

cine
graphia

la linea in movimento - the line in movement
la ligne en mouvement



galleria
flaviana

Locarno
Via Varenna
45 - 47

31 luglio 1980



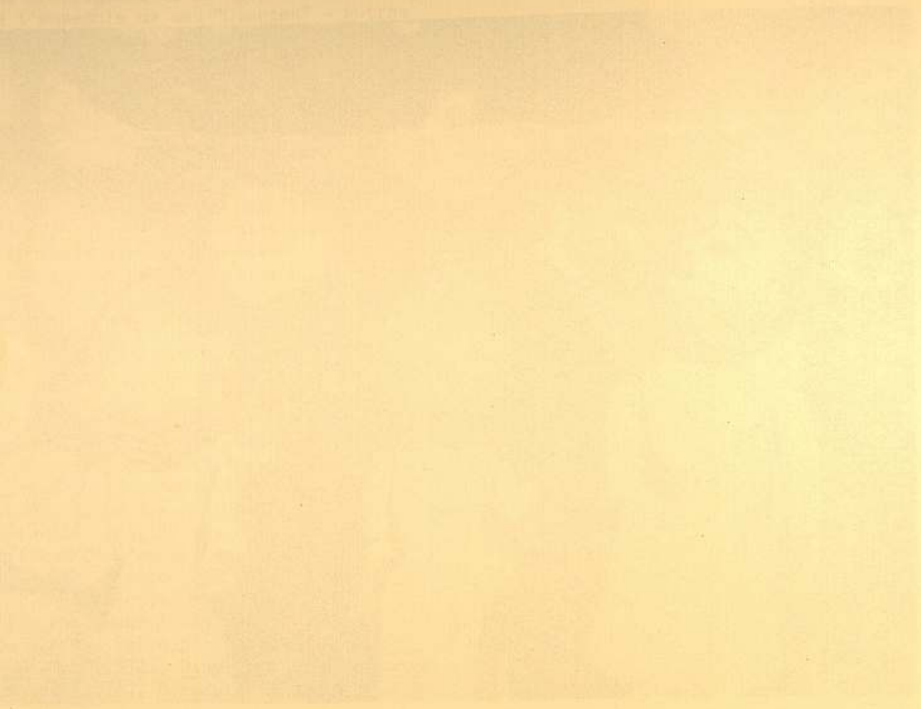
la linea in movimento

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

1° festival **videoart** locarno dal 1 al 10 - 8.

the first of the 'new' art movements, and
one of the most important in the history
of art. It was a movement that was
born in the 1960s and 1970s, and
it was a movement that was born in
the 1960s and 1970s, and it was a
movement that was born in the 1960s
and 1970s, and it was a movement
that was born in the 1960s and 1970s.

It was a movement that was born in
the 1960s and 1970s, and it was a
movement that was born in the 1960s
and 1970s, and it was a movement
that was born in the 1960s and 1970s.
It was a movement that was born in
the 1960s and 1970s, and it was a
movement that was born in the 1960s
and 1970s, and it was a movement
that was born in the 1960s and 1970s.

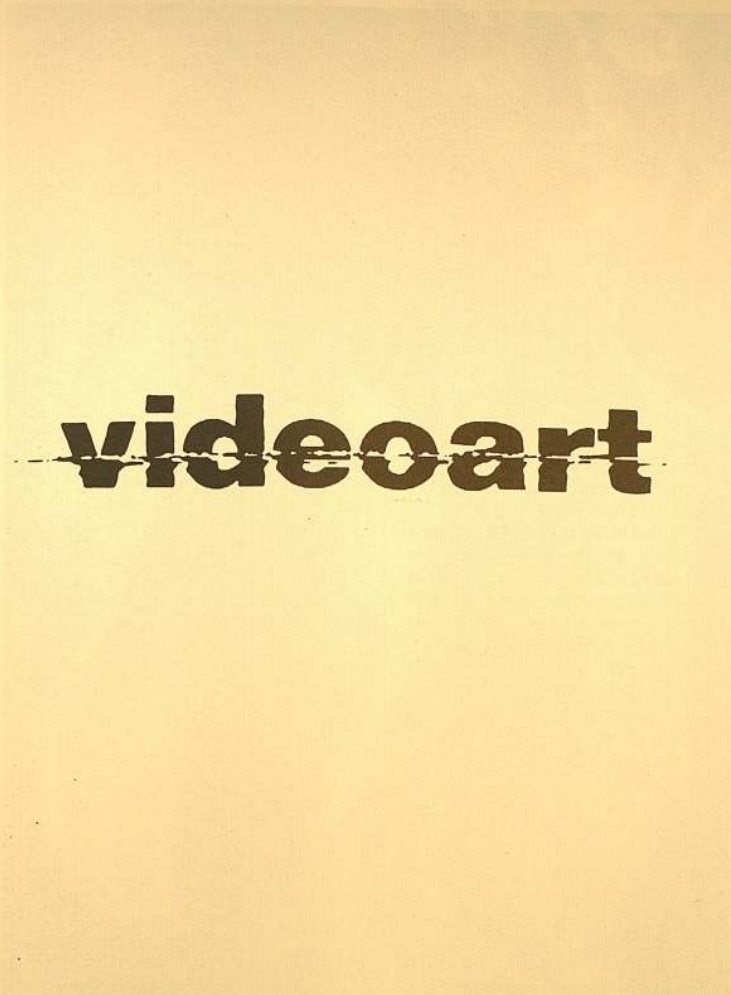


the first of the 'new' art movements, and
one of the most important in the history
of art. It was a movement that was
born in the 1960s and 1970s, and
it was a movement that was born in
the 1960s and 1970s, and it was a
movement that was born in the 1960s
and 1970s, and it was a movement
that was born in the 1960s and 1970s.

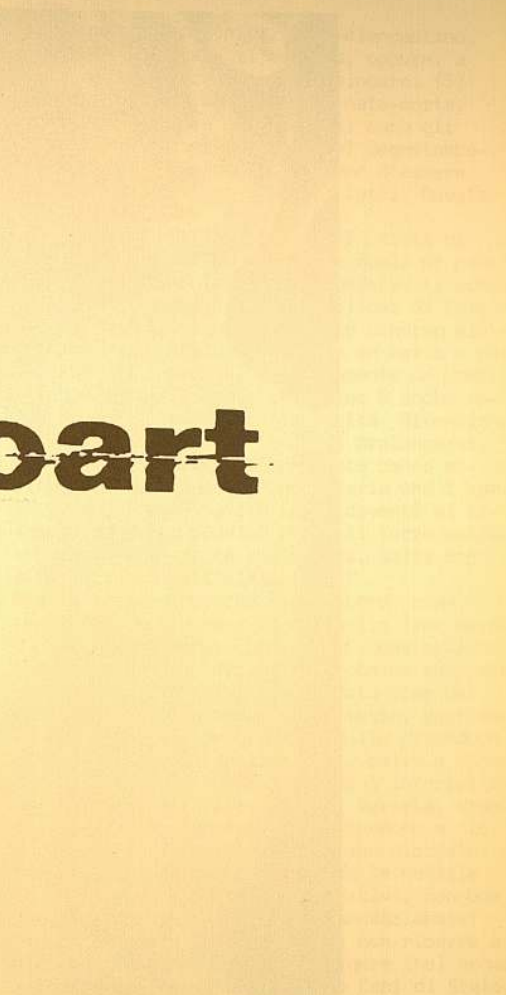
It was a movement that was born in
the 1960s and 1970s, and it was a
movement that was born in the 1960s
and 1970s, and it was a movement
that was born in the 1960s and 1970s.



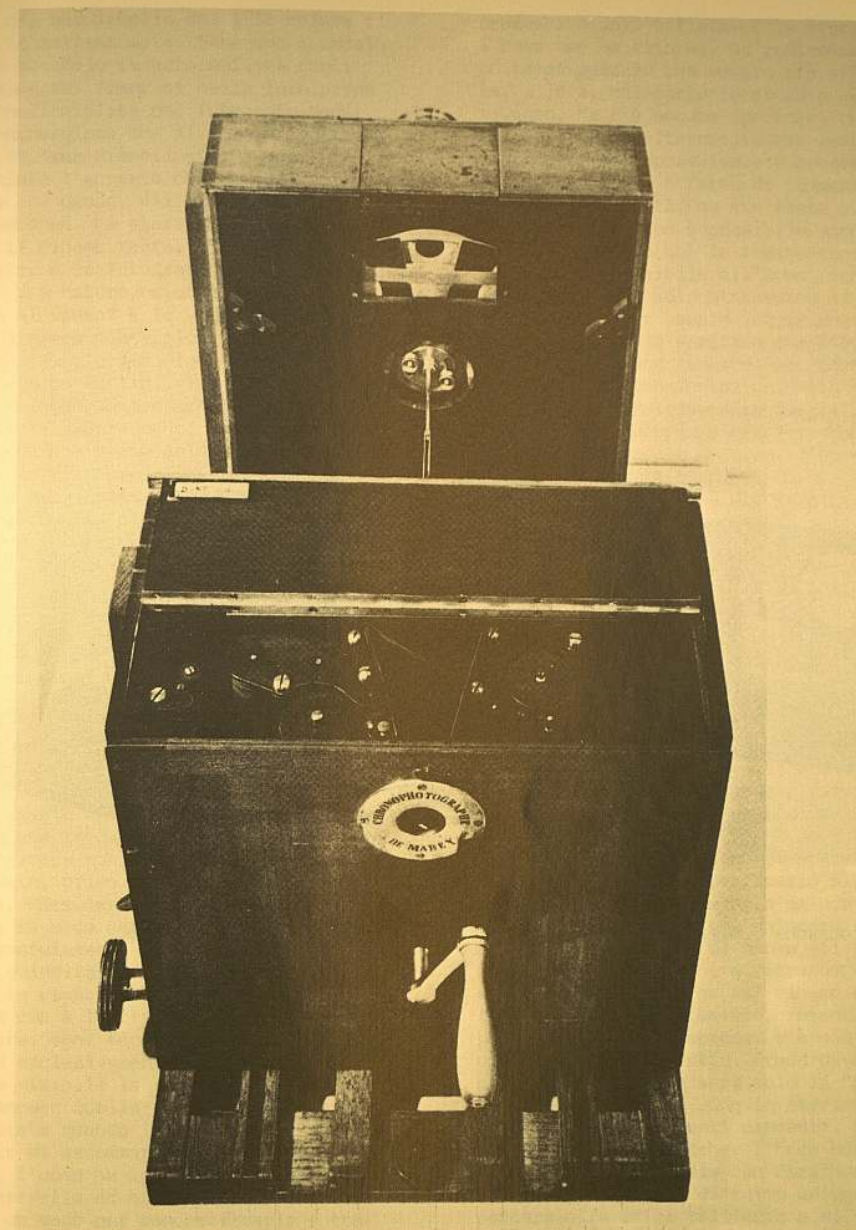
videoart



the first of the 'new' art movements, and
one of the most important in the history
of art. It was a movement that was
born in the 1960s and 1970s, and
it was a movement that was born in
the 1960s and 1970s, and it was a
movement that was born in the 1960s
and 1970s, and it was a movement
that was born in the 1960s and 1970s.



the first of the 'new' art movements, and
one of the most important in the history
of art. It was a movement that was
born in the 1960s and 1970s, and
it was a movement that was born in
the 1960s and 1970s, and it was a
movement that was born in the 1960s
and 1970s, and it was a movement
that was born in the 1960s and 1970s.



Chronophotographe E.J. Marey, 1890

La video arte esiste da quasi 60 anni. (1) E' contemporaneamente poco e molto. Molto se si pensa che gli artisti che si servono del magnetoscopio sono molti. Poco se ci si accorge che le loro opere, diverse migliaia, hanno solo ottenuto un'eco limitato. Questa situazione, per lo meno paradossale, dipende da certe condizioni che bisogna brevemente accennare. Se è relativamente facile e poco costoso procurarsi della tela e dei pennelli, è meno facile e più costoso procurarsi delle pietre, persino il marmo, l'artista video ha bisogno di un'equipaggiamento elettronico ancora più oneroso, camera, magnetoscopio, nastri, monitors e talvolta sintetizzatori. Ne segue che la video arte non ha potuto nascere che nei paesi, non solamente industrializzati, ma dove il regime economico e politico consente di immettere tali attrezzature sul mercato. Quindi, a differenza della pittura e della scultura, che esistono ovunque, la video arte è praticata soprattutto in Occidente e in Giappone, se non inesistente, nei Paesi dell'Est e del Terzo Mondo.

Seconda condizione: se è necessario possedere un'attrezzatura elettronica per produrre le pellicole video, è anche necessario disporne di una per vederle. Ora per definizione, i musei sono predisposti in funzione della pittura e della scultura, che richiedono superfici e spazi. Solo alcuni si sono attrezzati in questi ultimi anni per presentare la video arte (2). Perciò raramente si vede della video arte e non la si vede che in manifestazioni collettive che, per un tempo limitato, dispongono del materiale necessario (sovente con l'appoggio delle grandi industrie dell'elettronica come Sony, Philips, Siemens,...).

Manca dunque, in primo luogo, un posto permanente che permetta al pubblico di costituirsi e formarsi. Non c'è arte senza pubblico: non c'è pubblico senza un luogo adeguato (non è la sorte dell'art brut da un decennio?). (3)

Manca ancora alla video arte, condizione urgente ma meno confessabile, ciò che hanno la pittura, la scultura e il cinema: un mercato. A parte qualche istituzione privata o pubblica (fondazioni, università, qualche museo e galleria) è praticamente inesistente, come è inesistente, in questo caso, il fenomeno della quotazione che corrisponde alla legge dell'offerta e della domanda. Infine la tec-

nica elettronica si presta per definizione alla riproduzione illimitata. Cosa succederebbe del mercato se le stampe si tirassero automaticamente senza limite e alla perfezione? A maggior ragione delle aste! Porte chiuse da Sotheby e Christie's per l'artista video (4).

Precario, male definito, semi-clandestino, impotente a forzare il mercato, oppure, a parte qualche eccezione, a insinuarsi (5) la video arte fa la figura di nata-morta. E pertanto, sempre più numerosi sono gli artisti che si impossessano del magnetoscopio come se ci fosse una ragione d'essere per proseguire verso e contro tutti. Questa è la loro sfida.

Sfida contro chi? A che cosa? In vista di chi? Di che cosa? Domande alle quali si può succintamente tentare di rispondere. Il mondo conta attualmente circa 350 milioni di televisori: questo significa che lo schermo elettronico è diventato, per circa un terzo o per la metà dell'umanità, non solamente un membro necessario della famiglia, ma ne è anche mediatore privilegiato della realtà. Situazione sulla quale non ho il tempo di prolungarmi, ma di cui innumerevoli inchieste hanno mostrato l'importanza. E' necessario che i bambini, oggi, passino più tempo davanti al teleschermo che a scuola? O che il terzo mondo, ancora in gran parte analfabeta, salti con essa la tappa dell'alfabetismo?

Ora la televisione che sia "libera" come negli USA, sottomessa al monopolio (per mezzo di sottili sfumature) come in Europa occidentale (a eccezione dell'Italia che ha spezzato il monopolio) o servizio di Stato come nei paesi dell'Est, propone dappertutto, praticamente impone dei programmi e delle procedure di cui è impossibile liberarsi, salvo a chiudere l'emittente. Come dire che l'informazione, ma anche gli altri generi, varietà, drammi, sport, documentari, film, tendono a fissare modelli stereotipati. Nessun giornale televisivo, per esempio, tratta le notizie in altro modo che non sia narrativo, con una predilezione spiccata per il sensazionale; nessun giornale televisivo che non ricorra a ciò che io chiamo le Grandi Figure (nel senso retorico del termine) che sono Capi di Stato, catastrofi (cadute aeree, terremoti, inondazioni, incendi), Divi, (del cinema, della canzone, dei varietà, Papa compreso). All'Est come all'Ovest è dunque, in nome dell'informazione, lo stesso copione che si recita quotidianamente: gli attori cambiano viso, i ruoli restano quasi immutabili: il tutto è imballato, almeno in occidente, dentro due



Laurence M. Gartel (color)

parti di pubblicità. Il sandwich-informazione è diventato ostia quotidiana. E' contro questa snaturazione, fra le altre, che si ribellano tutti insieme gli artisti video, rifiutando che lo schermo elettronico, di cui essi si servono, venga puramente e semplicemente trasformato (dal potere) in "schermo canonico". Così alcuni si impegnano a mettere alla luce gli scandali (le attrattive delle "donne a mezzo busto"). Più profondamente, essi attuano un capovolgimento dei valori, interrogandosi, per esempio quasi tutti, sull'insignificante o su ciò che pare tale. L'uno seguirà lungamente il movimento della sua mano, un altro quello della sua ombra, un terzo le trasformazioni del suo corpo o del suo viso, moltiplicando a piacere (all'eccesso?) mimiche e smorfie. Immagini sconcertanti, ricerche eretiche per la televisione canonica che non ha bisogno di anatemi per condannarle. A parte le polemiche è sufficiente il rifiuto di trasmetterle.

Constatiamo dapprima che, per chi guarda un nastro della video arte, prova quasi sempre dello stupore. E' di fatto ed è esperienza che la video sconcerta la nostra "aspettativa". Quale aspettativa? Quella che lo schermo della televisione (e in una minore misura il cinema) ci ha inconsciamente abituato. Programmi, procedure di trasmissioni e di ricezione funzionano in circuiti chiusi, convertendo quello che ci è dato di vedere in quelli che è atteso d'essere visto, quello che è atteso d'essere visto in quello che ci è dato di vedere (i sondaggi collegano i due termini in una omeostasia propizia al mantenimento del sistema).

Cosa curiosa, ma sintomatica, la maggior parte della gente che decide di vedere il video film cede sovente alla noia, e trae la conclusione che gli artisti video sono forse così insignificanti come quello che producono. E' passare sopra al fatto importante che segue: ogni messaggio, che si tratti di pittura, di discorsi, di scultura, d'architettura o di trasmissioni televisive, è necessariamente una costruzione nella quale entrano, per delle parti differenti, ma unite, una volontà d'espressione, un contenuto, delle modalità di trasmissione e, quello che si ha sempre tendenza a dimenticare, delle modalità di ricezione. Né segue che la realtà, o piuttosto l'immagine della realtà, dipende largamente, non solo dall'intenzione del trasmittente e la comprensione del ricevente, ma da condizionamenti del medium che modellano le strutture di trasmissione e le strutture d'aspet-

tativa, al cui adattamento permette al sistema di funzionare, e dunque alla comunicazione di realizzarsi. E' così che, secondo le loro rispettive economie, le lingue configurano delle immagini differenti dal reale. E' per questo che la nostra lingua, detta materna, ci pare naturale; essendosi stabilita l'armonia fra modi di trasmissione e modi di ricezione così come suggerisce l'epiteto, un pò come nel rapporto fra mamma e bambino, anche se le lingue straniere, (la definizione non è meno significativa) comportano sempre qualche cosa di decisamente straniero. Ora la televisione, anche se esiste praticamente solo da tre o quattro decenni, ci pare naturale che si sia diffusa sul pianeta intero dove essa ha generato il sistema culturale che noi conosciamo. Si capisce che la video arte, almeno presso coloro che fanno professione di una volontà artistica, non solamente altera l'oggetto che appare sullo schermo, ma rimette in causa, oltre ai programmi, il tipo stesso di relazione che stabilisce con lo spettatore. Questi è meno indotto a ricevere delle trasmissioni sperimentate in base al principio dei tre compiti "ortodossi" devoluti dalla TV: informare, istruire, divertire, che a partecipare a una esperienza "selvaggia" o "eretica"; io sento che richiede una volontà di rottura con la retorica e la drammaturgia della TV che io ho chiamato Canonica. Sorpresa, stupore, noia, e talvolta anche meraviglia accompagnano lo spettatore durante l'esperienza video, pegno di una promessa che, se non è sempre rispettata, rifiuta di entrare nel gioco di riempimento quotidiano della TV. Come la poesia si è distinta dalla prosa per esaltare quello che questa è incapace di esprimere, accordando, tra l'altro il ritmo e la misura, la respirazione del poeta a quella del lettore, lo stesso si potrebbe dire, della video arte che tende a distinguersi dalla TV per accordare, attraverso l'immagine elettronica, gli elementi possibili di un incontro poetico. Tale è nella sua essenza, io credo, l'impegno della video. Che la poesia si manifesti raramente, difficilmente, che si urti con degli ostacoli, che sia talvolta ingenua, anche infantile, che quelli che tentano di praticarla sovente non raggiungano le intenzioni, incapaci, ridondanti, e, perché no, sovente pretenziosi, niente di tutto ciò rinnega lo scopo della video arte che sembra per molti rispondere all'aspirazione di un certo pubblico.

Se la TV è diventata il mediatore universale,

il modo di comunicazione il più diffuso (e si diffonderà ancora di più con l'avvento, imminente, dei satelliti), sarà strano, per non dire sfortunato, che gli uomini si lascino sottomettere ai soli modi di produzione che praticano, fondati su una compattezza monolitica che, dichiarata o nascosta, è una forma di totalitarismo culturale, tanto più che, alla maniera della società dei consumi, la sua formidabile produzione finisce in frantumi, (cosa ne traiamo dai suoi archivi?). Così si capisce cosa ci si attenda dallo schermo, divenuto parte integrante della nostra vita quotidiana, oltre a ciò che produce durante tutta la giornata. Non che io condanni la TV, che sarebbe tanto vano quanto ridicolo. Affermo semplicemente questo: se la TV diviene fra gli altri mass media, il più importante del nostro tempo, noi abbiamo ancora bisogno di ciò che solo la poesia ci può donare, e che si può manifestare attraverso altre vie, oltre alla parola stampata. Quella che, in parte, il cinema ci ha proposto. Ma la video arte, di cui io non ho il tempo in un'introduzione come questa di precisare la natura, ne apre un'altra. Tutt'al più si potrebbe dire, schematizzando all'estremo, che il cinema compete con la narrativa e la pittura mentre la video arte prende il suo avvio a partire dalla foto e dalla televisione.

Bisogna dunque salutare con simpatia l'iniziativa della Galleria Flaviana di dare spazio, in contemporanea al 33. festival del cinema di Locarno, a questo primo festival d'arte video, iniziativa che non intende assolutamente procedere a dei confronti speciosi. La sua meta è di dimostrare attraverso certe opere come si manifesta l'espressione elettronica e le promesse che comporta. Ne renderà conto, con l'inevitabile insufficienza di riconoscimenti, questo primo confronto limitato agli artisti svizzeri. Perché questa limitazione, che può sembrare arbitraria? Per tentare d'elaborare un "modello" che permetterà nel 1981, d'elargire a livello internazionale l'esperienza messa alla prova quest'anno. Possa quindi questa "prima" confermare le vedute che ho esposto e la speranza che metto nel destino dell'arte video!

René Berger
dir. Musée des Beaux-arts, Losanna

- (1) per una presentazione generale della video arte, comprendente una lista storica, vedi il mio studio: "La video arte", Skira annuale no. 1, Ed. Skira & Cosmo-

press, Ginevra 1975.

- (2) il primo fu, se non mi sbaglio, l'Everson Museum a Syracuse (USA)
(3) precisamente, fino all'apertura ufficiale della Collezione dell'Arte brut, museo creato e gestito, a partire dalle collezioni di Jean Dubuffet, per la città di Losanna
(4) "Juliet and Her Nurse" di Turner si è disputato, presso la prima, fino all'aggiudicazione finale di 6'400'000 dollari...
(5) bisogna segnalare lo sforzo lodevole, se non redditizio, delle gallerie Canapa, Castelli, Sonnabend, precedute dal rimpianto Guerry Schum.

Video art has been practised for nearly sixty years (1).

This is a long time but also a short time: a long one when we know how many artists use the magnetoscope, a short one when we realise that, though amounting to several thousands, little seems to be known about their works. A paradoxical situation to say the least, it is one maintained by a series of factors that should be briefly mentioned. An artist can procure canvas and brushes quite cheaply and easily, but it is less easy, and more expensive, to procure stone or marble; The video artist, on the other hand, must have electronic equipment: camera, magnetoscope, tapes, monitors and sometimes synthesizers, all very costly things. It also means that the video artist can only live and work in countries which not only are industrialised, but where the economic and political regimes allow these products to go on the market. It amounts to this, that contrary to painting and sculpture which can be done almost everywhere, video art has mainly found expression in the West (in addition to Japan), rarely so, if ever, in Eastern and Third World countries. There is also the fact that, if one set of electronic equipment is needed to produce video films, another set is required for viewing them. Museums, generally speaking, are laid out for exhibiting paintings and sculpture which need little besides wall and floor space and light. In only a few cases, and only in recent years, have museums been equipped for presenting video art (2). Thus it has been practically impossible for anyone to see it, except at some collective show whose organisers have been able to procure the required equipment (often with the help of the electronic giants like Sony, Philips and Siemens etc.). So in the first place there is nowhere permanent for interested people to go and see video art, and thus no way of forming a public around it. There is no art without a public and there can be no public without a suitable place in which to congregate (has not this been the fate of "art brut" for the last ten years or so? (3)).

Video art thus still lacks that vital, if less freely admitted, basis for its subsistence, namely a market such as that for painting, sculpture and the cinema. Apart from some private or public institutions (foundations, universities, a few museums and galleries) practically no market

exists just as, in this case, there is no set range of price levels reflecting demand and supply. Again, electronic technique is known for its capacity of unlimited reproduction. What would happen to the commercial side if absolutely perfect prints were automatically produced without limit? And perhaps sold outside the auction sales. Obviously, there would be no entry at Sotheby's or at Christie's (4) for the video artist. Working in precarious conditions, semi-underground, powerless - apart from a few exceptions - to force an entry into the market (5), video art thus gives the impression of being stillborn. And so we find that more and more artists are buying their magnetoscopes as though this were a prime necessity for carrying on towards and against all and sundry. This is their challenge. Who, or what, are they challenging? In aid of whom, or what? Questions, these, that should be answered if only briefly. In the world today there are about 350 million TV sets: this means that for about one third or half of humanity, the electronic screen has not only become a compulsory member of the family, but has taken on the role of interpreting reality. Space prevents me from developing the point, but it is of considerable importance, as has been shown by the many enquiries and surveys that have been made. Should children today spend more time watching television than they spend at school? Or will third world children, still mainly illiterate, manage just the same without learning to read and write? Television nowadays, whether "free" as in the United States, under monopoly control as in Western Europe (except for Italy which has broken through the monopoly), or a State service as in Eastern countries, everywhere offers, practically imposes that is, programs and procedures from which it is almost impossible for a broadcasting station to escape without having to close down altogether. This is tantamount to saying that not only information, but also the various forms of entertainment: variety, drama, sport, documentaries, films, all tend to adopt stereotyped patterns. For example, no televised news service is immune from a predilection for sensationalism emphasising... the importance of heads of state, catastrophes (air crashes, earthquakes, floods and fires), idolizing the stars of the cinema, song and variety business, not excluding the Pope. In the East as in the West, we have the same mental meal served up daily, all in the name

of information: the ingredients differ but their taste is practically alike, the whole being enveloped, at least in the West, between layers of commercials, like the jam in a sandwich; the "information sandwich" has become our daily bread.

Among other things, it is just against all this distortion that video artists are joining forces, in opposition to the view that the electronic screen, which they themselves use, shall degenerate to become merely a medium, the screen of officialdom, through which those in power wield authority. Thus some work to deride the figures which conventional television presents as important, to denounce stereotyped patterns, to show up examples of complicity in its many forms. At deeper, more serious levels, they aim to discredit the false values presented for our consumption, to question themselves as to what is of real significance or appears to be. One studies at some length the movement of his hand, another that of his shadow, a third the changes in his body or face, mimicking and grimacing at will (even too much so?). Such art we find disconcerting, such research is heretical for officialdom and its television who however, have no need to resort to curses in order to condemn it; all they need do is refuse to show it. But polemics apart, what is it all about? One of the things we note first of all is that the emotion displayed by any video art viewer is nearly always amazement. It is all so unexpected. But what did we expect? We expected to see what we have unconsciously become accustomed to seeing by the ordinary television screen (and to a lesser extent by the cinema as well). Programs, broadcasting and receiving procedures operate in a closed circuit making what they show the things we expect to see or, conversely, what is expected becomes what we actually see (surveys tend to bracket the two in a kind of homeostasis, most propitious for keeping things as they are).

It is curious but symptomatic to note that most people who decide to see a video film often show signs of boredom, drawing the conclusion that video artists are really perhaps as insignificant as the material they produce, overlooking an important fact, namely, that the entire message, whether it concerns painting, discussion, sculpture, architecture or TV programs, necessarily forms one whole comprising a will towards expression, a content, methods of transmission and of reception - the latter something that

is often forgotten. It follows that reality, or rather an image of it, depends to some extent not only on the intentions of the broadcaster and on those of the viewer, but is also conditioned by the medium that moulds the structures both of transmission and of what is expected from it, and the system functions because of the way the one is adjusted to the other. In the same way languages convey images that differ from reality and this is why our language, our so-called mother tongue, seems natural to us; harmony between methods of transmission and of reception being achieved, as their definition would suggest, somewhat like a mother-child relationship even if foreign languages (the definition loses none of its significance) always include something of a decidedly foreign flavour. By now, even though its existence dates back a mere three or four decades, television seems entirely natural to us, having developed the cultural system we know, and having spread it throughout entire planet.

It is clear that video art, at least when practised by those who believe in its capacity for artistic expression, not only brings about changes in the objects that appear on the screen, but takes nothing for granted, not even the type of relationship established with the spectator who is less prepared to receive well-tried programs (based on the principle of the three main tasks of orthodox television: those of informing, educating and entertaining) than to participate in a "wild" or "heretical" experience; in my view it requires a denial of the rhetoric and drama of the kind of television I have called "official". During the experience of video art the spectator feels surprise, amazement, boredom, and sometimes even a sense of wonder, indicating a likelihood of rejection of the daily dose of froth poured out by ordinary television. Just as poetry distinguishes itself from prose, enhancing that which prose cannot express, in such a way that the reader breathes in the same rhythm and measure as the poet, the same may be said of video art where it tends to distinguish itself from television by harmonising the possible elements of poetic expression by means of the electronic image. This in essence is, I believe, the wager of video art. Even if poetry is rarely achieved, even if it runs up against obstacles, even if it is sometimes naive, childish, if those trying to carry it out often fall short of their intentions, if

they are sometimes pretentious, none of these things can deny the aims of video art which for many seems to provide fulfilment for a certain type of public.

If TV has become the universal mediator, the most widespread form of communication (and which the use of the satellite will considerably extend in the future, now at our door), it would indeed be strange, and sad as well, were men to submit to its particular kind of product based on monolithic concepts which, openly or in hidden ways impose a form of totalitarian culture, all the more because, like consumer society itself, its immense output finishes in a cloud of dust (what can we get from its archives?). In this way it is clear to us what we can expect from television which has become such an intimate part of our daily lives, apart from what it produces in the course of a day. I do not want to appear as condemning TV, an attitude that would be as useless as it would be ridiculous. What I simply mean is this: if the TV, the clearest of our forms of mass media, grows in importance, we shall still be in need of what only poetry can give us, poetry which manifests itself in many ways other than the written word. To some extent we have it in the cinema, but video art opens up other sources for us as well, in ways which lack of time and space prevent me from discussing here. At the most one can say, in a purely diagrammatic form, that whereas cinema competes with narrative and painting, video art takes as a starting point photography and television. We therefore welcome the initiative, from the Flaviana Gallery alongside with the 33. Film Festival of Locarno, offering space to the first video art festival, initiative which in no way lends itself to specious comparison. Its aim is to use certain works in order to show how electronic expression manifests itself and what it promises for the future. This initial show is being limited to Swiss artists; but why impose this limitation which might seem arbitrary? The answer is, to try and work out a model, a pattern, which will make it possible to extend this initial trial to international level in 1981. May I therefore express the wish that this first show will confirm the views I have expounded and the hopes I place in the future of video art!

René Berger

Notes

- (1) For an overall presentation of video art, including a historic list, see my article: "Video art", Skira annual No 1, pub. Skira & Cosmopress, Geneva 1975.
- (2) Unless I am mistaken, the first one was the Everson Museum at Syracuse, U.S.A.
- (3) namely, until the official opening of the Collection of "art brut", a museum created and run for the city of Lausanne, starting off with the collection made by Jean Dubuffet.
- (4) "Juliet and Her Nurse" by Turner was auctioned by the first named, and was finally knocked down for the figure of 6,400,000 dollars!
- (5) mention should be made of the praiseworthy though financially unsuccessful efforts of galleries such as Canapa, Castelli, Sonnabend, preceded by Guerry Schum.

Lausanne, 30 June 1980

L'ART VIDEO - LOCARNO - JUILLET/AOUT 1980

L'art video compte près d'une décennie et d'un lustre (1). C'est à la fois peu et beaucoup. Beaucoup si l'on songe que les artistes qui se servent du magnétoscope se dénombrent par centaines. Peu si l'on s'avise que leurs oeuvres - plusieurs milliers - n'ont encore obtenu qu'un écho limité. Cette situation, pour le moins paradoxale, tient à certaines conditions qu'il faut brièvement esquisser. S'il est relativement facile et peu coûteux de se procurer de la toile et des pinceaux, à peine moins facile et plus coûteux de se fournir de pierre, voire de marbre, l'artiste video a lui besoin d'un équipement électronique encore onéreux - caméra, magnétoscope, tapes, moniteur(s), synthétiseur parfois. Il s'ensuit que l'art video n'a pu naître que dans les pays, non seulement industrialisés, mais dont le régime économique et politique consent à mettre un tel équipement sur le marché. C'est dire que, à la différence de la peinture et de la sculpture, qu'on trouve à peu près partout dans le monde, l'art video se manifeste surtout en Occident (à quoi il faut ajouter le Japon); qu'il est en revanche rare, sinon inexistant, dans les pays de l'Est et du tiers-monde. Deuxième condition: s'il est nécessaire de posséder un équipement électronique pour produire les bandes video, il est non moins nécessaire d'en avoir un à disposition pour les voir. Or, par définition, les musées sont aménagés en fonction de la peinture et de la sculpture, qui n'exigent que des surfaces et des espaces. Seuls quelques-uns se sont équipés, au cours de ces dernières années, pour présenter l'art video (2). Aussi n'a-t-on guère pu le voir et ne le voit-on qu'à l'occasion de manifestations collectives qui, pour un temps limité, disposent du matériel nécessaire (souvent avec l'appui des grands de l'électronique, tels Sony, Philips, Siemens...). Lui manque donc, au premier chef, le lieu permanent qui seul permet à un public de se constituer et de se former. Pas d'art sans public; pas de public sans lieu adéquat (n'est-ce pas le sort de l'art brut jusqu'il y a une décennie? (3)). Manque encore à l'art video - condition impérieuse mais plus surnoise - ce qui fait le pouvoir aussi bien de la peinture, de la sculpture que du cinéma: un marché. A part quelques institutions privées ou publiques (fondations, universités, quelques musées

et galeries), il est pratiquement inexistant, tout comme est inexistant, dans son cas, le phénomène de la cote qui correspond à la loi de l'offre et de la demande. Condition quasiment rhédictoire enfin, la technique électronique se prête par définition à la reproduction illimitée. Qu'advient-il du négoce si les estampes se tiraient automatiquement, sans limite, et à la perfection? A plus forte raison des encreures! Portes closes chez Sotheby et Christies (4) pour l'artiste video. Précaire, mal défini, semi-clandestin, impuissant à forcer le marché, ou même, à part quelques exceptions, à s'y insinuer (5), l'art video fait figure de mort-né. Et pourtant, toujours plus nombreux sont les artistes qui s'emparent du magnétoscope comme s'il y avait une raison d'être à poursuivre envers et contre tout. Tel est leur défi.

Défi lancé à qui? A quoi? En vue de quoi? De quoi? Questions auxquelles on peut succinctement tenter de répondre. Le monde compte actuellement quelque 350 millions de téléviseurs; ce qui signifie que l'écran électronique est devenu, pour près du tiers ou de la moitié de l'humanité, non seulement un membre obligé de la famille, mais en fait le médiateur privilégié de la réalité. Situation sur laquelle je n'ai pas le loisir de m'étendre, mais dont d'innombrables enquêtes ont montré l'importance. Est-il besoin de rappeler que les enfants passent aujourd'hui plus de temps devant leur poste qu'à l'école? Ou que le tiers-monde, encore en grande partie analphabétisé, saute avec lui l'étape écrite?

Or la télévision, qu'elle soit "libérale" comme aux USA, soumise au monopole (avec de subtiles nuances) comme en Europe occidentale (à part l'exception notoire de l'Italie qui a seule brisé le monopole) ou service d'Etat comme dans les pays de l'Est, propose partout - pratiquement impose - des programmes et des procédures dont il est impossible de s'échapper, sauf à fermer son poste. C'est dire que l'information, mais aussi bien les autres genres - variétés, dramatiques, sports, documentaires, films - tendent à se fixer (à se figer?) en "modèles" stéréotypés. Aucun journal télévisé, pour prendre cet exemple, qui ne traite les nouvelles sur un mode autre que narratif, avec une prédilection marquée pour le "sensational"; aucun journal télévisé qui ne recoure à ce que j'appelle les Grandes Figures (au sens rhétorique du terme) que sont

Chefs d'Etat, Catastrophes, (chutes d'avions, tremblements de terre, inondations, incendies), Vedettes (du cinéma, de la chanson, des variétés, pape compris). A l'Est comme à l'Ouest, c'est donc, au nom de l'information, la même pièce qui se joue quotidiennement; les acteurs changent de visage, les rôles restent quasi immuables; le tout emballé, au moins à l'Ouest, dans deux tranches de publicité. Le sandwich-information est devenu notre hostie journalière.

C'est contre cette dénaturation, entre autres, que s'élèvent en bloc les artistes video, refusant que l'écran électronique, dont ils se servent, soit purement et simplement transformé par le pouvoir en "écran canonique". Aussi s'emploient-ils, certains, à tourner en dérision les Grandes Figures, à dénoncer les stéréotypes, à mettre au jour les complicités (les apps des femmes-troncs!). Plus profondément, c'est à un renversement des valeurs qu'ils procèdent, s'interrogeant par exemple, presque tous, sur l'insignifiant, ou ce qui paraît tel. L'un suivra longuement le mouvement de sa main, un autre celui de son ombre, un troisième les transformations de son corps ou de son visage, multipliant à plaisir (à l'excès?) mimiques et grimaces. Images déconcertantes, recherches hérétiques pour la télévision canonique qui n'a pas besoin d'anathèmes pour les condamner; le refus d'antenne suffit! Hors polémique, de quoi s'agit-il?

Constatons d'abord que, pour qui regarde une bande d'art video, c'est presque toujours de l'étonnement qu'il éprouve. Il est de fait et d'expérience que la video déconcerte notre "attente". Quelle attente? Celle que l'écran de télévision (et dans une moindre mesure le cinéma) nous a inconsciemment habitués à nous former. Programmes, procédures d'émission et de réception fonctionnent en circuit fermé, convertissant ce qui est donné à voir en ce qui est attendu d'être vu, ce qui est attendu d'être vu en ce qui est donné à voir (les sondages bouclent les deux termes en une homéostasie propice au maintien du système). Chose curieuse, mais symptomatique, la plupart des gens qui prennent sur eux de voir des bandes video cèdent souvent à l'ennui, dont ils tirent que les artistes video sont peut-être aussi insignifiants que ce qu'ils produisent. C'est passer à côté du fait capital suivant: tout message, qu'il s'agisse de peinture, de discours, de sculpture,

d'architecture ou d'émission TV, est nécessairement une construction dans laquelle entrent, pour des parts différentes, mais conjointes, une volonté d'expression, un contenu, des modalités de transmission et - ce qu'on a toujours tendance à omettre - des modalités de réception. Il s'ensuit que la réalité, ou plutôt l'image de la réalité, dépend largement, non seulement de l'intention de l'émetteur et de la compréhension du récepteur, mais des contraintes du médium qui modèlent les structures d'émission et les structures "d'attente", dont seul l'ajustement permet au système de fonctionner, et donc à la communication de passer. C'est ainsi que, selon leurs économies respectives, les langues configurent des images différentes du réel. C'est pourquoi notre langue, dite maternelle, nous paraît naturelle, l'harmonie entre les modes d'émission et les modes de réception s'étant établie, ainsi que le suggère l'épithète, un peu comme dans la relation de la mère à l'enfant alors que les langues étrangères - l'épithète n'est pas moins significative - comportent toujours quelque chose, précisément, d'étranger. Or la télévision, même si elle ne date pratiquement que de trois à quatre décennies, nous paraît d'autant plus "naturelle" qu'elle s'est répandue sur la planète entière où elle a engendré le système "culturel" que nous connaissons.

On comprend que le video, du moins chez ceux qui font profession d'une volonté artistique, non seulement subvertit ce qui apparaît à l'écran, mais remet en cause, outre les programmes et les grilles, le type même de relation qui s'établit avec le spectateur. Celui-ci est moins invité à recevoir des émissions éprouvées (issues en principe des trois missions "orthodoxes" dévolues à la TV: informer, éduquer, divertir) qu'à participer à une expérience "sauvage" ou "hérétique"; j'entends qui requière une attention en rupture avec la rhétorique et la dramaturgie de la TV que j'ai appelée canonique. Surprise, étonnement, ennui, parfois aussi émerveillement accompagnent le spectateur au cours de l'expérience video, gage d'une promesse qui, si elle n'est pas toujours tenue, répudie d'entrée de jeu le remplissage quotidien de la TV. De même que le vers s'est distingué de la prose pour exalter ce que celle-ci est incapable d'exprimer, accordant, entre autres par le rythme et la mesure, la respiration du poète à celle du lecteur, de même,

pourrait-on dire, la video tend à se distinguer de la TV pour accorder, par l'image électronique, les éléments possibles d'une rencontre poétique. Telle est dans son essence, je crois, la gageure de la video. Que la poésie s'y manifeste rarement, difficilement, qu'elle se heurte à des obstacles, qu'elle soit parfois naïve, infantile même, que ceux qui tentent de la pratiquer restent souvent en-deça de leurs intentions, malhabiles, redondants, et, pourquoi pas, souvent prétentieux, rien de tout cela ne dément la visée de l'art video à laquelle semble par ailleurs répondre l'aspiration d'un certain public.

Si la TV est devenue le médiateur universel, le mode de communication le plus répandu (et qui s'étendra encore considérablement avec l'avènement, imminent, du satellite), il serait étrange, pour ne pas dire malheureux, que les hommes se laissent asservir aux seuls modes de production qu'on y pratique, fondés sur un monolithisme qui, déclaré ou caché, est une forme de totalitarisme culturel, d'autant que, à l'instar de la société de consommation, sa formidable production finit en déchets (que tire-t-on de ses archives?). Aussi comprend-on qu'on attende de l'écran, devenu partie intégrante de notre vie quotidienne, autre chose que ce qu'elle produit à longueur de journée. Non pas que je condamne la TV, ce qui serait aussi vain que ridicule. J'affirme tout simplement ceci: si elle prend en charge, avec les autres mass media, le plus clair de notre temps, reste que nous avons encore besoin de ce que seule la poésie peut nous apporter, et qui, au-delà du livre, se manifeste par d'autres voies. Celle, en partie, que le cinéma nous a proposée. Mais la video, dont je n'ai pas le loisir dans une introduction comme celle-ci de préciser la nature, en ouvre une autre. Tout au plus pourrait-on dire, en schématisant à l'extrême, que le cinéma rivalise avec la narration et la peinture alors que la video établit sa démarche à partir de la photo et de la télévision.

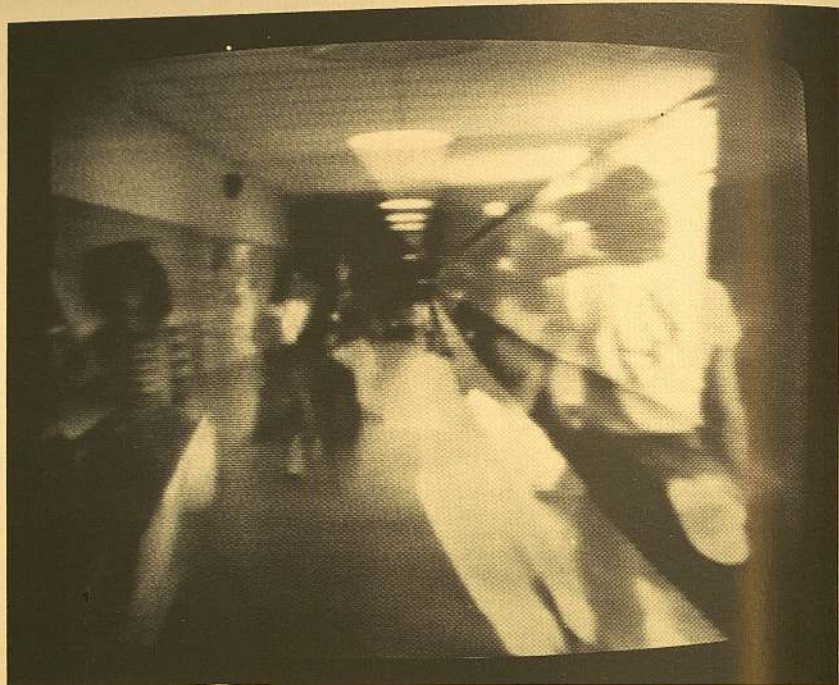
Il faut donc saluer avec sympathie l'initiative de la Galerie Flaviana de faire place à côté du 33e Festival du Cinéma de Locarno à ce premier Festival d'Art Vidéo. Initiative qui n'entend nullement procéder à des comparaisons spéculieuses. Son but est de montrer par certaines oeuvres comment se manifeste l'expression électronique et les promesses qu'elle comporte. Ce dont rendra compte, avec l'inévitable insuffisance de

tout palmarès, cette première confrontation limitée aux artistes suisses. Pourquoi cette limitation qui peut paraître arbitraire? Pour tenter d'élaborer un "modèle" qui permettra, en 1981, d'élargir au niveau international l'expérience mise à l'épreuve cette année. Puisse donc cette "première" confirmer les vues que j'ai exposées et l'espoir que je mets dans la destinée de l'art video!

René Berger

- (1) pour une présentation générale de l'art video, comprenant un aperçu historique, voir mon étude: "L'art video", Skira annuel no.1., Ed. Skira & Cosmopress, Genève 1975.
- (2) le premier fut, si je ne me trompe, l'Everton Museum à Syracuse (USA)
- (3) précisément, jusqu'à l'ouverture officielle de la Collection de l'art brut, musée créé et géré, à partir des collections de Jean Dubuffet, par la Ville de Lausanne
- (4) où le Juliet and Her Nurse de Turner s'est disputé, chez le premier, jusqu'à l'adjudication finale de 6'400'000 dollars!...
- (5) il faut signaler l'effort louable, sinon rentable, de galeries telles que Canapa, Castelli, Sonnabend, précédées du regretté Guerry Schum.

Lausanne, le 30 juin 1980



John Sanborn and Kit Fitzgerald: Resolution of the Eye



Nam June Paik: Global Groove



Hervé Nisic: A treat

PARTECIPANTI AL I^o FESTIVAL VIDEOART
LOCARNO

René Bauermeister
Geneviève Calame
Silvie et Chérif Defraoui
Philippe Deleglise
Jacques Guyonnet
Manuel Gracia
Gérald Minkoff
Muriel Olesen
Jean Otth
Patricia Plattner
Peter Trachsel
Janos Urban

videoart

10 FESTIVAL DI ARTE VIDEO - LOCARNO DAL 31 LUGLIO AL 10 AGOSTO 1980

LUNEDI' 4 agosto 1980

dalle 17.00

<u>Video:</u>	R. Bauermeister	1) Aleatoire I et II	8' 15''
		2) Hommage à Duchamp	6' 15''
		3) V comme Velo	6' 40''
	J. Otth	"Lire William S. Burroughs" 1979	13'
<u>Cinema:</u>	J.M. Bouhours	"Intermittences non régulées de E. J. Marey"	1977/78 14'
	M. Duchamp	"Anemic Cinema"	1926 7'
	Man Ray	"L'étoile de mer"	1928 15'
	Man Ray	"Le retour à la raison"	1923 5'
	C. Marker	"La Jetée"	

MARTEDI' 5 agosto 1980

dalle 17.00

<u>Video:</u>	G. Minkoff	1) Tattoo II	1975 5'
		2) Chalk Walk	1974 10'
		3) Chulk Wulk	1974 10'
		4) Tu supposes Opus vt	1975/77 8'
		5) Anamorphose	1976 2'
		6) Hot Video Braille	1976 10'
		7) Nez - Zen	1978 7'
<u>Cinema:</u>	J. Monory	"Ex"	1968 5'
	M. Hanoun	"La muerte del toro"	1961/62 13'
	J. Mekas	"Notes on the circus"	1966 12'
	W. Nekes	"Makimono"	1974 38'

MERCOLEDI' 6 agosto 1980

dalle 17.00

<u>Video:</u>	S. e C. Defraoui	"Cartographie des contrées à venir"	1979 15'
		"Lucifer Photophore"	4'
		"Labyrinthes fluides"	10'
	J. Guyonnet		
	G. Calame		

Video fuori concorso:

N.J. Paik	"Global Groove"	1980	30'
Fitzgerald e Sanborn	"Resolution of the Eye"	1980	30'
H. Nisic	"A treat"	1980	15'

GIOVEDI' 7 agosto 1980

dalle 17.00

<u>Video:</u>	M. Olesen	1) Basic Music(sic)	1974 10'
		2) Jim, Jill and Jane John	1975 4'
		3) No title	1975 8'
		4) Old November moon	1975 8'
		5) Red Thread	1977 2'
		6) Theatre des operations	1977 5'30''
		7) Mimesis	1978 8'30''
<u>Cinema:</u>	P. Gioli	"Secondo il mio occhio di vetro"	1971 10'
	C. Eizykman	"Moires Memoires"	1972/77 23'
	P. Kirchhofer	"Sensitometrie III"	1976 20'
	G. Courant	"Hérésie pour Magritte"	1979 3'
	P. Sharits	"T.O.U.C.H.I.N.G."	1968 12'

VENERDI' 8 agosto 1980

dalle 17.00

<u>Video:</u>	M. Gracia	"Une histoire de pouvoirs"	1980 35'
	P. Plattner	"Pour moi vous êtes aussi exotique"	1979 22'
<u>Cinema:</u>	G. Courant	"Restez mince vivez jeune"	1978 7'
	R. Carasco	"Gradiva"	1978 25'
	P. Kirchhofer	"Chromaticité I"	1977 11'
	Unglee	"Forget me not"	1979 15'
	L. Katz	"Los Angeles Station"	
	L. Katz	"Moon Notes"	

SABATO 9 agosto 1980

dalle 17.00

<u>Video:</u>	J. Urban	"Territoires vécus No. 2."	1978 17'
	P. Deleglise	"Le chats du cheshire"	45'
<u>Cinema:</u>	G. Courant	"Aditya"	1980 65'

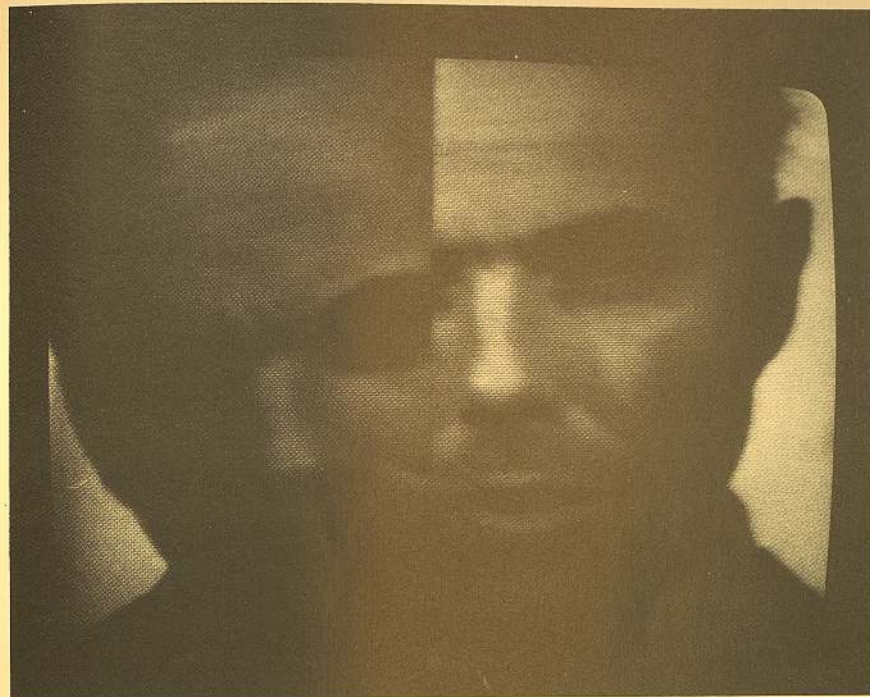
I Videoart Festival Locarno. 1980

31.07. - 10.08.1980

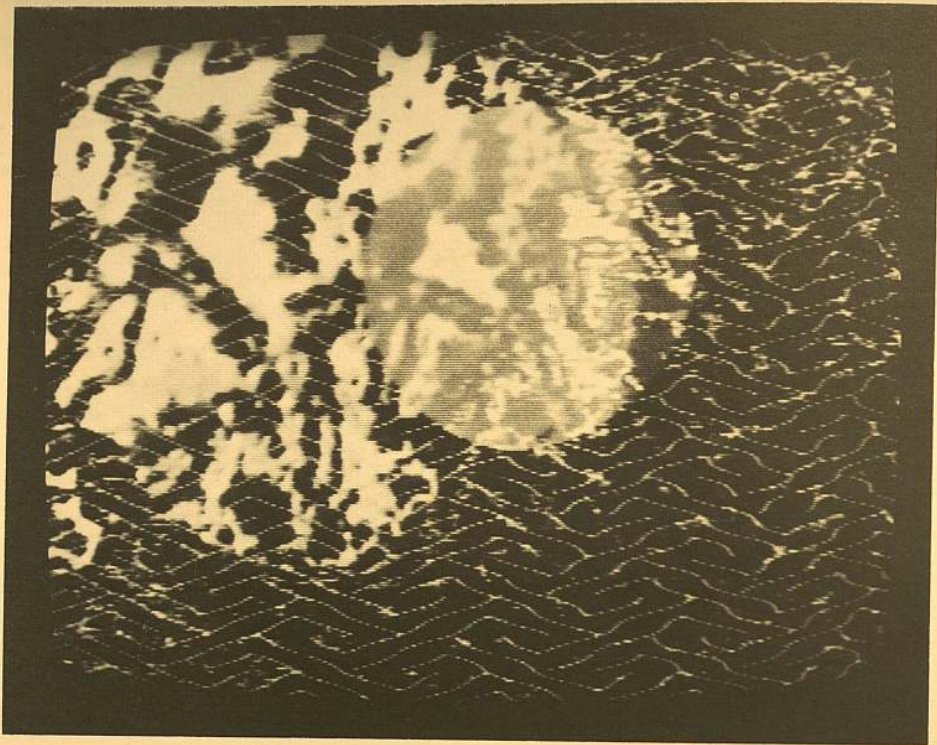
La giuria internazionale così composta:

Presidente René Berger Museo di Losanna,
Jorge Glusberg Centro Sperimentale di Buenos
Aires, Angiola Churchill New York University,
Vittorio Fagone Milano, coadiuvati da Jean-
Pierre Brossard Festival del Cinema di Locarno,
Gérard Courant Cinéma 80 Parigi per il cinema
Sperimentale, Giuliana Scimé Milano per la
fotografia, H.H. Holz università di Groningen,
coordinatore Rinaldo Bianda, ha così deciso:

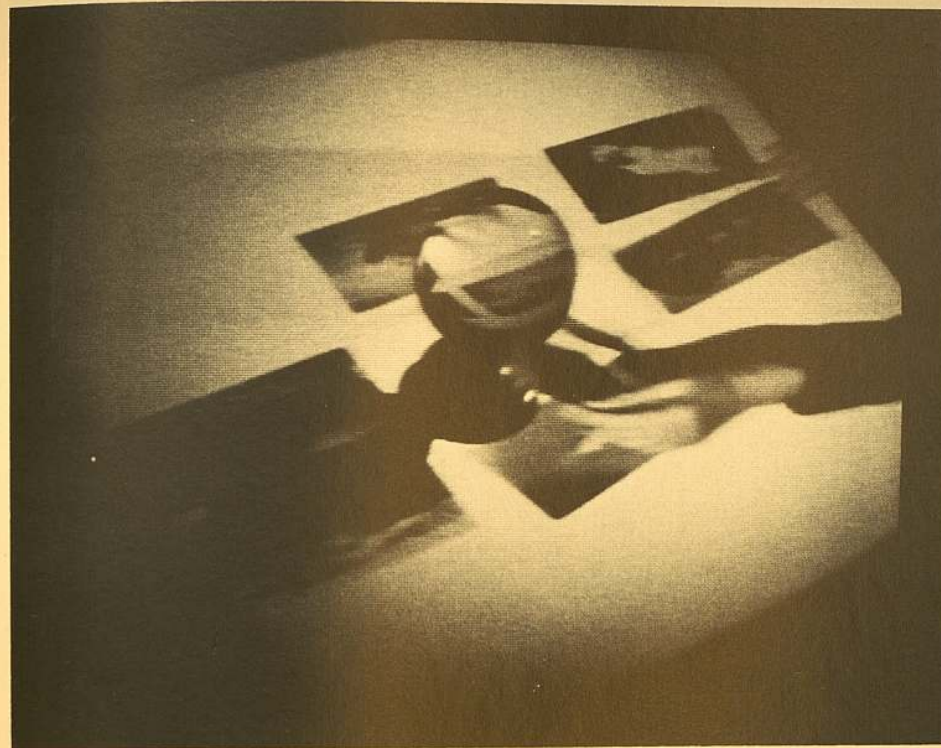
due premi di fr. 2'000.- cadauno agli artisti
Jean Otth di Losanna e René Bauermeister di
Les Hauts Geneveys, che saranno invitati alla
prossima edizione Festival Videoart 1981 che
sarà internazionale e avrà luogo nell'estate
prossima.



René Bauermeister: Aleatoire I et II 1^o premio



Geneviève Calame: Labyrinthes fluides



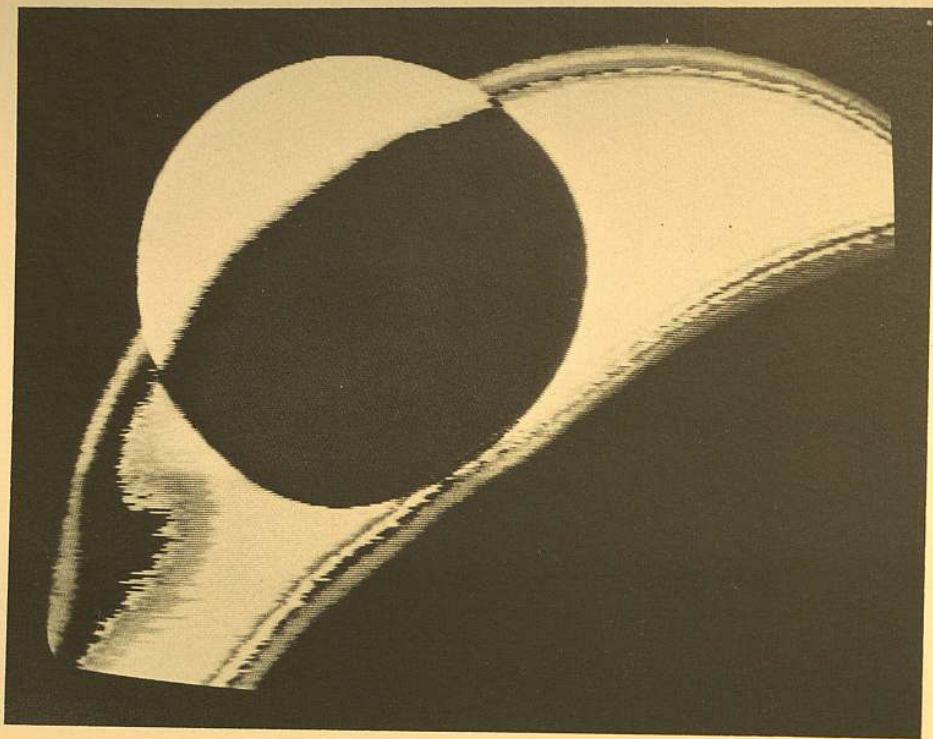
Silvie et Chérif Defraoui: Cartographie des contrées à venir



Philippe Deleglise: Le chat du Chessire



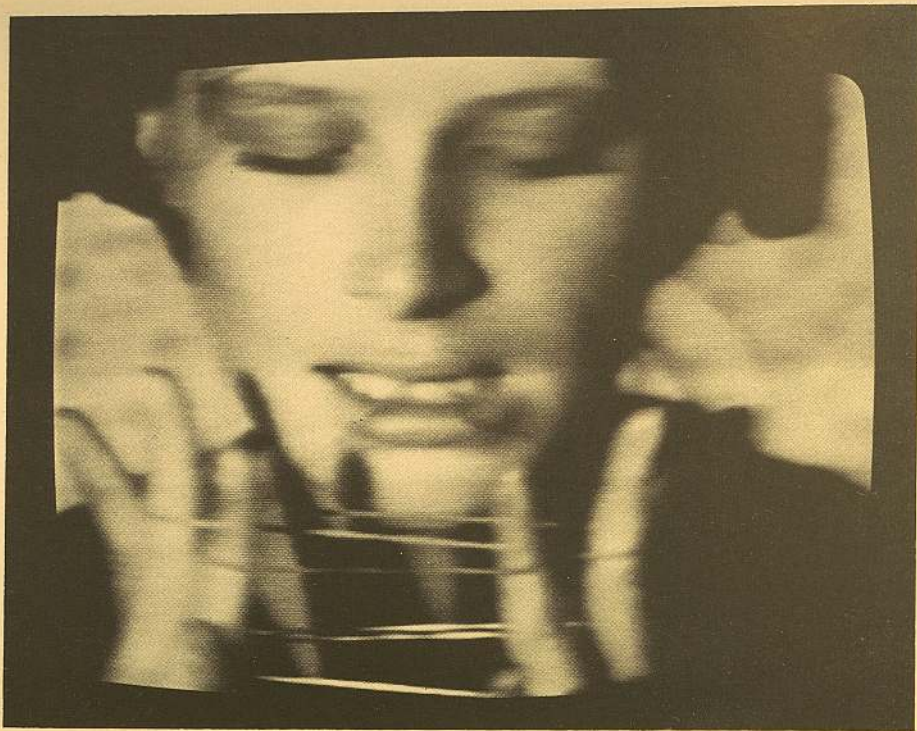
Manuel Gracia: Une histoire de pouvoir



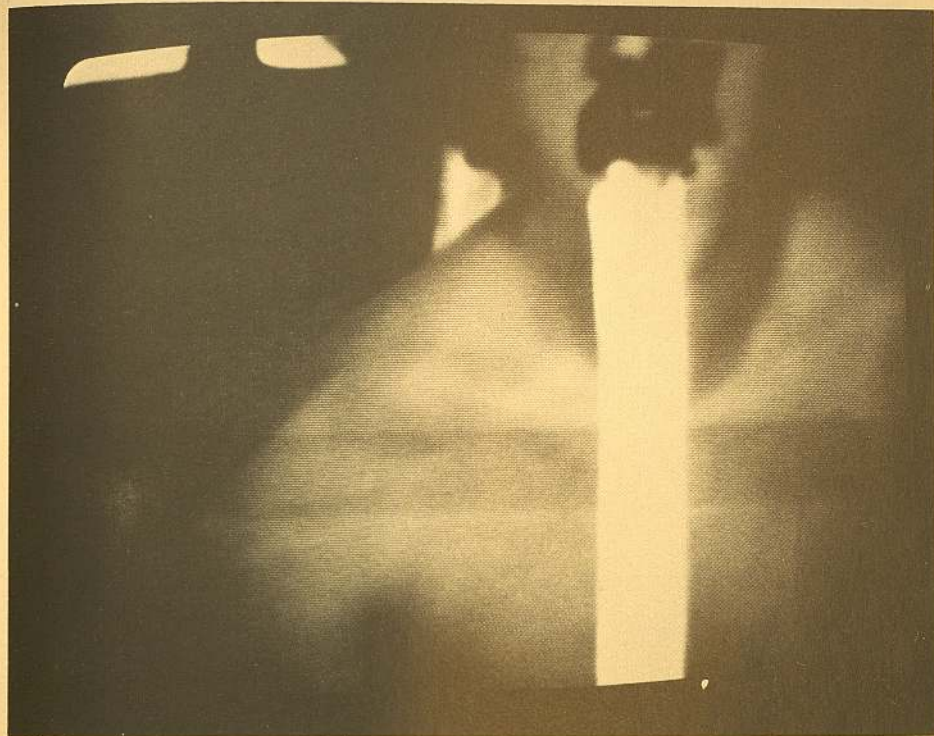
Jacques Guyonnet: Lucifer Photophore



Gérald Minkoff: Nez Zen



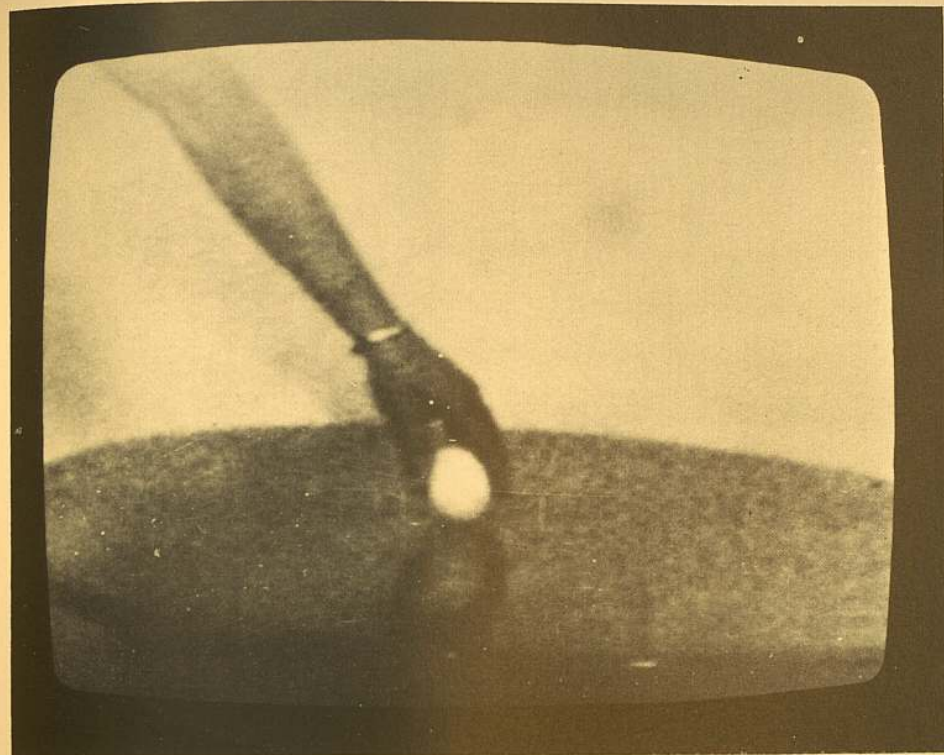
Muriel Olesen: Basic Music (sic)



Jean Otth: Lire William S. Burroughs 1^o premio



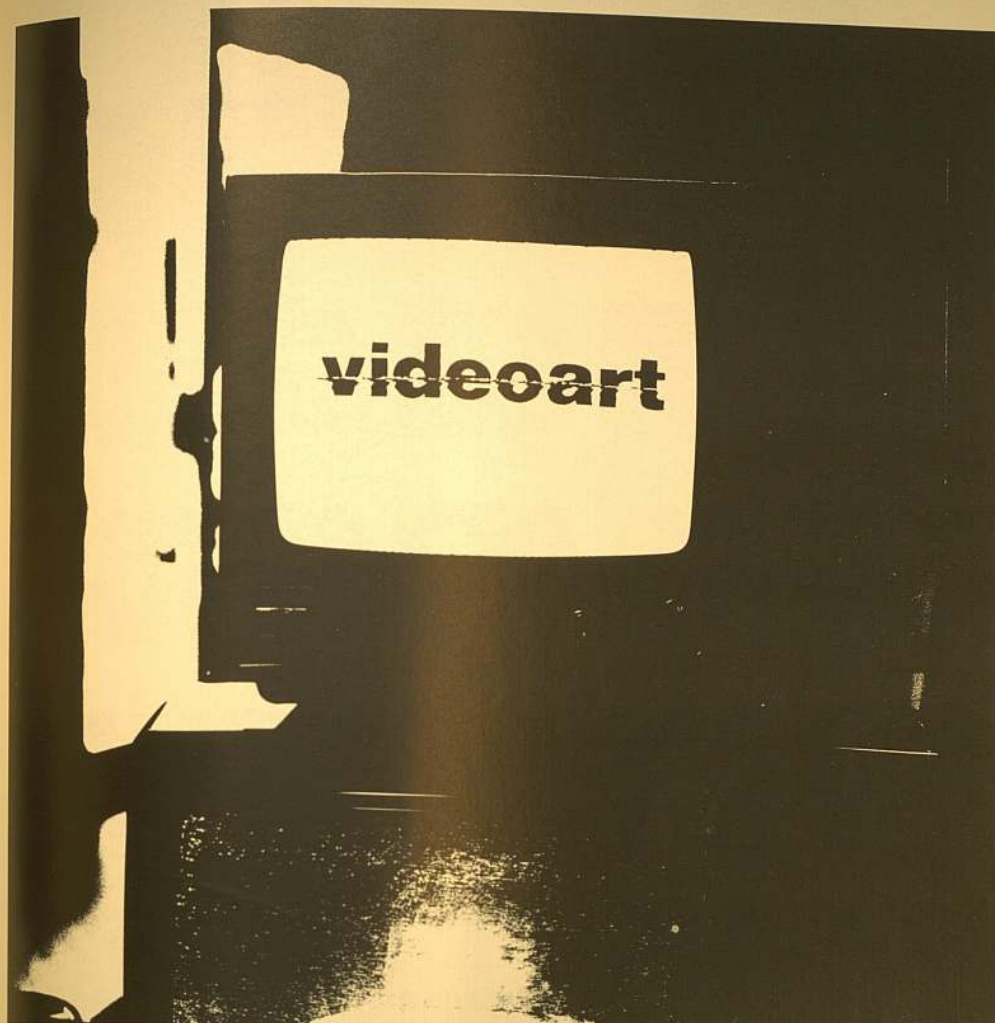
Patricia Plattner: Pour moi vous êtes aussi exotique

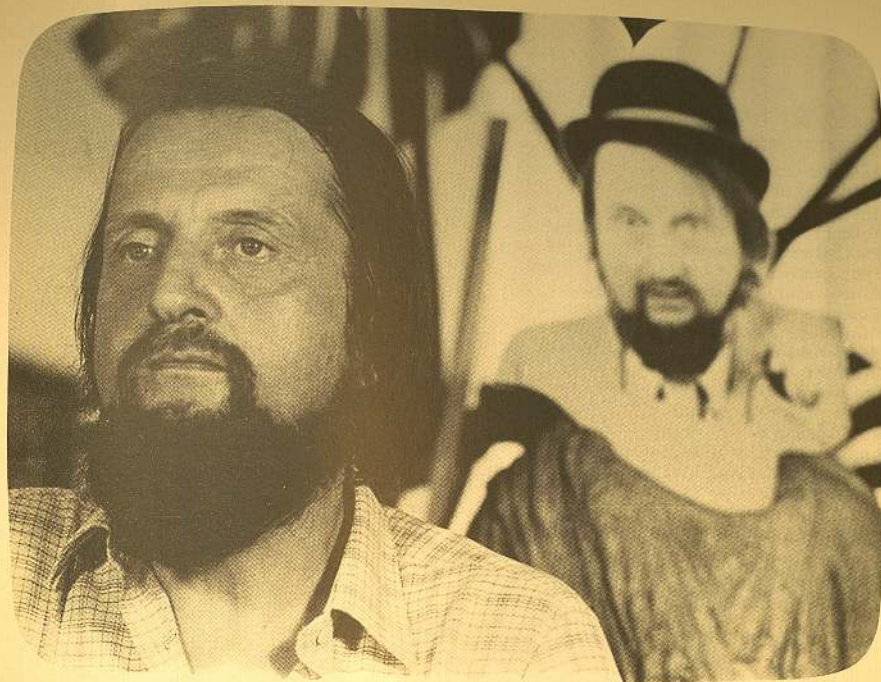


Peter Trachsel: Dialog - ein Spiel oder Schirmbild
(nein, nein ich gehe nicht nach Amerika)



Janos Urban: Cross Talks





ALFABETO "VISUALE" DI RINALDO BIANDA
 REALIZZATO E MESSO A PUNTO L'8.8.80 CON
 L'80° CINEMATON DI GERARD COURANT CHE
 E' STATO GIRATO IN OCCASIONE DEL I° :



FESTIVAL DI
 LOCARNO DAL
 31.7 AL 10.8.80



INDICE DEI TESTI

- 7 Introduzione di R. Bianda
- 9 Introduction by R. Bianda
- 11 Introduction de R. Bianda
- 17 Fotografia di movimento di G. Scimé
- 22 Photography of movement by G. Scimé
- 28 Photographie de mouvement de G. Scimé
- 63 Cinema sperimentale di G. Courant
- 67 Experimental cinema by G. Courant
- 71 Cinéma expérimental de G. Courant
- 75 Presentazione dei film in programma
- 79 Videoart
- 81 La videoarte di R. Berger
- 84 Video art by R. Berger
- 87 L'Art Vidéo de R. Berger
- 93 Lista partecipanti Videoart
- 94 Programma Festival Videoart

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

- 5 Cronofotographie de E.J. Marey, 1890
- 6 Cinématographe Lumière, 1895
- 13 Xanti Schawinsky: omaggio a Muybridge
- 14 Pierre Cordier: hommage à Marey
- 16 Scena di caccia, affresco di Trinto
- 21 Gibson: il dilemma del gentiluomo c. 1900
- 26 Giacomo Balla: studio per ragazza che corre al balcone, 1912
- 27 Giacomo Balla: ragazza che corre al balcone, 1912
- 32 Umberto Boccioni: forme uniche nella continuità dello spazio, 1913
- 33 Marcel Duchamp: nudo che scende le scale, 1912
- 34 Natalia Gontcharova: il ciclista, 1913
- 35 Paul Klee: il folle in trance, 1929
- 37 Ottomar Anschütz, 1887
Cortesy of B. Hartkamp Amsterdam
- 38 Eadweard Muybridge: Animal Locomotion, plate 146, 1887
Cortesy of Witkin Gallery New York
- 39 Eadweard Muybridge: Animal Locomotion, plate 626, 1887
Cortesy of Witkin Gallery New York
- 40 Etienne Jules Marey: Chronophotographie sur plaque fixe, 1890 ca.
- 41 Etienne Jules Marey: Chronophotographie sur plaque fixe, 1890
- 42 Thomas Eakins: Chronofotografia su lastra fissa, 1884/1885
- 43 Anton Giulio Bragaglia: Il saluto, 1911
- 45 Berenice Abbott
Cortesy of Witkin Gallery New York
- 46 John Batho
Cortesy of Gallerie Zabriskie Paris
- 47 Stefano Bisconcini
- 48 Heinz Rogeslawsky
- 49 Harold Edgerton
Cortesy of Witkin Gallery New York
- 50 Paolo Gioli
- 51 Franco Grignani
- 52 Erich Hartmann
Cortesy of B. Hartkamp Amsterdam
- 53 Leandro Katz
- 54 Heinz Limacher
- 55 Ange Manganelli
Cortesy of Vinci 1840 Paris
- 56 Man Ray: Light Cigarette.
- 57 Rafael Navarro
- 58 Giuliana Traverso
- 59 Fulvio Ventura
- 62 Praxinoscope, 1877
- 63 Marcel Duchamp: Anémic Cinéma, 1926
- 66 Man Ray: L'étoile de mer, 1928
- 69 Fernand Léger: Ballet mécanique, 1924

- 70 Hans Richter: Rhythmus 21, 1921
- 73 D.W. Griffith: The birth of a nation, 1915
- 74 A.G. Bragaglia: Perfido incanto, 1916
- 77 René Claire: Entracte, 1924
- 80 Laurence M. Gartel
- 90 John Sanborn and Kit Fitzgerald: Resolution of the Eye
- 91 Nam June Paik: Global Groove
- 92 Hervé Nisic: A treat
- 97 René Bauermeister: Aléatoire I et II I premio
- 98 Geneviève Calame: Labyrinthes fluides
- 99 Silvie et Chérif Defraoui: Cartographie des Contrées à venir
- 100 Philippe Deleglise: Le chat du Chessire
- 101 Manuel Gracia: Une histoire de pouvoir
- 102 Jacques Guyonnet: Lucifer Photophore
- 103 Gérald Minkoff: Nez Zen
- 104 Muriel Olesen: Basic Music (sic)
- 105 Jean Otth: Lire William S. Burroughs I premio
- 106 Patricia Plattner: Pour moi vous êtes aussi exotique
- 107 Peter Trachsel: Dialog - ein Spiel oder Schirmbild (nein, nein ich gehe nicht nach Amerika)
- 108 Janos Urban: Cross Talks

Ringraziamo i fotografi e gli artisti presenti nella mostra che hanno prestato le loro opere.

Un ringraziamento particolare ai collezionisti Bert Hartkamp di Amsterdam e a Stefano Bisconcini di Milano, a Lee Witkin e Evelyne Daitz della Witkin Gallery Inc. di New York, a Mark Lyon della Galleria Zabriskie di Parigi, a Michèle Chomette della Vinci 1840 di Parigi, a Lanfranco Colombo della Galleria Il Diaframma/Canon di Milano, al sig. Walter Alberti della Cineteca Italiana di Milano.

Il catalogo é stato curato per l'impaginazione da Rinaldo e Lorenzo Bianda; per la riproduzione fotografica da Igea Vetterli e Lorenzo Bianda.

Thanks to all the photographers and artists who generously lent their works.

Our special thanks go to the collectors Bert Hartkamp of Amsterdam and Stefano Bisconcini of Milano, to Lee Witkin and Evelyne Daitz of Witkin Gallery Inc. in New York, to Mark Lyon of Zabriskie Gallery in Paris, to Michèle Chomette of Vinci 1840 in Paris, to Lanfranco Colombo of Il Diaframma/Canon Gallery in Milan, to Walter Alberti of Cineteca Italiana in Milan.

Catalogue design by Rinaldo and Lorenzo Bianda.
Photographic reproductions by Igea Vetterli and Lorenzo Bianda.

Nous remercions les photographes et les artistes présents dans l'exposition qui ont prêté leurs oeuvres.

Un remerciement particulier aux collectionneurs Bert Hartkamp d'Amsterdam et à Stefano Bisconcini de Milan, à Lee Witkin et Evelyne Daitz de la Witkin Gallery Inc. de New York, à Mark Lyon de la Galerie Zabriskie Paris, à Michèle Chomette de la Vinci 1840 de Paris, à Lanfranco Colombo de la Galerie Il Diaframma/Canon de Milan, à Monsieur Walter Alberti de la Cinémathèque Italienne de Milan.

Le catalogue a été soigné pour la mise en pages par Rinaldo et Lorenzo Bianda; pour la reproduction photographique par Igea Vetterli et Lorenzo Bianda.

Finito di stampare
il 30 ottobre 1980