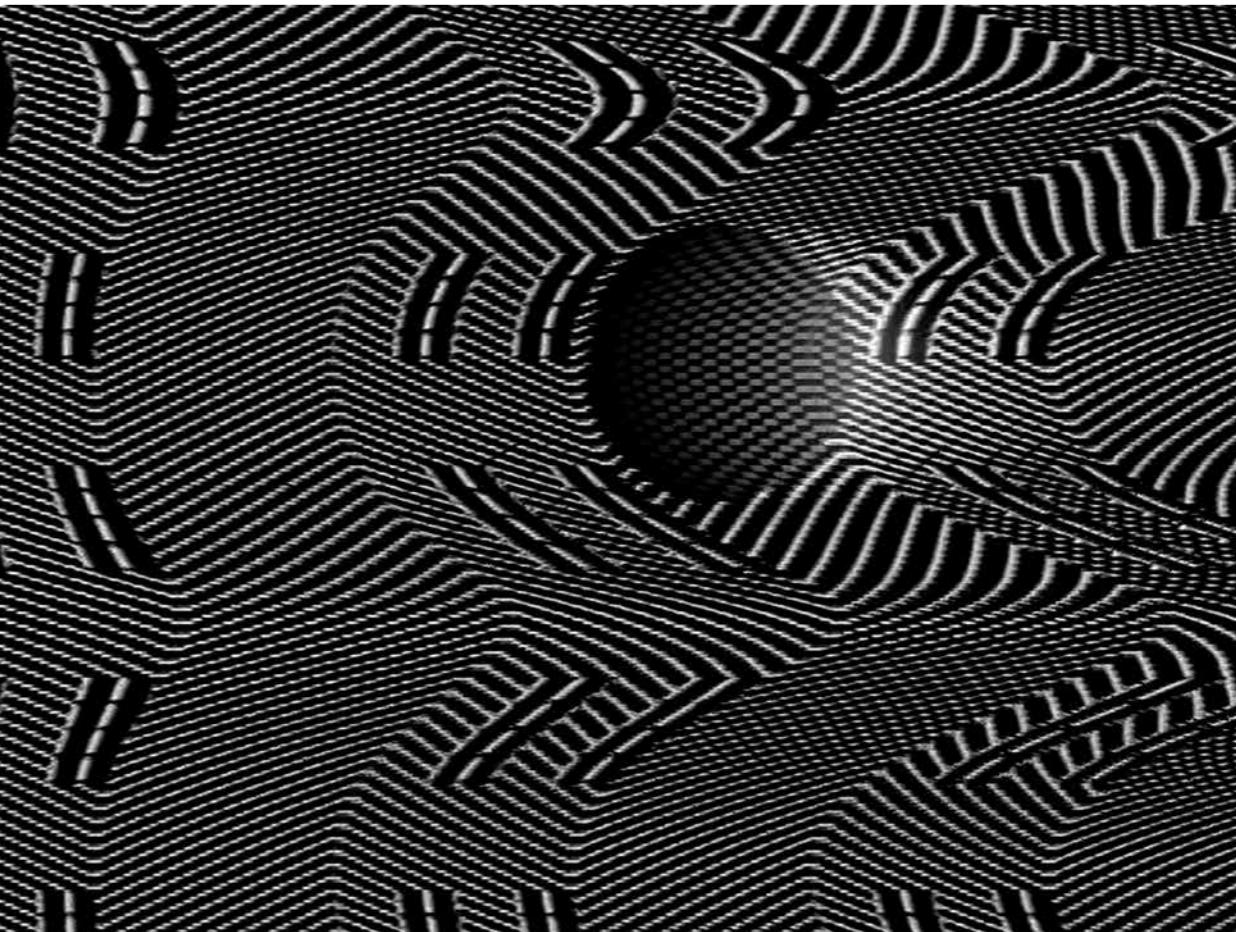




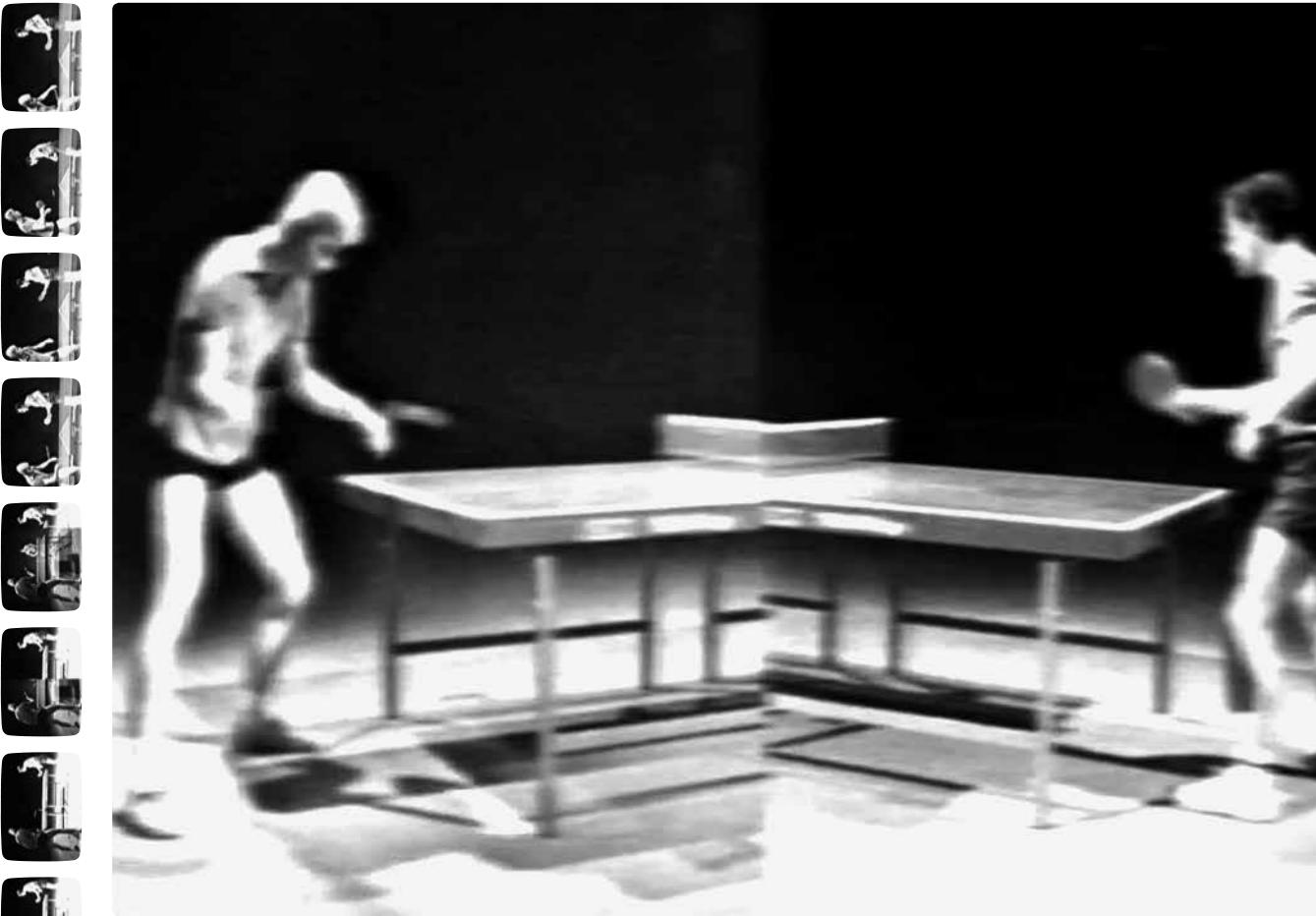
IMAGE IS VIRUS



IMAGE IS VIRUS

IMAGE IS VIRUS

IMAGE IS VIRUS



Ivan Ladislav Galeta

TV Ping Pong
(Yugoslavia/Jugoslavia, 2', 1976-78, bw/bn, sound/sonoro)

Based on a game of table tennis, *TV Ping Pong* is one of the Zagreb media artist and filmmaker Ivan Galeta's earliest video works. While maintaining a sense of continuity and chronological unfolding, Galeta reworked the spatial structure and perspectives from which the game is seen, using a split-screen technique. Galeta's approach has been characterised as experimental, in a scientific or analytical sense, which in this piece is manifest through the artist's dissection of each player's space of action. One can see them from different angles, occupying the same frame, multiplied, or in inverted colours, inducing a warped perceptual experience in the viewer. The sound of the ping pong ball, while continuous, creates a tension between the increasingly estranged visual perception and the regularity of its sonic counterpart. One of *TV Ping Pong*'s earliest screenings was in 1976 at the Studentski kulturni centar (SKC) in Belgrade, where Biljana Tomic served as visual arts curator.^(AM)

TV Ping Pong è uno dei primi video di Ivan Galeta, artista mediatico e cineasta di Zagabria. L'opera si basa su una partita di ping-pong, di cui l'autore ha mantenuto il senso di continuità e lo sviluppo cronologico, mentre ha rielaborato la struttura spaziale e le prospettive usando la tecnica dello split screen. Il suo approccio, che è stato definito sperimentale nel senso più scientifico o analitico del termine, si manifesta nella dissezione dello spazio d'azione di ogni giocatore, che viene mostrato da diverse angolazioni, nella stessa inquadratura, moltiplicato o con i colori invertiti, distorcendo in questo modo l'esperienza percepitiva dello spettatore. Il suono ininterrotto della pallina crea una tensione tra il crescente estraniamento della percezione visiva e la sua controparte sonora. Una delle prime presentazioni pubbliche di *TV Ping Pong* si è tenuta nel 1976 allo Studentski kulturni centar (SKC) di Belgrado, presieduta da Biljana Tomic come curatrice per le arti visuali.^(AM)

Jacques Guyonnet

Lucifer Photophore
(Switzerland/Svizzera, 1975, 7'06", colour/colore, sound/sonoro)

Under the instruction of Pierre Boulez in his formative years, Jacques Guyonnet built a career of international significance as a composer and conductor. In 1957, he founded the Studio de musique contemporaine whose programming brought many major figures on the international experimental scene to the attention of the Geneva public.

In 1971, with his partner Geneviève Calame, he founded A.R.T Studios (Art Research Technology), which was equipped with high quality audio-visual technologies. This space was made available to professionals, as well as to students from the Ecole des Beaux-Arts for workshops as part of their curriculum. In 1973, the couple acquired one of the rare copies of the EMS Spectron synthesizer, designed by Richard Monkhouse, allowing for the modulation of shapes and colours from sound sources. Calame and Guyonnet made remarkable audiovisual electronic works throughout the 1970s.^(MP)

Formatosi con Pierre Boulez, Jacques Guyonnet si è costruito una carriera di portata internazionale sia come compositore, sia come direttore d'orchestra. Nel 1957 fonda lo Studio de musique contemporaine, la cui programmazione contribuirà a far scoprire al pubblico ginevrino le maggiori personalità della scena sperimentale internazionale dell'epoca.

Nei 1971 fonda con la compagna Geneviève Calame gli STUDIOS A.R.T (Arte Ricerca Tecnologia) dotati di equipaggiamenti audiovisivi poco comuni all'epoca. Questi sono messi a disposizione di professionisti, ma anche studenti di belle arti che possono effettuarvi dei workshop nell'ambito dei loro corsi. Nel 1973 la coppia si procura dei rari esemplari di sintetizzatori EMS Spectron, realizzati da Richard Monkhouse, che permettono di modulare le forme e i colori a partire da sorgenti sonore. Calame e Guyonnet realizzarono grazie a quest'apparecchiatura una serie di opere audiovisive elettroniche, straordinarie, negli anni Settanta.^(MP)



As a collaboration between the feminist video artist and photographer Sanja Ivekovic and the conceptual and video artist Dalibor Martinis, *No End* explores the troubled state of mind of a woman and the impasses of her world. The work starts with close shots of her trying on different outfits, dresses, coats, scarves, necklaces and high heels, all mostly black and white, suggestive of her standing in the upper class. Her head never appears in the frame and the sequencing and superimposition of images produces an impression of a deadlock. The routine of dressing becomes, through repetition, an unending performance of the feeling of imprisonment, which is aurally signified by a voice murmuring, 'There'll be no end because I forgot the beginning'.

No End received the Prize of the Research Commission of the International Council for Film and Television (UNESCO) from the International Association for Video in the Arts and Culture (AIVAC) at the VideoArt Festival Locarno in 1984, and is held in major collections including those of MoMA and of the Generali Foundation.^(AM)

Nato dalla collaborazione tra la video artista e fotografa femminista Sanja Ivekovic e il video artista concettuale Dalibor Martinis, *No End* esplora lo stato mentale disturbato di una donna e le impasse del suo mondo. Il video inizia con primi piani di lei mentre prova diversi completi, abiti, cappotti, sciarpe, collane e scarpe con il tacco, quasi sempre in bianco e nero a suggerire la sua appartenenza alla classe alta. La sua testa non viene mai inquadrata, mentre la successione e sovrapposizione delle immagini produce un'impressione di stallo. Ripetuto senza soluzione di continuità, l'atto quotidiano del vestirsi diventa l'espressione di una sensazione di prigione, che viene sottolineata da una voce che mormora: "Non ci sarà fine perché non mi ricordo l'inizio".

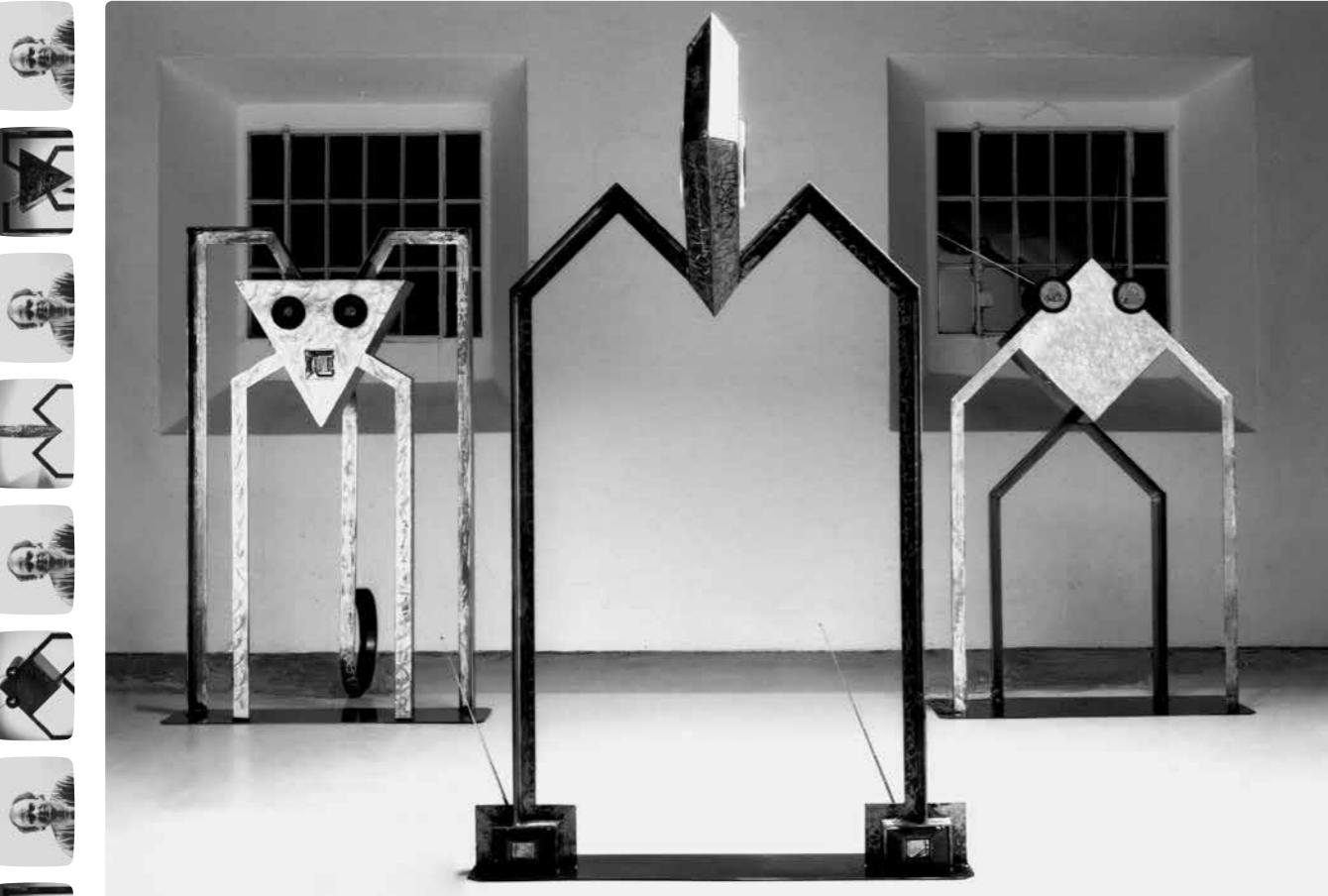
Nel 1984 *No End* ha ottenuto il Premio della commissione di ricerca del Concilio internazionale del cinema e della televisione dell'UNESCO, assegnato dall'International Association for Video in the Arts and Culture (AIVAC) proprio al VideoArt Festival Locarno.^(AM)

Chanoyu
(Yugoslavia/Jugoslavia, 11', 1983, colour/colore, sound/sonoro)

Chanoyu borrows its name from the term for the Japanese tea ceremony, which literally translates as 'water for tea'. *Chanoyu* is associated with the Japanese values of refinement, harmony, and simplicity, which are performed in sequences of highly codified gestures. In Martinis' and Ivekovic's *Chanoyu* the Western style of consuming tea is mocked by using a range of dual oppositions. Not only does *Chanoyu* lie on the division between East and West but also observes a man and woman drinking tea. Their domestic space is contrasted to that of a TV set behind them, next to their table, through which their privacy and tense relationship is confronted with the dullness of TV news and TV hosts. Through slow-motion recording and close shots, moments such as sugar falling to the floor, of one's hand pouring milk into a cup, or of the mere presence of an ashtray on the table, are foregrounded to appear dramatic. Private space is here characterised as a space of direct but also banal and grotesque actions, while the content depicted on television – a world of *mediations* – constitutes the two spheres of tension and contradiction, all beginning with a cup of tea.^(AM)

Chanoyu deve il suo titolo al termine giapponese per cerimonia del tè, la cui traduzione letterale è "acqua per il tè". La parola è spesso associata ai valori nipponici di raffinatezza, armonia e semplicità, che sono rappresentati in sequenze di gesti altamente codificati. Nel *Chanoyu* di Martini e Ivekovic viene invece parodiato, con una serie di opposizioni duali, lo stile occidentale di consumare il tè. L'opera non si appoggia solo sulla divisione tra Oriente e Occidente, ma osserva anche un uomo e una donna che bevono tè. Il loro spazio domestico viene contrapposto a quello di un televisore sullo sfondo, accanto al tavolo, creando un contrasto tra le tensioni della loro sfera intima e la monotonia delle notizie e dei presentatori televisivi. Con l'impiego di slow motion e primi piani, momenti come lo zucchero che cade a terra, una mano che versa il latte in una tazza o la mera presenza di un posacenere sul tavolo vengono poste in risalto fino ad assumere un'apparenza drammatica. Lo spazio privato viene caratterizzato come uno spazio di azioni dirette, ma anche banali e grottesche, mentre il contenuto televisivo rappresenta un mondo di *mediations*. Questi sono i due poli di tensione e contraddizione messi in gioco da una tazza di tè.^(AM)





Francesco Mariotti

Poesia Simultanea
(Switzerland/Svizzera, 1988)
3 video-sculptures with 3 Amiga 500 computers
3 video-sculpture con 3 computer Amiga 500

A graduate of the Fine Arts School in Hamburg, Mariotti participated in Documenta IV in Kassel in 1968 and one year later conceived of a multimedia immersive environment for the São Paulo Biennale. During that period, he met and befriended Rinaldo Bianda. After many years in Peru, where he organised several artistic projects engaged in reflections upon societal issues, he returned to Switzerland and became involved in the organisation of the VideoArt Festival Locarno, most notably supervising the media workshops of the Galleria Flaviana. This phase of his career is marked by the development of sculptures and video installations that advance hybridisation between nature and technology, between traditions and globalization.

Poesia Simultanea is made up of three zoomorphic metallic structures – a parrot, a monkey and a frog – exchanging words randomly generated by a computer programme and subsequently broadcast in the form of electronic voices, as well as the scrolling of screens. An homage to Dada's debut in 1916 at the Cabaret Voltaire in Zurich, with its simultaneous declamations of poetry by several performers, this piece also testifies to Mariotti's interest for the conferences organised by René Berger, including the references to quantum physics and the notion of discontinuity addressed by physicist Basarab Nicolescu.^(MP)

Diplomato alle Belle Arti di Amburgo, Mariotti partecipa alla Documenta IV di Kassel nel 1968, poi un anno più tardi alla Biennale di São Paulo creando l'ambiente multimediale immersivo. Incontra all'epoca Rinaldo Bianda, con il quale stringe amicizia. Dopo diversi anni in Perù, dove organizza molti progetti artistici impegnati per una riflessione sociale, torna in Svizzera e s'impegna nell'organizzazione del VideoArt Festival di Locarno (1981-1987) e supervisionando inoltre gli atelier – media della Galleria Flaviana. Questa fase della sua carriera è contraddistinta dallo sviluppo di sculture e installazioni video che fanno riferimento all'ibridazione tra natura e tecnologia, tra tradizioni locali e globalizzazione.

Poesia Simultanea è composta da tre strutture metalliche zoomorfe – un pappagallo, una scimmia e una rana – le quali si scambiano parole generate in maniera aleatoria da un programma informatico e diffuso sotto forma di voce elettronica, con immagini che scorrono sullo schermo. Omaggio agli inizi del Dada nel 1916 al Cabaret Voltaire di Zurigo con la declamazione simultanea delle poesie da diversi interpreti, questo spettacolo testimonia anche l'interesse suscitato a Mariotti per le discussioni nell'ambito dei colloqui organizzati da René Berger, in particolare la fisica quantistica e la nozione di discontinuità abbordata dal fisico Basarab Nicolescu.^(MP)

Alterità
(Switzerland/Svizzera, 1994)
Installation with a Amiga 500 computer
Installazione con computer Amiga 500

The piece *Alterità* consists of a screen built in a metallic column-like structure. On that screen, the visitor can see a close-up of the eye of Rinaldo Bianda, gallerist and founding director of the VideoArt Festival Locarno, which follows him as he moves in the room. It is an interactive reflection upon our surveillance society: 'Big Brother is watching you', or the other becomes objectified.^(MP)

L'installazione *Alterità* consiste in uno schermo incorporato in una struttura metallica simile a una colonna. Sullo schermo il visitatore può vedere un primo piano dell'occhio di Rinaldo Bianda, gallerista, direttore e co-fondatore del VideoArt Festival di Locarno, che lo segue mentre si sposta nel locale. "Big Brother is watching you": una riflessione interattiva sulla società di sorveglianza, ma anche sulla maniera come l'altro diventa oggetto di sguardo.^(MP)

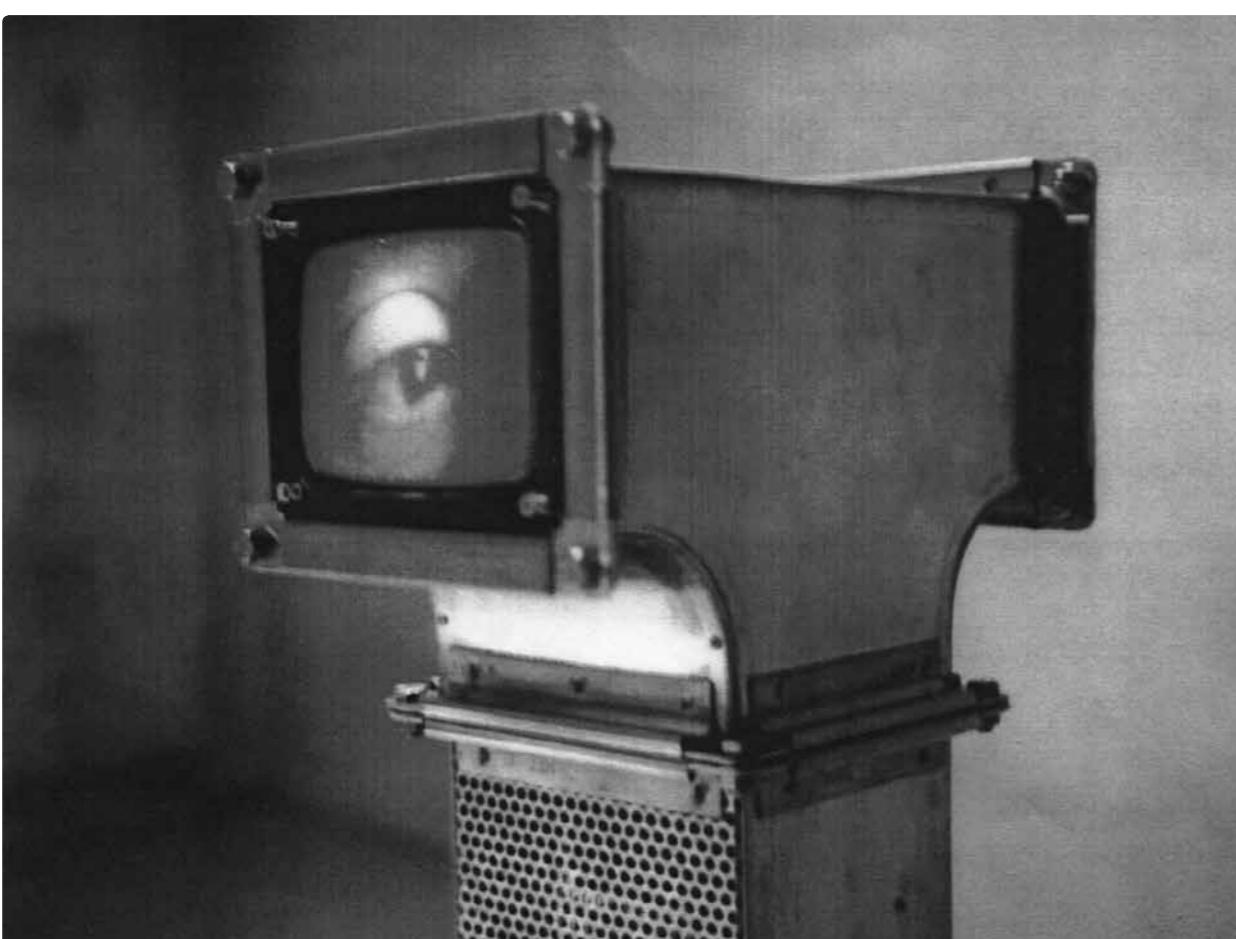


Image is Virus continues Martinis' interest in boundaries and dichotomies, and most specifically here between reality and media-reality. A work of video collage and montage, *Image is Virus* opens with the following passage from William Burroughs' *Nova Express* (1964): 'What is reality? There is no true reality or real reality. Reality is simply a more or less constant scanning pattern'. Inserting other passages from this novel, *Image is Virus* is divided into four parts each referring to the functions of a video recorder: Slow Motion, Reset, Fast Forward, and Rewind. Shots of varying sizes of different elevators have been superimposed, creating the impression of both synchronous and reverse movement and conflating unrelated spaces. In the second part, footage from news broadcasts is increasingly accelerated and zoomed, sound becoming denser at the expense of what is signified, as well as emphasising the pixelated nature of the video image. In the third part, footage from a video game is juxtaposed with images of missiles and explosions around the signifier 'shooting', across two levels of realities. Finally, footage from a porn movie that reveals the head of a groaning woman progressively appears on a TV monitor in a room, establishing an analogy between penetration and the to-and-fro movement of the image. As Martinis puts it, 'If every picture is a virus, then television is an epidemic'.^(AM)

Sul solco del suo interesse per i limiti e le dicotomie, in *Image is Virus* Martinis si interroga sulla differenziazione tra la realtà e la "realità mediatica". Questo lavoro di collage e montaggio video si apre con il seguente passaggio di *Nova Express* (1964) di William Burroughs: "Che cosa è la realtà? Non c'è nessuna realtà vera o reale. La realtà è semplicemente uno schema di scansione più o meno costante." Inserendo altri passaggi del romanzo, l'autore divide *Image is Virus* in quattro parti, ognuna delle quali fa riferimento alle funzioni di un videoregistratore: slow motion (rallentatore), reset (azzerare), fast forward (avanti veloce), rewind (riavvolgere). La sovrapposizione di inquadrature di ascensori in grandezza variabile crea l'impressione di un movimento contemporaneamente sincrono e inverso e di un'esplosione di spazi scollegati. Nella seconda parte l'autore propone immagini di telegiornale in un crescendo di accelerazioni e zoomate, mentre il suono si intensifica alle spese di ciò che è rappresentato e la natura pixelata dell'immagine video viene esacerbata. La terza parte ruota intorno al significante dello sparo, in una giustapposizione di immagini di videogiochi e di missili ed esplosioni che attraversa due piani della realtà. Infine, in un apparecchio televisivo posto in una stanza appare progressivamente la testa di una donna gemente, stabilendo un'analogia tra la penetrazione e il movimento altalenante dell'immagine. Come disse il Martinis: "Se ogni immagine è un virus, allora la televisione è un'epidemia".^(AM)



Minkoff participated in the first five editions of the VideoArt Festival Locarno alongside his partner Muriel Olesen. In 1982, as part of the festival, they designed in collaboration with Hannes Vogel the exhibition 'Devo io? Video Installations' at the Museo Comunale Ascona.

He made his first drawings on TV screens (*TV Drawings*) in 1964, then turned to video during the 1970s in his installations and closed circuit experiments. During that period, he was invited by René Berger to contribute to the course in 'Aesthetics and Mass Media' at the University of Lausanne. It was René Berger who, at the invitation of Rinaldo Bianda in 1980 for what would become the first edition of the festival, submitted a selection of video tapes of five artists that he called the 'Musketeers of the Invisible', including René Bauermeister, Jean Otth and Janos Urban. In *Chalk Walk*, Minkoff walks across the space in front of the camera, making the camera rotate abruptly at each passage. He roughly redefines not only the framing but also the colour values and the exposure, modified overall by the impact of the intense lighting of a spot. The motion of the camera and of the body of the artist responds to the fixity of the shots between each rotation, of the objects (monitors, furniture, wall) and of Olesen, which remains motionless from the beginning to the end.^(MP)



Minkoff ha partecipato alle prime cinque edizioni del VideoArt Festival Locarno insieme alla compagna muriel Olesen. Nel 1982 con Hannes Vogel, nell'ambito del Festival, concepirono l'esposizione "Devo io? Video installazioni" proposta al Museo Comunale di Ascona.

Realizzando i primi disegni su schermo televisivo (*TV Drawings*) nel 1964, Minkoff esplora a partire dal 1970 il potenziale del video attraverso installazioni e sperimentazioni a circuito chiuso. In questo periodo è intervenuto come artista nell'ambito dei corsi Estetica e Mass Media di René Berger all'Università di Losanna. Nel 1980 si svolge quella che diventerà la prima edizione del VideoArt Festival. René Berger, su invito di Rinaldo Bianda, sottopone una selezione di bande video di cinque artisti che aveva soprannominato "Moschettieri dell'Invisibile" e composta anche da René Bauermeister, Jean Otth e Janos Urban. In *Chalk Walk*, Minkoff sonda di lungo in largo lo spazio situato di fronte alla telecamera, facendola roteare bruscamente, ridefinendo in maniera approssimativa, ad ogni passaggio, non solo l'inquadratura, ma pure, i valori cromatici e d'esposizione, modificati dall'impatto dell'illuminazione intensa di uno spot. Al movimento della telecamera e del corpo dell'artista, risponde la fissità del piano ad ogni rotazione, degli oggetti (monitor, mobili, muro) e di Olesen, che resta immobile dall'inizio alla fine.^(MP)





Muriel Olesen

Basic Music
(Switzerland/Svizzera, 1974, 12'35", colour/colore, sound/sonoro)

In this three-part piece, Muriel Olesen presents a burlesque sound performance. She sings the names of musical keys out loud, snapping coloured rubber bands between her teeth. Once they have all broken, she sings the melody *Frère Jacques* (*Brother John*). In the second part, Olesen, miming barking, animates the dog knitted on her sweater. In the final part, the artist laughs when passing her hand in front of her face, then stops when the hand moves down, performing a score of different expressions. This quickly takes a worrying turn, one further reinforced by her mimicry. *Basic Music* articulates minimal sound elements in the search for a basic plastic vocabulary and primitive gestures.

Graduating from the Geneva School of Applied Arts following studies in graphic design, Muriel Olesen initially worked on different modes of visualisation of the voice as chromatic transcriptions. In the early 1970s, she expanded her research into video and became one of the Swiss pioneers in the field alongside her companion Gérald Minkoff, with whom she regularly collaborated thereafter.^(MP)

Muriel Olesen propone una performance sonora burlesca in tre parti. Nella prima, canta pronunciando il nome delle note musicali e facendo sbattere degli elastici tra i denti; mentre questi si rompono, sussurra la melodia di *Fra' Martino campanaro*. Nella seconda parte, il suo maglione, ornato da un motivo con un cane, è inquadrato in primo piano. Muriel Olesen, mimando abbai, anima il cane. Nell'ultima parte, l'artista ride mentre si passa la mano sul viso, per smettere quando la mano scende, esibendo così una serie di espressioni facciali che prendono presto un aspetto inquietante, ulteriormente rinforzato dalla sua mimica espressiva. Performance fisica e sonora, *Basic Music* articola elementi sonori ridotti, associabili alla ricerca di una gestualità primitiva e di un vocabolario plastico elementare.

Dopo gli studi di arte grafica presso l'École des Arts Décoratifs di Ginevra, Muriel Olesen esplora inizialmente diversi modi di visualizzazione della voce secondo trascrizioni cromatiche. A partire dai primi anni Settanta, estende le sue ricerche con il video, diventando così una pioniera svizzera nel settore accanto al compagno Gérald Minkoff, con cui collaborerà regolarmente.^(MP)

Jean Otth

Lire W.S. Burroughs
(Switzerland/Svizzera, 1979, 12'13", colour/colore, sound/sonoro)
VideoArt Festival Award 1980

Graduating in History of Art from the University of Lausanne in 1961, Jean Otth developed throughout the decade an artistic practice that focused on painting and taught drawing. He then opened his approach to video in the early 1970s, to emerge as one of the foremost Swiss pioneers.

He participated in key exhibitions both in Switzerland (*Action – Film – Video* (1972), *Impact Art Video Art 74* (1974), *Implosion* (1974)), and abroad (*Biennial of São Paulo XII* (1973) where he was awarded the Art and Communication Prize; *Art Video Confrontation* (ARC, Paris, 1974); *Exprmntl 5* (Knokke-le-Zoute, 1974); *Americans & Europeans in Florence* (*Art/Tapes/22*, Florence; MoMA, New York, 1975)). He also developed a series of reflections on the language of television presented at the University of Lausanne at the invitation of René Berger.

Otth explores the reality of images through a variety of interferences and interventions that are strengthened by references to literature, history of art, language, and science. The self-portrait as a 'video-mirror', as presented here, testifies to several key aspects of the artist's work. The ambiguous nature of the image – is it a reflection or an electronic transmission? – is transformed by the selective act of covering – obliterating – reality. Otth explores the limitations of his body, of the frame, of the surface between him and his video double. The transgressive and erotic dimension of the extracts from the Burroughs' text that are read aloud, and which give the video its name, responds to the sensuality of visual acts.^(MP)

Diplomato in storia dell'arte all'Università di Losanna nel 1961, Jean Otth sviluppa nel corso del decennio una pratica artistica basata attorno alla pittura e al disegno. Nei primi anni Settanta, si apre verso il video, figurando così tra i pionieri romandi in questo ambito.

Partecipa a importanti esposizioni sia in Svizzera (*Action/Film/Vidéo*, 1972; *Impact Art Video Art 74*; *Implosion*, 1974) sia all'estero: la 12^a Biennale di São Paulo (1973), dove vinse il premio "Arte e comunicazione"; *Art Video Confrontation* (A.R.C., Paris, 1974), *Exprmntl 5* (Knokke-le-Zoute, 1974), *Americans & Europeans in Florence* (*Art/tapes/22*, Firenze e MoMA, New York, 1975). Elabora una serie di riflessioni sul linguaggio della televisione, presentato all'Università di Losanna e al Consiglio d'Europa su invito di René Berger.

Otth esplora la realtà delle immagini attraverso diverse perturbazioni e interventi nutriti da riferimenti alla letteratura, la storia dell'arte, il linguaggio, le scienze. L'autoritratto in *video-miroir* presentato qui testimonia diversi aspetti chiave del lavoro dell'artista. Il distanziamento e l'ambiguità persistente quanto alla natura dell'immagine (riflesso o trasmissione elettronica) sono completate con l'atto di copertura – obliterazione – selettiva della realtà. Otth sonda i limiti del proprio corpo, del contesto, della superficie tra lui e il suo doppio nel video. La dimensione trasgressiva ed erotica dei testi di Burroughs che vengono letti ad alta voce e danno nome al video risponde alla sensualità degli atti visivi.^(MP)



In 1989, Nam June Paik, with artists Betsy Connors and Paul Garrin, documented Julian Beck's and Judith Malina's Living Theatre. The work addresses the founders of the experimental theatre collective's relationship with their children and the experience of living in communes. The footage accelerates forwards and backwards, and has been freely edited and juxtaposed. Connors contributed footage while Garrin worked with Paik on editing a work that is considered a touching and lively homage, including interviews of Beck and Malina as well as of the poet Jackson Mac Low, the painter Iris Lezak, and the scrutiny of works by other artists or filmmakers such as Adolfa and Jonas Mekas or Joyce Wieland. Lorenzo Bianda of the VideoArt Festival and an anonymous photographer contributed camera work in this piece.^(AM)

Nel 1989, insieme agli artisti Betsy Connors e Paul Garrin Nam June Paik ha documentato il Living Theatre di Julian Beck e Judith Malina. Il video esplora la relazione dei fondatori del collettivo sperimentale di teatro con i propri figli e l'esperienza di vivere in una comune. Liberamente montato e giustapposto, il materiale viene accelerato in avanti e riavvolto all'indietro. Connors ha filmato, mentre Garrin ha collaborato con Paik in fase di montaggio, contribuendo a creare quello che è considerato un toccante e vivace omaggio, con interviste a Beck e Malina, il poeta Jackson Mac Low, la pittrice Iris Lezak e uno sguardo su opere di altri artisti e cineasti come Adolfa e Jonas Mekas o Joyce Wieland. Lorenzo Bianda del VideoArt Festival e un anonimo fotografo hanno pure contribuito alle riprese di questo video.^(AM)

Good Morning Mr. Orwell
 (USA, 38', 1984, colour/colore, sound/sonoro)

In what is considered as the first international 'satellite installation', Nam June Paik challenges George Orwell's dystopian novel 1984. Aired live via the Bright Star Satellite in several countries, a broadcast shared between the USA (WNET TV), Germany (Westdeutsche Fernsehen) and France (Pompidou Centre), Paik's programme mixed avant-garde content with mainstream television (aimed at what Paik called 'young, media oriented people') and reached an audience of up to 25 million. The programme used the language of commercial television, featuring TV hosts or pop cultural figures such as Peter Gabriel, while at the same time presenting a range of experimental performances by the likes of Laurie Anderson, Joseph Beuys, Merce Cunningham, Allen Ginsberg, and Philip Glass. *Good Morning Mr. Orwell* emerged from Paik's interest in the intersections between art and entertainment, presciently taking the form of a video-collage of live and pre-recorded elements whereby heterogeneous content is brought together through free association. Although many technical problems occurred during the broadcast, this was testament to the experimental character of the event and to its desire to explore the utopian potential and freedoms associated with electronic images.^(AM)

In quella che è considerata la sua prima "installazione satellitare" internazionale, Nam June Paik sfida il romanzo distopico 1984 di George Orwell. Trasmesso in diretta mediante il satellite Bright Star su tre canali in tre paesi diversi (WNET TV negli USA, WDR in Germania, Centre Pompidou in Francia), il programma di Paik mescolava contenuto d'avanguardia con televisione di tendenza (per raggiungere quella che lui chiamava "gente giovane, orientata ai media") e raggiunse un pubblico di 25 milioni di spettatori. Il programma usava il linguaggio della televisione commerciale, vi figuravano sia presentatori televisivi sia figure della cultura pop come Peter Gabriel e al contempo vi trovavano spazio le performance sperimentali di artisti quali Laurie Anderson, Joseph Beuys, Merce Cunningham, Allen Ginsberg e Philip Glass. *Good Morning Mr. Orwell* origina dall'interesse di Paik per le intersezioni tra arte e intrattenimento e assume la forma di un collage video che unisce parti in diretta TV con materiale registrato. Questo formato permise di riunire contenuti eterogenei attraverso il processo di libera associazione. I numerosi problemi tecnici verificatisi durante la trasmissione riconfermano il carattere sperimentale di questo evento e il suo desiderio di esplorare il potenziale utopistico e le libertà associate con le immagini elettroniche.^(AM)





Gianni Toti

Valeriascopia
(Italy/Italia, 1983, 26', bw/bn, sound/sonoro)

A writer, filmmaker, journalist and polymorphous artist, Gianni Toti developed from the 1980s a practice that merges poetry and video named 'Poetronica'. He produced many *VideoPoemOpere* in the studios of RAI's Ricerca e Sperimentazione programme department, which was dedicated to electronic technologies. Although these works have not been broadcast by the channel, they gained public attention through their programming at various international events. Subsequently, Toti continued his research in France, in particular at the International Center for Video Creation Pierre Schaeffer (CICV – Montbéliard-Belfort), before exploring digital creation on computer in the 1990s.

Toti regularly took part in the Locarno VideoArt Festival during the 1980s and 1990s, either by presenting his works in competitions, which earned him several awards and a retrospective in 1997, or by participating in the symposia organised by René Berger. *Valeriascopia* is part of the *Trilogia Majakovskiana* (1983-1984) dedicated to the companion of the Russian poet, Lili Brik: inserts of a body in motion of a dancer are in dialogue with the portrait of the poetess.^(MP)

Scrittore, cineasta, giornalista e artista polimorfo, Gianni Toti sviluppa dagli anni Ottanta una pratica che mescola poesia con video e che darà il termine della sua invenzione *Poetronica*.

Realizza numerosi *VideoPoemOpere* negli studi del dipartimento programmi *Ricerca e Sperimentazione* della RAI dedicati alle tecnologie elettroniche. Sebbene i lavori non siano stati diffusi dall'emittente, guadagnano l'attenzione del pubblico grazie a programmazioni in diversi eventi internazionali. Toti continua poi le ricerche in Francia, al Centro Internazionale di Crazione Video Pierre Schaeffer (CICV – Montbéliard-Belfort) e si apre alla creazione numerica su computer negli anni Novanta.

Toti partecipa regolarmente al VideoArt Festival di Locarno nel corso degli anni Ottanta e Novanta, sia per presentare i suoi lavori in competizione, che gli valsero diversi premi, tra cui la retrospettiva nel 1997, sia per la partecipazione ai colloqui organizzati da René Berger.

Valeriascopia fa parte della *Trilogia Majakovskiana* (1983-1984) dedicata alla compagna del poeta russo, Lili Brik. Toti posa per incrostazione il corpo in movimento di una danzatrice sul ritratto della poetessa.^(MP)

Gianni Toti, Lorenzo Bianda

Monteveritazione op. 000?
(Switzerland/Svizzera, 1991, 17', colour/colore, sound/sonoro)

Monteveritazione op. 000?, produced in collaboration with Lorenzo Bianda thanks to the festival's 'TV Picture Award', is based on a survey conducted during the 1982 edition of the VAF, and offers a portrait of the video scene of the period. Images of various people answering the question, 'What is video art?' are subjected to electronic effects in a dialogue with references to the cultural past of Monte Verità.^(MP)

Monteveritazione op. 000?, realizzato in collaborazione a Lorenzo Bianda grazie al Premio TV Picture del VideoArt Festival, è basato su uno studio effettuato durante l'edizione del Festival del 1982 e traccia un ritratto della scena video dell'epoca. Le immagini di diverse persone che rispondono alla domanda "Cos'è la video arte?" sono sottomesse a effetti elettronici e messe in dialogo ai riferimenti del passato culturale del Monte Verità.^(MP)



In *C-Trend*, the Vasulkas shot the flux of urban traffic witnessed through a window. While the audio track of the recording is not altered or mediated, the image has been manipulated and subjected to a process of 'retiming'. That is, the electromagnetic basis of the picture has been remodelled, compressed and divided to create two distinct visual sections, combining 'raster manipulation' and 'line deflection' (Yvonne Spielmann). *C-Trend* has attained iconic status among the artists' body of works that employ the Rutt/Etra Scan Processor invented by engineer Steve Rutt and artist Bill Etra in 1973. The Rutt/Etra Scan is a computer that enables the electromagnetic deviation of electrons beams in a cathode-ray tube monitor in real time, enabling various effects such as 'raster animation' or 'video waveforms'. In *C-Trend* this results in the 3D appearance of the animated image, playing on the gaps between the modulation of lines and light levels and the black space of the monitor. This movement creates tension between its abstractness and the concreteness of the traffic sound. ^(AM)

In *C-Trend* Steina e Woody Vasulka partono delle riprese del traffico urbano che hanno realizzato dall'alto di una finestra. Mentre la traccia audio rimane inalterata, l'immagine è stata manipolata e soggetta a un processo di "resincronizzazione". La base elettronica dell'immagine è stata rimodellata, compressa e divisa per creare due sezioni visive distinte che combinano gli effetti di *raster manipulation* e *line deflection* (Yvonne Spielmann). *C-Trend* ha raggiunto uno status iconico nel corpus delle opere artistiche realizzate con lo Scan Processor Rutt/Etra, inventato dall'ingegnere Steve Rutt e dall'artista Bill Etra nel 1973. Lo Scan Processor Rutt/Etra è un computer che permette di deviare in tempo reale i raggi di elettroni in un monitor a tubo catodico, generando effetti quali *raster animation* e *video waveforms*. In *C-Trend*, l'immagine animata assume un aspetto tridimensionale, giocando sulle differenze tra la modulazione delle linee e i livelli di luce e spazio nero del monitor. Questo movimento genera tensioni tra la sua natura astratta e la concretezza del rumore del traffico. ^(AM)

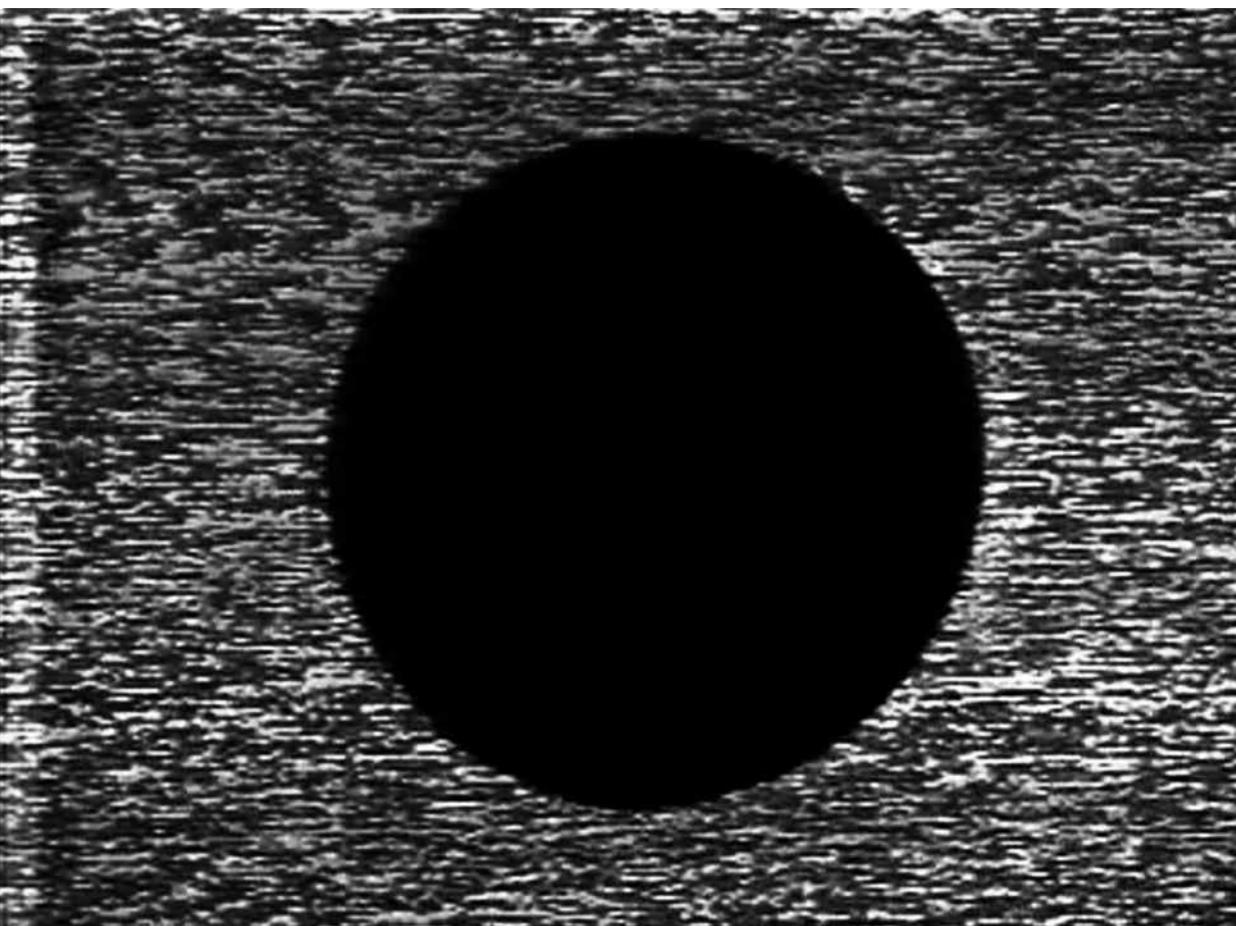
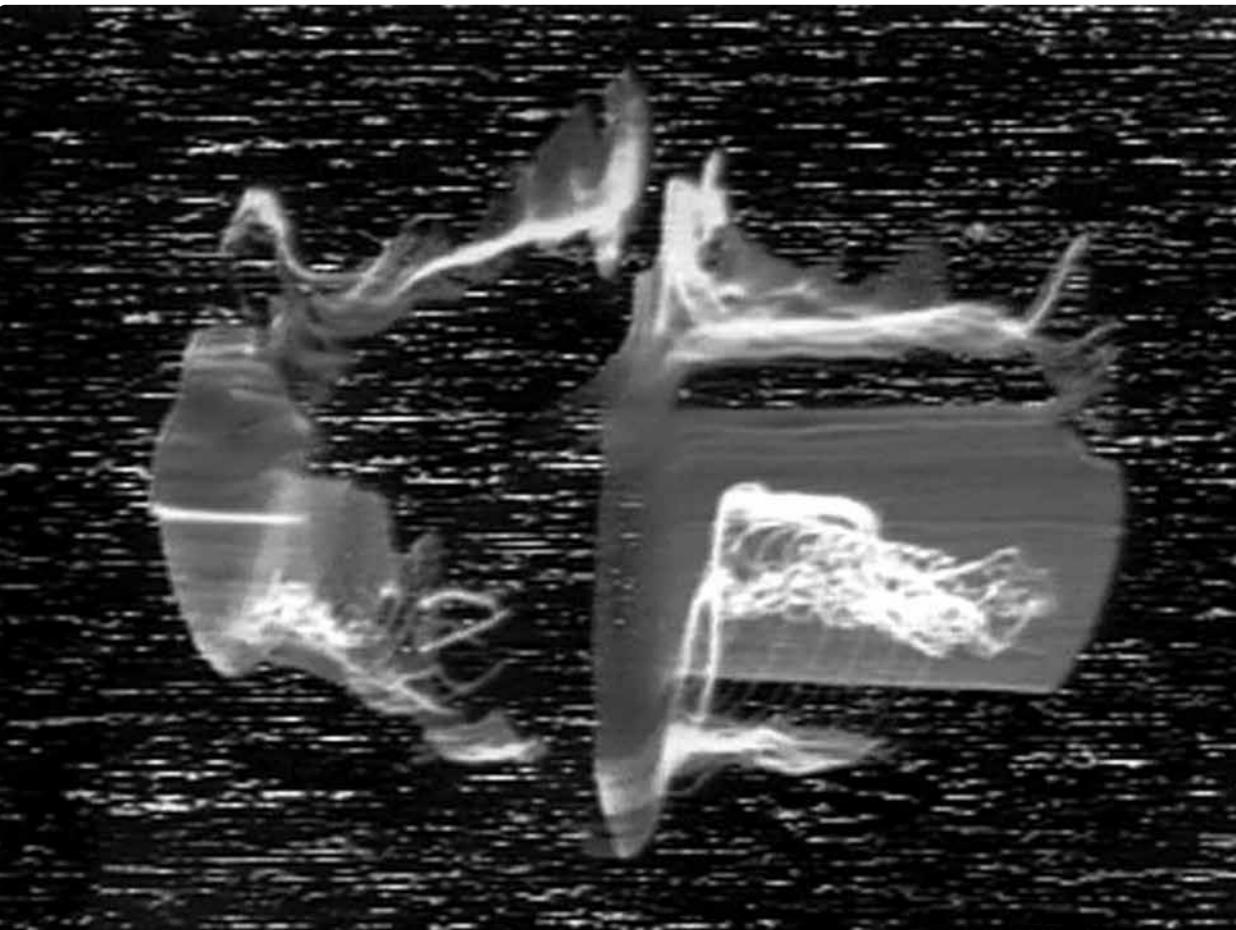
Noisefields
 (USA, 1974, 12'05", colour/colore, sound/sonoro)

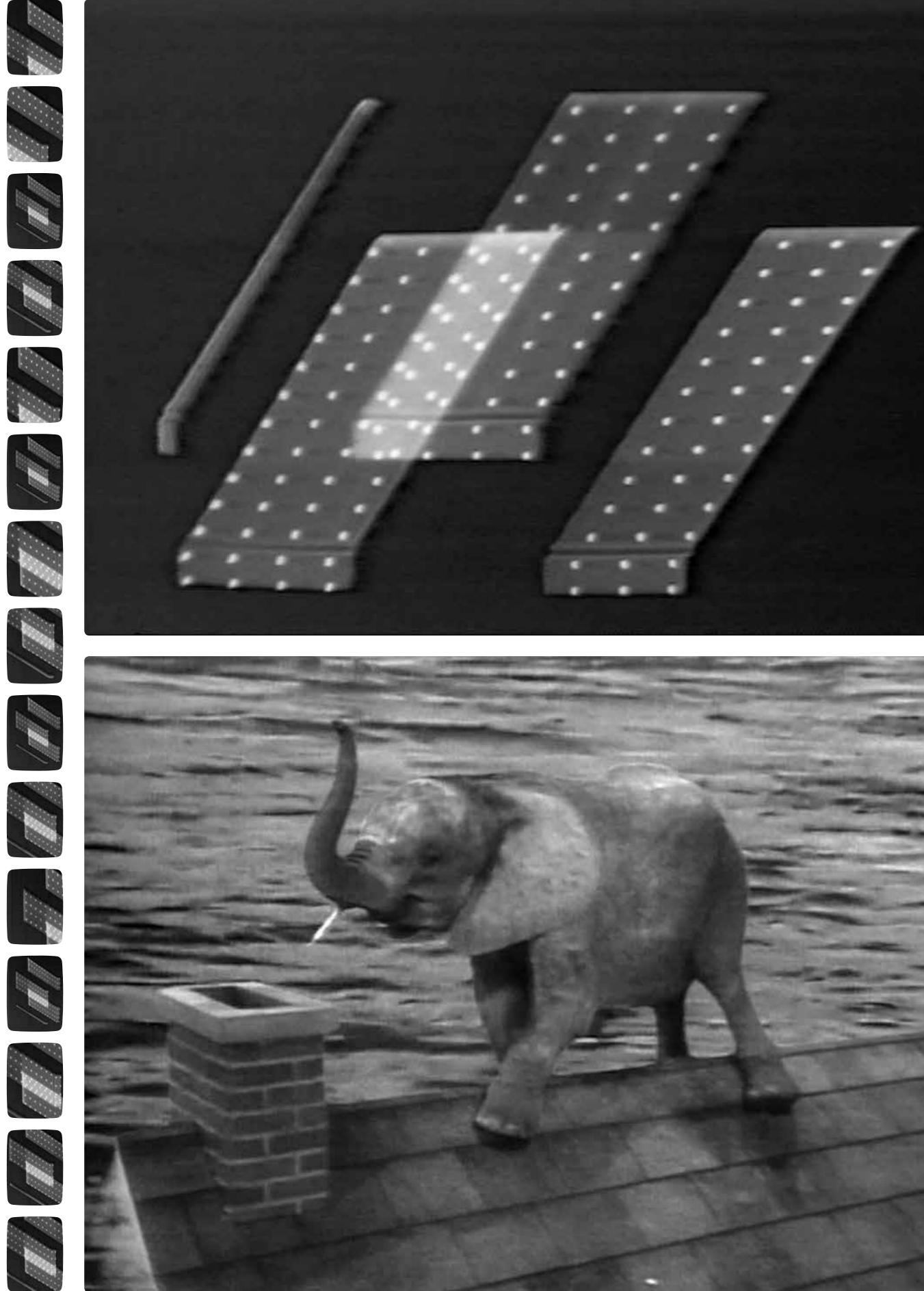
Pioneers in the development of video art, Steina and Woody Vasulka conceived of video as the modulation of signals, allowing them to treat both image and sound on equal terms. They developed a formal language germane to video through their exploration of the very nature of electronic phenomena and of the computerised image, producing what they coined as 'time/energy objects' or 'constructions'.

Made using the video artist and machine inventor Eric Siegel's Dual Colorizer, a technology developed in the early 1970's, as well as other video tools that enabled the manipulation of electronic signals, *Noisefields* consists of white noise and pure colour that appear to switch between a circle at the centre of the screen and its background. The visual rhythm produced in their alternation produces a flicker effect, with the speed of this movement blurring the boundaries between the visual noise and the circle. Generated by the same signal source, this accelerating visual pattern responds a strident throbbing sonic track, resulting in an overall work that is the materialisation of audio-visual noise. ^(AM)

Steina e Woody Vasulka, due pionieri dello sviluppo della video arte, concepivano il video come una modulazione di segnali. Questo principio permetteva loro di trattare l'immagine e il suono in modo egualitario. Esplorando la natura essenziale del fenomeno elettronico e dell'immagine computerizzata, hanno sviluppato un linguaggio formale relativo al video e coniato termini quali "oggetti tempo/energia" e "costruzioni".

Realizzato con diversi strumenti per la manipolazione dei segnali elettronici, tra cui il Dual Colorizer dell'inventore e video artista Eric Siegel, *Noisefields* consiste in rumore bianco e colore puro che appare ora in un cerchio al centro dello schermo, ora sullo sfondo. Il crescente ritmo visivo generato da questa alternanza produce uno sfarfallio, mentre la velocità del movimento cancella la linea di demarcazione tra il rumore visivo e il cerchio. A questo schema visivo in accelerazione corrisponde una traccia sonora pulsante e stridente, generata dalla stessa fonte di segnale, risultando in un'opera che materializza il rumore audiovisuale. ^(AM)





Woody Vasulka

The Matter
(USA, 1974, 4'02", colour/colore, sound/sonoro)

As with *C-Trend*, *The Matter* was made using the Rutt/Etra Scan Processor, as a rejection of the preponderance of lens-based images, aiming at the development of a formal visual vocabulary solely from electronic image processing technologies. In *The Matter*, a range of dots is re-shaped, making up various geometric volumes and generating sound. The modification of shapes and of the scale of geometric patterns helps define new kinds of image behaviour. For Woody Vasulka, this work demonstrates the variability of time and of energy in video.^(AM)

Come *C-Trend*, anche *The Matter* è stato realizzato con lo Scan Processor Rutt/Etra, contrapponendosi in questo modo alla preponderanza di immagini originate da una lente, con l'obiettivo di sviluppare un vocabolario visivo formale basato unicamente sulle tecnologie di elaborazione elettronica dell'immagine. In *The Matter*, una serie di punti si modifica dando forma a diversi volumi geometrici e generando dei suoni. L'alterazione delle forme e delle dimensioni dei motivi geometrici aiuta a definire nuovi tipi di comportamento dell'immagine. Per Woody Vasulka, questo lavoro dimostra la varietà del tempo e dell'energia nel video.^(AM)

Robert Wilson

Stations
(USA, 1982, 56'19", colour/colore, sound/sonoro)

Following studies in architecture, Wilson founded the experimental performance company Byrd Hofman School of Byrds, with whom he presented his first achievements in 1969: *The King of Spain* and *The Life and Times of Sigmund Freud*. In 1972, *Deafman Glance*, a five hour-long opera without words, brought him international visibility and acclaim, which was confirmed, a few years later, with his collaboration with Philip Glass on *Einstein on the Beach* (1976).

His stagings are presented as many mental images, strongly marked by their conceptions of space, time, movement. This creates an alteration of perceptions, reinforced by a rarefaction, even a suppression, of language aspects. These concerns can also be cited in the videos Wilson made in the late 1970s and early 1980s: *Video50* (1978) consisting of about a hundred short, absurd and visually intriguing sketches for television; a reduced 26-minute adaptation of *Deafman Glance* (1981), or in the video *Stations* (1982), presented here.

This work translates the fantasies of a child trying to escape daily boredom into images, projecting the fruits of his imagination on the outside world through the door of the family home. A disturbing atmosphere, as if under anaesthesia, oscillates between reality and dream, achieved in Wilson's mastery of electronic effects and staging.^(MP)

Dopo una formazione d'architetto, Wilson fonda la compagnia di performance sperimentale Byrd Hofman School of Byrds, con la quale presenterà nel 1969 le sue prime produzioni *The King of Spain* e *The Life and Times of Sigmund Freud*. Nel 1972, *Deafman Glance*, opera teatrale che si svolge su una durata di cinque ore senza la minima parola, lo porterà a una visibilità internazionale, confermata alcuni anni più tardi dalla collaborazione con Philip Glass per *Einstein on the Beach* (1976).

Le sue messe in scena si presentano come tante immagini mentali, fortemente marcate da un lavoro sullo spazio, il tempo, il movimento, creando una forma d'alterazione delle percezioni. Rafforzate da una rarefazione, dalla soppressione del linguaggio. Queste tematiche vengono riprese nei video che Wilson realizza a partire dagli anni Settanta: *Video 50* (1978), che consiste in un centinaio di sketches assurdi e visibilmente intriganti destinati alla televisione; un adattamento ridotto a 26 minuti di *Deafman Glance* (1981); o ancora il video presentato qui, *Station* (1982).

Station mette in immagini i sogni di un bambino che cerca di fuggire dalla noia quotidiana proiettando i frutti della sua immaginazione nel mondo esterno attraverso la porta di casa. Un'inquietante estraneità sotto anestesia, oscillante tra realtà e fantasia, derivante dalla maestria di Wilson con gli effetti elettronici e la messa in scena.^(MP)



cine
graphia

la linea in movimento

la fotografia in movimento - il cinema sperimentale -
l'arte video.

T festival videoart locarno dal 1 al 8 -

1980



1984



1989



1980



1981



1982



1983



1985



1986



1987



1988



1990



1991



1992



1993



1994



1995



1996



1997



1998



1999



2000

Archives

The exhibition presents photographic documents, historical posters of the festival, video recordings of symposiums and special events, publications from the Galleria Flaviana and books on the VideoArt Festival, as well as screen prints by Francesco Mariotti. (MP)

Colloquiums

Since its first edition in 1980, the VideoArt Festival Locarno has placed an emphasis on theoretical reflections not only on video, photography and experimental cinema, but also and especially on areas such as digital technologies, cybernetics, sciences, satellite communication, virtual reality and the Internet.

Many of the symposiums and round tables were videotaped, providing valuable documentation of the discussions and exchanges between participants. Recordings from 1980 to 1984 presented in the exhibition include the following voices:

Guido Aristarco, René Berger, Rinaldo Bianda, Dany Bloch, Lola Bonora, Jean-Pierre Brossard, Angiola Churchill, Chris Dercon, Anne-Marie Duguet, Manfred Eisenbeis, Vittorio Fagone, Jean-Paul Fargier, Helmut Friedel, Enrico Fulchignoni, Marco Maria Gazzano, Luciano Giaccari, Jorge Glusberg, Michael Goldberg, Wulf Herzogenrath, Hans Heinz Holz, Titus Leber, Barbara London, Dorine Mignot, Ursula Perucchi, Wolfgang Preikschat, Robert Stéphane, Nicolaus Sombart, Harald Szeemann, Caroline Tisdall, Biljana Tomic, Gianni Toti, Jean-Paul Tréfouis, Christine van Assche, Katsuhiro Yamaguchi. (MP)

Archivi

L'esposizione presenta documenti fotografici, poster storici del festival, registrazioni video di simposi ed eventi speciali, pubblicazioni della Galleria Flaviana e libri sul VideoArt Festival, come pure serigrafie di Francesco Mariotti. (MP)

Colloqui

Fin dalla sua prima edizione nel 1980, il VideoArt Festival Locarno ha posto l'accento su riflessioni teoriche che abbracciavano non solo video, fotografia e cinema esperimentale, ma anche e soprattutto aree quali le tecnologie digitali, la cibernetica, la scienza, la comunicazione satellitare, la realtà virtuale e Internet.

Numerosi simposi e tavole rotonde sono stati registrati su video, fornendo una preziosa documentazione delle discussioni e degli scambi tra i partecipanti. Il materiale presentato nel contesto espositivo risale agli anni 1980-1984 e include le seguenti voci:

Guido Aristarco, René Berger, Rinaldo Bianda, Dany Bloch, Lola Bonora, Jean-Pierre Brossard, Angiola Churchill, Chris Dercon, Anne-Marie Duguet, Manfred Eisenbeis, Vittorio Fagone, Jean-Paul Fargier, Helmut Friedel, Enrico Fulchignoni, Marco Maria Gazzano, Luciano Giaccari, Jorge Glusberg, Michael Goldberg, Wulf Herzogenrath, Hans Heinz Holz, Titus Leber, Barbara London, Dorine Mignot, Ursula Perucchi, Wolfgang Preikschat, Robert Stéphane, Nicolaus Sombart, Harald Szeemann, Caroline Tisdall, Biljana Tomic, Gianni Toti, Jean-Paul Tréfouis, Christine van Assche, Katsuhiro Yamaguchi. (MP)

Sound Performance (2019)
Francisco Meirino

Francisco Meirino is an experimental musician and composer working with the computer, (Eurorack) modular synthesizers, reel-to-reel tape recorders, magnetic fields detectors, Piezo transducers, field recorders and various home-made electronics. Through live performances and recordings, his work experiments with the auralization of the failures and dislocation of the technical devices he uses, inaudible frequencies and thresholds of the sonic and the unsound.

Developed especially for the exhibition, Meirino's opening performance is conceived in homage to the various video experiments using modular synthesizers presented at the VideoArt Festival Locarno, reminiscing on Nam June Paik's and Steina and Woody Vasulka's sonic or audiovisual pieces.^(AM)



Performance sonora (2019)
Francisco Meirino

Francisco Meirino è un musicista sperimentale e compositore che lavora con il computer, sintetizzatori modulari (Eurorack), registratori a bobina, rivelatori di campi magnetici, trasduttori piezoelettrici, registratori di campo e circuiti elettronici fatti in casa. Attraverso performance dal vivo e registrazioni, il suo lavoro sperimenta l'auralizzazione dei fallimenti e la dislocazione dei dispositivi tecnici che utilizza, le frequenze inaudibili e le soglie del suono e del "non suono".

Sviluppata appositamente per la mostra, la performance di apertura di Meirino è concepita in omaggio ai vari esperimenti video con sintetizzatori modulari presentati al VideoArt Festival Locarno, ricordando le opere sonore o audiovisive di Nam June Paik e Steina e Woody Vasulka.^(AM)

Exhibition
VideoArt Festival Locarno:
A Prospective
8.8-20.10.2019/Opening 7.8
Centro culturale e museo
Elisarion, Minusio

Laurie Anderson,
René Bauermeister,
Lorenzo Bianda,
Robert Cahen,
Geneviève Calame,
Ed Emshwiller,
Ivan Ladislav Galeta,
Jacques Guyonnet,
Sanja Ivekovic,
Francesco Mariotti,
Dalibor Martinis,
Gérald Minkoff,
Muriel Olesen,
Jean Otti,
Nam June Paik,
Gianni Toti,
Steina & Woody Vasulka,
Robert Wilson

Curators
ECAL/François Bovier,
Adeena Mey, Maud Pollien

Technical Support
Florimond Dupont,
Cédric Fluckiger

Production
Centro culturale e museo
Elisarion, Minusio

Exhibition Guide Editors
François Bovier, Adeena Mey

Translation
Claudio Berger
(Maud Pollien, FR to IT),
François Bovier, Adeena Mey
(Lorenzo Bianda, IT to EN),
Martina Knecht's Hypertext
(François Bovier, Adeena Mey,
EN to IT)

Copy Editing
Martina Knecht's Hypertext (IT)
Natalie Ferris (EN)
the editors

Typeface
Basel, Chi-Long Trieu

Graphic Design
Eurostandard – Pierrick Brégeon
+ Clément Rouzaud, Lausanne/Paris

Printing and Binding
PCL Presses Centrales SA, Renens

Publication supported by
ECAL/University of Art
and Design Lausanne
(www.ecal.ch)

Copyright
ECAL/University of Art
and Design Lausanne
– Centro culturale e museo
Elisarion, Minusio © 2019

Images Courtesy
Electronic Arts Intermix New York
(Emshwiller, Paik, the Vasulkas,
Wilson), Poetricart, Trieste (Toti),
FMAC, Geneva (Baumermeister, Minkoff,
Olesen, Otti), Bern University of the
Arts (Calame, Guyonnet), the artists
Images Cover
Sanja Ivekovic & Dalibor Martinis,
Chanoyu; Gianni Toti & Lorenzo Bianda,
Monteveritazione op. 000?;
Geneviève Calame, *Labyrinthes fluides*;
Ivan Ladislav Galeta, *TV Ping Pong*;
Nam June Paik, *Good Morning*
Mr. Orwell; Woody Vasulka, *The Matter*

Images Central Spread
Dalibor Martinis, *Image is Virus*

Acknowledgements
Claudio Berger (Centro culturale
e museo Elisarion), Tobia Bezzola and
Elio Schenini (MASI), Lorenzo Bianda,
Roxanne Bovet (Forde), Sylvère Calame
and Jill Guyonnet, Robert Cahen,
Stéphane Cecconi, Yves Christen
and Michèle Freiburghaus (Fonds d'art
contemporain de la Ville de Genève),
Karlo Galeta, Alexis Georgacopoulos,
Davide Fornari and Robert Dutoit
(ECAL), Agathe Jarczyk (Atelier für
Videokonservierung, Bern University
of the Arts), Francesco Mariotti,
Dalibor Martinis, Karl McCool,
Lori Zippay (Electronic Arts Intermix)
Silvia Moretti (Poetricart),
Nicolas Wagnières, Julien Villière,
Chi-Long Trieu, Eilean Friis-Lund

This exhibition and publication
are part of the research project
"From Video Art to New Media:
the Case of the VideoArt Festival
Locarno (1980-2001)" funded
by the Swiss National Science
Foundation.

ISBN 978-2-9701209-7-1

éca |

ELISARION

Locarno Film Festival

FNSNF
FONDS NATIONAL SUISSE
DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

The cyclorama *The Clear World of the Blissful* shows 84 completely naked figures with suggestions of coronas in a sequence of changing seasons and landscapes. Many of the figures are decorated with flowers, or wear ribbons around their calves. They are arranged in 33 motif groups which give the room a rhythmic structure. The middle-ground and the background are distinctly divided, and the linear composition is clearly structured: while the horizon in the background and the reclining figures in the foreground merge in a horizontal line, the trees in the middle-ground form various vertical lines. The groups of figures, on the other hand, represent an array of pyramidal linear configurations, some of which merge with one another, thus breaking up the static overall composition. Clusters of butterflies echo the outline of the groups. The result is a rhythmically defined linear composition which aims at energetically drawing the viewer of this 360° representation into the paradisiacal concept.

The mountainous landscape in the background permeates the winter and spring seasons. It is followed by an even, Mediterranean, and summery landscape with a lake and a snow-peaked mountain range in the background. In the representation of autumn the landscape becomes mountainous once more. An array of trees representing different climate zones and different stages of growth can be seen in the middle-ground alongside tree- or also snow-covered hills. The contrasting landscapes and types of vegetation, and the different colours and phenotypes represent the complexity of nature and its tropistic impact.

The homogenous light flesh tones and schematic features that are devoid of individuality give the figures a stereotypical appearance.

The Clear World of the Blissful is exhibited in the upper space of the cupola and is aptly structured as the passage to the 'clear and blissful world'. It was presented by Harald Szeemann in 1978 at Monte Verità as part of the exhibition *Le mammelle della verità*.

Il chiaro mondo dei beati (1923-1939)

Elisàr von Kupffer

L'opera circolare *Il chiaro mondo dei beati* rappresenta, in un ciclo stagionale e in un'alternanza di paesaggi, ottantaquattro figure nude e vagamente aureolate, qui e là ornate di fiori o nastri, riunite in trentatré gruppi che conferiscono una struttura ritmica allo spazio del dipinto. Il piano posteriore e quello mediano sono nettamente separati tra loro. La composizione lineare è costruita in modo chiaro: sullo sfondo, attraverso la linea dell'orizzonte, e in primo piano, tramite le effigi coricate, si palesa un ordine orizzontale, mentre il piano mediano, con i suoi alberi, esprime verticalità. I gruppi di figure formano numerose composizioni piramidali, parzialmente sovrapposte, che risolvono la generale staticità della struttura. Sciami di farfalle ripetono il motivo dei gruppi di figure e conferiscono al dipinto circolare un ordinamento lineare motivato da un ritmo tropico, che mira a catturare l'osservatore in una rappresentazione paradisiaca a 360°.

Il paesaggio montano visibile sullo sfondo percorre le stagioni invernale e primaverile. Davanti a una superficie d'acqua e a una giogaia innevata, è raffigurato un paesaggio pianeggiante, mediterraneo ed estivo. L'autunno è nuovamente reso mediante montagne. Nel livello di profondità intermedio, tra colli boschivi o anche innervati, si stagliano parecchi alberi provenienti da vari climi e in diverse fasi di crescita. Viene esibita una serie di paesaggi, vegetazioni, colori e fenotipi eterogenei per rappresentare la natura nella complessità del suo effetto tropico.

I personaggi appaiono stereotipati a causa della carnagione chiara e omogenea, e dei tratti del viso schematici e disindividualizzati.

Il Chiaro mondo dei beati è esposto nella cupola al primo piano dell'Elisarion, giudiziosamente strutturato come passaggio verso il "mondo chiaro e beato". Il dipinto fu ripresentato da Harald Szeemann nel 1978 al Monte Verità con la mostra *Le mammelle della verità*.