WESTERN FRONT VIDEO

MUSEE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTREAL

ART GALLERY OF HAMILTON

1984

1500

Pierre Landry

Couverture: SPOTS BEFORE YOUR EYES
Eric Metcalfe/Dana Atchley

WESTERN FRONT VIDEO

Une exposition organisée par
le Musée d'art contemporain de Montréal
en collaboration avec la Western Front Society.

Présentée au Musée d'art contemporain de Montréal
du 27 septembre au 11 novembre 1984,
et à la Art Gallery of Hamilton

Nous tenons à remercier le Conseil des Arts du Canada
et le Ministère des Affairs culturelles du Québec
pour leur contribution financière.

An exhibition organized by
the Musée d'art contemporain de Montréal
in collaboration with the Western Front Society.

Presented at the Musée d'art contemporain de Montréal
from September 27 to November 11, 1984,
and at the Art Gallery of Hamilton

The Musée d'art contemporain de Montréal
acknowledges the financial support of the Canada Council
and the Quebec Ministry of Cultural Affairs.

MUSEE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTREAL

ART GALLERY OF HAMILTON

1984

REMERCIEMENTS:

Nous désirons exprimer notre gratitude à Kate Craig, présidente de la Western Front Society, dont la précieuse collaboration a grandement facilité la réalisation de cette exposition et de ce catalogue.

Nous remercions aussi Peggy Gale et Israel Charney pour leur participation à la réalisation de ce catalogue, ainsi que Serge Bérard, Jane Ellison, Jim Jardine, marshalore, Käthe Roth et Marcelle Roy-Paré.

Conservateur de l'exposition: René Blouin

Conception graphique: Israël Charney

Photographies: Jim Jardine
Kate Craig (p. 4 & p. 14)

Dactylographie: Roxane Labrosse
Carole Paul

Maquettiste: Richard Weston

Traitement de Texte: Käthe Roth

Photocomposition: TypoClassic

Impression: Presses Élite

Traduction: Serge Bérard
marshalore

Dépôt légal: Bibliothèque nationale du Québec
3ème trimestre 1984
ISBN 2-551-06387-6

© Ministère des Affaires culturelles du Québec et Western Front Society, 1984

TABLE DES MATIERES

Remerciements

Avant-propos

Introduction
2

Le Western Front: centre alternatif par René Blouin
4

The Use of the Self to Structure Narratives by Peggy Gale
14

Liste des oeuvres/List of works
20

Vidéographie des artistes/Videography of the artists
22

Chronologie vidéo: 1973-1984.
40

Traductions/Translations:

The Western Front: Alternative Center
52

L'utilisation du moi comme structure de la narration
60

AVANT-PROPOS

L'apparition de la télévision dans la société contemporaine en tant que moyen de communication et de création aura modifié considérablement notre rapport à l'objet d'art obligatoirement "beau" pour être acceptable selon les critères en usage.

Envahie par ce nouvel outil de communication, la société, fut-elle occidentale ou orientale, ne pourra désormais s'observer *a posteriori* mais se verra confrontée instantanément par l'image de son téléviseur. La révolution atteint alors le domaine de la pratique artistique plus ébranlée peut-être qu'elle ne le laisse entrevoir ...

La présentation des bandes vidéographiques produites par le Western Front de Vancouver, si elle ne prétend pas cerner toutes les composantes de cette "révolution télévisée", devrait au moins permettre une meilleure compréhension d'un phénomène intimement lié à notre société de consommation. Le Musée d'art contemporain se devait de contribuer à une réflexion sur l'un des mécanismes premiers des chambardements de notre univers au moment même où, grâce à la télévision, les premiers pas sur la lune relèvent, en ce quinzième anniversaire, presque de la banalité.

Je tiens à remercier tous ceux qui ont contribué à la réalisation de cette manifestation et en tout premier lieu les artistes. Mes remerciements vont également à l'instigateur de cette présentation du Western Front, René Blouin, qui l'a conduite avec acharnement et détermination.

Le directeur
André Ménard

WESTERN FRONT VIDEO

INTRODUCTION

Reconnu comme un important centre de recherche et de création multidisciplinaires, le Western Front célébrait en 1983 le dixième anniversaire de sa fondation. Au cours de ses dix ans d'activités à Vancouver, il aura généré un remarquable foisonnement de manifestations auxquelles ont participé des artistes de plusieurs pays. Au sein de l'imposant corpus de travaux présentés dans ses divers programmes, la vidéo a fait oeuvre de charnière. La chronologie des activités vidéographiques depuis 1973, publiée ci-après, en témoignera. Tantôt documentant des événements littéraires, musicaux ou choréographiques élaborés par des artistes qui oeuvrent dans les aires expérimentales des diverses disciplines, tantôt nous remémorant des créations éphémères comme des happenings et des performances, ou encore, carrément présentée comme oeuvre autonome, la vidéo s'est avérée un champ d'investissement privilégié au Western Front. Étant donné l'importance du médium dans l'histoire de cet organisme voué à la création et la diffusion de l'art contemporain et les questions que son recours pose à la création culturelle, il nous semblait intéressant de nous pencher sur le contexte qui a permis au Western Front de monter l'importante vidéothèque dont il dispose aujourd'hui.

Cette exposition rassemble dix-neuf oeuvres vidéo réalisées grâce aux moyens de production ou au contexte mis en place au Western Front au cours des dix dernières années. Sélectionnées parmi les bandes proposées dans sa collection comme oeuvres autonomes, ces bandes ne constituent néamnoins qu'un mince échantillonnage de la richesse et de la diversité des approches explorées par les nombreux artistes qui ont participé à son programme de création vidéographique. Bien que leur réalisation s'échelonne de 1976 à 1984, la présentation de ces oeuvres tente de pointer et de mettre en valeur des sensibilités et des réverbérations entre des oeuvres plutôt que de proposer un cheminement chronologique linéaire. L'ordre du visionnement proposé s'inspire spécifiquement de ces réverbérations. Notre sélection a été particulièrement influencée par les approches qui se dégagent de deux oeuvres de Kate Craig, co-fondatrice du Western Front et directrice du programme vidéo du Front depuis 1975. *Still Life: A Moving Portrait* (1976) et *Delicate Issue* (1979) témoignent de sensibilités qui refont constamment surface dans un grand nombre des réalisations vidéographiques du Western Front. Ces deux travaux ont donc servi de pivots pour articuler cette exposition. Ils révèlent tout d'abord une approche contemplative, celle du portrait et de la nature morte (dans le cas de *Still Life: A Moving Portrait*) qui s'inscrit dans une longue tradition du regard observateur de l'art sur l'environnement culturel, puis une position plus aiguë (*Delicate Issue*) où les expériences personnelles de l'artiste servent d'éléments narratifs dans l'élaboration d'un commentaire sur les rituels culturels.

L'art se nourrit et s'instruit de la complexité des sociétés d'où il émane. Les oeuvres de l'art actuel, quel que soit leur médium, manifestent la grande complexité des conditions culturelles, sociales et politiques de notre société en cette fin du vingtième siècle. C'est donc sur plusieurs niveaux de références simultanés qu'elles tracent leur trame. Leur lecture tiendra compte aussi bien des enchaînements d'indices autours desquels s'articule leur narration que de leur structure et de leurs éléments constitutifs spécifiques. Les deux pôles sont effectivement porteurs de symptômes. Dans le cas des oeuvres qui nous préoccupent ici, la vidéo sert de support. Mais elle constitue aussi un *studium*, un terrain de connotations culturelles auxquelles nous participons collectivement depuis l'avènement des médiums télévisuels. Sans faire explicitement partie du propos de l'oeuvre, ce *studium* hante décidément la pratique de l'art vidéo depuis la seconde moitié des années soixante-dix. Dans le texte qu'elle soumet ici, Peggy Gale traite de l'émergence de cette nouvelle référence dans la pratique vidéo.

The Western Front, recognized as an important centre for multidisciplinary research and production, celebrated its tenth anniversary in 1983. In its first ten years of existence in Vancouver, it has generated a remarkable and abundant range of activities in which artists from many countries have participated. Video has played a central role in the impressive body of work presented in its numerous programmes. A chronology of its video activities since 1973, appearing later in these pages, bears this out. Video has developed into a major area of investment in terms of documenting literary, musical, and choreographic events developed by artists exploring new areas of various disciplines, chronicling ephemeral events such as happenings or performances, and, more directly, being presented as autonomous works. Video has always been an integral part of the group's commitment to the creation and diffusion of contemporary art, and its nature as a medium has defined new areas of artistic investigation. The context which has allowed the Western Front to establish its video collection warranted further examination.

This exhibition brings together nineteen video tapes created with the help of the production or support facilities set up at the Western Front over the last decade. These video pieces, selected from the autonomous works in the collection, constitute only a small sampling of the richness and diversity of approaches explored by the many artists who have participated in the production programme. Although the works were produced between 1976 and 1984, this presentation attempts to point to and highlight sensibilities and reflections between them rather than to propose a linear, chronological progression. The order of the screening is inspired specifically by these reverberations. Our selection was particularly influenced by approaches developed in the works of Kate Craig, co-founder of the Western Front and director of its video programme since 1975. *Still Life: A Moving Portrait* (1976) and *Delicate Issue* (1979) attest to the sensibilities that constantly resurface in many Western Front tapes. Consequently, these two works served as pivot points for articulating this exhibition. They reveal both a contemplative approach, that of still life and portrait (as in *Still Life: A Moving Portrait*) which is rooted in a long tradition of the observant gaze of art on the cultural environment; and a sharper position (*Delicate Issue*), where the personal experiences of the artist serve as narrative elements in a commentary on cultural rituals.

Art is nourished and instructed by the complexity of the societies from which it emanates. Current works of art, whatever their medium, show the great complexity of the social, cultural, and political conditions of our society in last few years of the twentieth century. These works exist on several simultaneous levels of reference. To read them, one must be aware of the connectedness of the clues around which the narration unfolds, as well as of the specific composition of the clues themselves. In effect, each of these poles bears symptoms. In the works in this exhibition video serves as the support, but it also constitutes a *studium:* a terrain of cultural connotations in which we have collectively participated since the advent of televisual media. Although not an explicit part of the intention of the work, this *studium* has definitely pervaded video art since the latter half of the 1970s. In her text, included here, Peggy Gale deals with the emergence of this new reference as applied to video art.

LE WESTERN FRONT: CENTRE ALTERNATIF

Les années soixante-dix ont été profondément marquées par la recherche et la discussion de modèles dits alternatifs, plus adéquats pour une meilleure réalisation des potentiels collectifs et individuels: on parle encore avec profusion de la culture du "moi"... Cette préoccupation s'est aussi forcément manifestée dans le champ artistique, aux niveaux de la pratique, de la théorie et de la diffusion de l'art. Tandis que l'oeuvre monolithique poursuivait la voie de l'éclatement entamée dans les années soixante pour se tourner vers une sensibilité décloisonnée, le contexte traditionnel d'exposition ne réussissait plus à accommoder les formes métamorphosées des nouvelles sensibilités. Ainsi, en 1971-72, s'amorce au Canada un phénomène qui allait modifier substantiellement le cours de l'histoire de l'art contemporain. À Montréal, Toronto et Vancouver, des groupes de jeunes artistes professionnels articulent les fondements d'un modèle de diffusion des tendances récentes de l'art: le centre alternatif. Inspirés de l'association coopérative, administrés et dirigés par des artistes, ces véritables centres d'art contemporain génèrent à l'aide de budget ridiculement modestes un impressionnant évantail d'activités. Bien que principalement orientés vers les problématiques débattues dans le champ des arts visuels, les programmes qu'on y présente explorent aussi la fine pointe de la recherche dans des disciplines connexes telles le film, la performance et la vidéo. Tandis que les manifestations d'arts visuels constituent le noyau des programmes présentés, les factions expérimentales de la danse, la musique et la littérature y trouvent elles aussi un

créneau réceptif à la diffusion et la discussion de leurs travaux. Les modestes mais nombreuses publications et périodiques auxquels ces activités donnent lieu, sans s'aligner sur la notion traditionnelle du catalogue ou de la revue d'art, permettent de leur côté une amorce d'un discours théorique dont l'urgence se faisait aussi pressante que les mécanismes de diffusion de l'art récent.

Depuis 1972, on a vu naître au moins soixante-quinze centres distribués dans toutes les régions du pays. Un certain nombre d'entre eux, situés dans les métropoles, ont pu aiguiller leurs activités vers des champs disciplinaires spécfiquement – par exemple, la Music Gallery à Toronto ou Tangente Danse Actuelle à Montréal – et souvent même vers des positions théoriques plus aiguës au sein même de ces champs – comme Optica à Montréal, qui à l'origine s'intéressait aux diverses utilisations du médium photographique. Par contre, s'ils sont localisés dans des villes ou des régions moins bien pourvues en équipements culturels, ces centres doivent assumer un mandat beaucoup plus vaste, y constituant souvent le seul lieu de diffusion de l'art contemporain. Les échanges d'information et d'expositions ainsi que les contacts entre centres entrepris dès les premières années d'existence ont permi l'élaboration éventuelle d'un réseau. De très nombreux jeunes artistes ont pu voir leurs travaux exposés dans plusieurs villes du pays dès les premières années de leur carrière. Il s'agit donc là de conditions de diffusion sans précédent dans l'histoire de l'art canadien. Regroupés depuis 1976 au sein d'une association nationale: ANNPAC / RACA* qui s'en fait le porte-parole et fournit un forum pour les échanges d'information, les centres alternatifs constituent aujourd'hui un réseau formel de lieux d'exposition. L'actualité artistique locale, nationale et internationale y est amplement couverte. La crédibilité acquise au course des ans leur confère un pouvoir d'intervention qui sert souvent à valider la recherche de pointe en art actuel.

Avec des centres comme Véhicule Art à Montréal et A Space à Toronto, le Western Front de Vancouver a été un pionnier de ce mouvement de prise en main par les artistes des conditions d'exposition et de diffusion de leur art. Alors que le grand nombre d'entre eux concentraient dès le début leurs activités sur des séries d'expositions, le Western Front s'est plutôt orienté immédiatement vers l'exploration de l'art événementiel. (Sa première exposition formelle d'objets remonte d'ailleurs à 1975: **Leopard Skins** de Kate Craig et Eric Metcalfe, alias Dr. et Lady Brute.) Le caractère particulier de cette orientation artistique dépend largement de la démarche personnelle de chacun des membres fondateurs et, paradoxalement, de la réaction du groupe aux qualités architecturales de l'édifice qu'il occupe.

La fondation du Western Front est d'abord liée aux conditions socio-économiques que connaît Vancouver au début des années soixante-dix, plutôt qu'à un prédéterminisme. (Dans le cas de A Space et Véhicule Art cependant, la situation avait été complètement différente. Les artistes avaient loué des espaces avec la volonté déterminée d'ouvrir une galerie.) Comme la plupart des grandes villes nord-américaines à cette époque, le graduel glissement de l'économie, des secteurs de production vers des secteurs dits de service, allait affecter le centre-ville de Vancouver. Les activités économiques dites de service allaient provoquer un ré-investissement des centres-ville, donc un accroissement de la demande d'espace urbain et une crise du coût du loyer. Coincée entre l'océan Pacifique, les montagnes Rocheuses et une luxuriante vallée qui demeure importante pour son approvisionnement, la situation géographique de Vancouver allait rendre le problème encore plus aigu. Le revirement radical du mode d'utilisation du centre-ville allait surtout affecter "les groupes sociaux que le progrès économique n'incorpore pas ou élimine".[1] Sociologues et urbanistes se sont longuement penchés sur les conséquences de la "nouvelle économie" sur les populations des centres-ville. Le revenu moyen des artistes canadiens piétinant aux paliers inférieurs de l'échelle de revenus, il devient tout à fait problématique de trouver des espaces de studio ou de se loger à prix abordable. En réaction, un groupe de huit jeunes artistes décident d'acquérir collectivement un modeste édifice situé sur le versant est de la ville. Découvert au hasard d'une promenade à l'automne 1972, cet édifice avait servi de quartiers généraux à une obscure société du nom de "Chevaliers de Pythéas".

Le groupe emménage au début de l'année 1973. Il se compose alors de Michael Morris, Glenn Lewis, Kate Craig, Eric Metcalfe, Maurice van Nostrand, Martin Bartlett, Henry Greenhow et Vincent Trasov. Alors que Morris est déjà connu pour son travail en peinture, et Lewis en tant que céramiste et artiste multi-média, Greenhow est écrivain et professeur de littérature. Metcalfe, Craig et Trasov touchent simultanément à plusieurs médiums, Bartlett est musicien et van Nostrand architecte. Sans nécessiter de rénovations majeures, l'édifice offre à chacun un espace de studio et des quartiers résidentiels. On se partage les tâches domestiques, la cuisine est commune. Sans établir de procédure formelle, chacun contribue périodiquement à la confection du repas du soir, le seul pris en commun, et ces repas, d'ailleurs, jouissent bientôt d'une réputation légendaire. Le métabolisme du groupe s'apparente quelque peu au modèle de la commune, populaire à l'époque, mais il ne l'adopte jamais formellement.

C'est mètre par mètre que ces lieux hantés des mystères de Pythéas sont investis. Chaque membre du groupe pourrait fournir sa part d'anecdotes cocasses, du fantôme du rez-de-chaussée au cercueil découvert dans un placard sous l'escalier. Ces anecdotes nourrissent l'imaginaire collectif. La configuration même de l'édifice allait avoir un impact décisif sur le futur. Enchaînement irrégulier de pièces insolites distribuées sur un étage et demi, ces locaux comportent des salles plus importantes qui allaient résister aux investissements

* ANNPAC / RACA: Association of National Non-Profit Artist-Run Centers / Regroupement des artistes des Centres Alternatifs

individuels tout en se prêtant bien à des activités collectives telles que préparations de performances, répétitions, lectures d'oeuvres littéraires, concerts, projections de films et de diapositives, etc. ... Ce furent là les balbutiements de ce qui allait devenir le Western Front. Afin de contribuer au financement de la propriété, on décide de tenir des événments bénéfices. Mais après quelques tentatives de projets qui attirent quelques centaines de personnes, on se rend vite compte que l'édifice est trop fragile pour accommoder des groupes très importants. Parallèlement, les premières lectures publiques, les premières performances prennent place et sont fréquentées par un auditoire plus sage composé principalement d'artistes et de sympathisants de l'art contemporain. C'est alors qu'on commence à identifier cette adresse de la 8ème Avenue comme un terrain favorable à l'exploration de nouvelles sensibilités, de nouveaux langages et nouvelles formes artistiques. Le vaste éventail d'intérêts et de démarches nourris au sein du groupe permet le parrainage d'une gamme très diversifiée de projets. Chacun peut prendre des initiatives. Une certaine périodicité s'installe, on entreprend des séries d'événements dans des champs disciplinaires donnés.

L'une des particularités que semble partager la majorité des oeuvres exposées durant les diverses manifestations tenues au Western Front à cette époque est leur caractère éphémère. Qu'elles prennent la forme d'un concert de musique ou de danse, d'une projection, d'une lecture publique ou encore qu'elles adoptent le mode performatif, ces oeuvres se déroulent dans un temps donné, n'existent que dans ce temps où elles déroulent. À propos de cette période de l'histoire de l'art contemporain, on a parlé d'une phénomène de dématérialisation[3], d'art total[4] et d'art performance[5]. De plus, les différentes formes qu'adoptent ces oeuvres défient les méthodes traditionnelles de documentation, sauf peut-être le film, qui demeure coûteux et lourd. Elles frustrent alors une inévitable tendance à vouloir conserver toutes les traces de l'activité de l'artiste où se cristallise l'oeuvre. Tendance paradoxale, s'il en est une, surtout à ce moment spécifique où l'art prétend à un radical rejet de la notion de permanence matérielle.

Ainsi, il fallait donc trouver de nouveaux moyens de documentation qui sauraient intégrer la notion de temps mais qui seraient plus malléables que le film. Au Western Front, étant donné le volume d'oeuvres éphémères, il s'agissait là d'une urgence. Le magnétoscope léger, récemment mis en marché, pourrait satisfaire en partie ces besoins. En 1973, Glenn Lewis et Michael Morris, deux des principaux animateurs du Front, acquièrent conjointement une modeste Portapak qui permet la réalisation des premiers documents en noir et blanc. Cependant, on réalise très vite que les événements et les oeuvres à documenter présentent une complexité dépassant largement le potentiel du magnétoscope ½ pouce. Simultanément, le médium attire l'attention de nombreux artistes en tant que possibilité de support à de nouvelles formes d'intervention. Du noir et blanc, on passe à la couleur; du magnétoscope ½ pouce alors à bobine au système 3/4 de pouce à cassette; on monte pièce par pièce un studio de production vidéo et d'enregistrement sonore. En plus de fournir des moyens de documentation plus adéquats, l'équipement acquis par le Western Front sert d'appui technique à la création et à la présentation publique d'oeuvres de toutes sortes. Ce studio stimule aussi, dès ses premières phases, un programme de création vidéographique auquel des artistes de divers pays sont invités à participer. Le concept d'artiste-en-résidence a d'ailleurs été un des éléments les plus stimulants de son histoire. Par ce biais, des artistes ont été invités à séjourner pendant quelque temps au Front afin d'y réaliser et présenter une oeuvre. D'abord concentré dans le secteur de la vidéo, ce concept d'artiste-en-résidence sera aussi appliqué plus tard à la performance et plus récemment à la publication de livres d'artiste.

Les ressources financières du groupe ayant toujours été assez limitées, c'est sur plusieurs années que s'étale l'opération qui a conduit à la mise en place de structures et d'appuis techniques adéquats. L'achat de l'édifice avait totalement épuisé les maigres ressources individuelles. L'édifice se faisant trop délicat pour se prêter à des événements trop populaires, les levées de fonds nécessaires pour couvrir les coûts d'entretien, les frais de programmation et l'acquisition d'équipement de plus en plus nécessaires constituent effectivement une sérieuse préoccupation. On ne pouvait raisonnablement envisager de contribution plus importante de la part des artistes du groupe immédiat. Intermédia, un collectif multidisciplinaire auquel avaient appartenu plusieurs membres du groupe, inspirerait une certaine approche. Nous sommes alors à l'époque des nombreux programmes gouvernementaux de création d'emplois et Intermédia s'était effectivement mérité une très importante subvention qui lui avait permis d'engager une vingtaine d'artistes pour la réalisation de projets de création. Les quelques dollars générés par la location occasionelle des grandes salles de l'édifice à des groupes de danse ou à une équipe de croquet, bien que très utiles, ne suffiraient décidément pas. Par hasard, un agent du programme "Explorations" du Conseil des Arts du Canada, George Singer, se pointe un soir au Western Front. On décide de formuler une demande d'aide financière en vue de la présentation d'une série de concerts et de performances. Cependant, pour rencontrer les critères d'admissibilité au programme "Explorations", il faut se doter d'une charte d'organisme à but non lucratif. D'un collectif informel d'intervention, le groupe passait à une société formelle, la Western Front Society. La subvention fut accordée. Elle permit la présentation des projets prévus et l'acquisition d'équipements audio: amplificateur, microphone, etc. ... Et la structure demeurerait en place, elle servirait de parapluie administratif à l'ensemble des activités générées par le Front.

Malgré les diverses spécialités disciplinaires représentées au sein du groupe, la majorité des artistes qui le composent s'identifient surtout aux arts visuels. C'est donc de cet angle que seront préparées les demandes d'aide financière subséquentes. À la même époque, la Division des arts visuels du Conseil des Arts met sur pied un programme de subvention destiné aux centres alternatifs. Couvrant les expositions, les activités de création cinématographique et vidéographique, ce programme de subvention aura fourni la majorité des fonds nécessaires à la réalisation des projets du Western Front. Grâce à une aide plus régulière, même si elle ne couvre qu'une partie des frais de la programmation, le Front articule à chaque année de nouveaux programmes qui couvrent simultanément un ensemble de pratiques disciplinaires. Une saine gestion et surtout un économie des plus serrées, un plan de développement à long terme et une extrême rigueur dans la poursuite de ses objectifs lui ont permis non seulement de présenter des activités de haute qualité mais aussi de mettre sur pied un studio d'enregistrement sonore et de production vidéo uniques au pays.

La vidéographie du Western Front témoigne de la détermination, de la créativité et de la rigueur dont l'organisme a fait preuve au cours de ses onze ans d'existence. Bien qu'elle ne constitue qu'un rapport fragmentaire des activités qui se tenaient de 1973 à 1984, cette vidéographie nous permet de tirer d'intéressantes conclusions. Tout d'abord, le simple volume des réalisations y est impressionnant. L'intensité aussi: on y note souvent la simultanéité d'événements tenus aux mêmes dates (par exemple, une performance littéraire du groupe torontois "4 Horsemen" et un concert de "Vital Baton", groupe de musiciens de Vancouver, y étaient présentés tous deux le 18 février 1974). On ne peut éviter de constater en outre la généreuse place accordée aux activités autres que celles des arts visuels, bien que la majorité des membres du Western Front se rallient aux arts visuels et que les subventions proviennent surtout des Programmes de subventions aiguillés vers cette discipline. Cette vidéographie confirme donc encore une fois l'importance du décloisonnement survenu dans la pratique des arts visuels au cours des années soixante-dix. Enfin, on ne peut éviter de faire remarquer que ce n'est qu'occasionnellement que les artistes membres du Western Front se sont prévalus de ces programmes pour exposer les démarches de création qu'ils poursuivent tous individuellement en plus de générer et d'administrer les nombreux projets du Front et de trouver les fonds nécessaires à toutes ces réalisations. On pourrait donc difficilement reprocher au Western Front de n'avoir servi qu'à la promotion des travaux de ses propres membres. Cette rigoureuse éthique a été pratiquée en général par tous les centres alternatifs dirigés par des artistes à travers le pays.

Sur la Côte Ouest du pays, le Western Front aura su stimuler et nourrir un véritable front de créativité. Il aura fourni un lieu de manifestation et de juxtaposition à des créations par des artistes locaux, des artistes d'autres régions du pays et d'autres coins du monde. Son action a modifié l'écologie culturelle de Vancouver. Sur ces traces, et comme il ne pouvait couvrir tous les angles et toutes les possibilités, d'autres groupes ont fondé des centres explorant des orientations différentes. Le groupe Pump, par example, qui a aujourd'hui cessé ses activités mais joué un rôle important il y a quelques années, ainsi que la Unit Pitt Gallery, la New Music Society et le Literary Storefront n'on sont que quelques témoignages. L'attention qu'accordait l'an dernier la Vancouver Art aux travaux des artistes du Western Front dans son exposition "Vancouver Art & Artists 1931-1983"[6], confirme elle aussi l'importance de la présence de cet organisme dans l'histoire de l'art contemporain à Vancouver. De l'écriture à la danse, de la vidéo à l'art audio en passant par la photographie, le film expérimental et les expositions d'arts visuels, ou encore de la musique à la performance, explorés sous leurs angles les plus inusités, le Western Front a constamment réajusté son tir afin de répondre dans la meilleure mesure possible au métabolisme de la communauté artistique. À plus d'une occasion il a dû défendre courageusement des oeuvres dont le caractère audacieux aura dérangé ... et c'est avec un haut niveau de professionnalisme qu'il s'est acquitté de ses responsabilités. Après plus de onze ans d'infatigable présence, il poursuit ses objectifs: mettre les meilleurs moyens à la disposition des artistes et assurer la plus grande liberté possible à la création contemporaine. Étant donné l'importance des technologies de communication dans l'environnement culturel de notre société, il ne faudrait pas s'étonner si on y trouvait dans un avenir prochain une présence encore plus forte d'outils technologiques mis à la disposition des artistes. Cette exposition nous permet d'expérimenter un aspect de sa sensibilité à ces nouvelles conditions culturelles.

L'impact des technologies de communication sur l'expression culturelle et l'application de l'informatique à d'innombrables champs d'activités ont suscité au cours des dernières années un important débat dans tous les secteurs de la société. Tantôt animé par des préoccupations économiques tantôt masqué par des considérations bassement politiques, ce débat s'est hélas souvent révélé mal éclairé, souffrant de grave myopie. Pourtant, depuis au moins une trentaine d'années, une riche et intense réflexion poursuivie simultanément dans plusieurs champs de recherche s'est penchée sur la technologie en tant que facteur majeur de changement de la société post-industrielle. Philosophes, sociologues, linguistes, sémiologues, politicologues, etc. y ont contribué. Tout comme la création des technologies dites nouvelles s'appuie souvent sur des jumelages et des superpositions de techniques déjà connues, cette réflexion a fait appel à des confluences de grilles et de méthodes disciplinaires afin de cerner avec le plus de précision possible les caractéristiques de cette nouvelle matrice à l'intérieur de laquelle l'individu se forme un nouveau jugement[7]. Dans la pratique des arts visuels, cette réflexion sur

l'influence du "machinisme sur les fondements matériels et les formes culturelles de la civilisation"[8] avait été déjà entamée avec vigueur au début du siècle avec des artistes comme Duchamp, Ray, Marinetti et l'avant-garde russe, entre autres. Elle s'est poursuivie depuis avec divers élans périodiques, notamment depuis la Deuxième Guerre. L'art ayant de longue date porté un regard interrogateur sur son environnement culturel, il était évident qu'il n'allait pas passer sous silence le phénomène de la télévision et de technologies de communication. Les répercussions de la consommation massive d'émissions télévisées sur le culturel dans la société post-industrielle s'inscrivent très formellement dans les préoccupations de l'art depuis une vingtaine d'années.

On attribue à un artiste d'origine coréenne vivant aux États-Unis une certaine paternité de l'art vidéo. En 1963, lors d'un événement / concert à la Galerie Parnass (Wuppertal, RFA): "Exposition of Music — Electronic Television", Nam June Paik introduisait pour la première fois dans son travail des images manipulées à l'aide de la magnétoscopie. Cette intervention de Paik provoquait l'entrée en scène d'une toute nouvelle gamme de références culturelles dans l'arène de l'art. Avec la mise en marché de la magnétoscopie légère au début des années soixante-dix, le recours à la vidéo devient plus fréquent, à la fois, comme moyen d'interjection de références dans des oeuvres données – surtout des oeuvres d'installation et des performances – et comme support principal de l'oeuvre – dans des vidéogrammes présentés commes oeuvres autonomes – ou comme soutien documentaire d'interventions. On commence à parler d'un art vidéo. Les coûts encore prohibitifs pour la plupart des artistes contribuent à l'émergence des collectifs d'utilisateurs qui gèrent des banques d'équipements de tournage et de montage, parfois couplées d'activités de distribution. Se partageant principalement entre documentaires d'animation social et oeuvre d'intervention artistique, les premières réalisations sont souvent stimulées par un souci d'alternative aux formats et aux contenus exploités par les grandes chaînes de télédiffusion. Puis, peu à peu, au cours de la pratique, une profonde réflexion sur la nature et la portée d'un métalangage qui couvrirait toutes les formes d'interventions télévisuelles, s'amorce. Festivals, colloques, conférences, expositions, publications se multiplient d'année en année. Aujourd'hui, l'art vidéo s'inscrit dans les programmes d'activités réguliers de tous les musées traitant le moindrement sérieusement d'art contemporain.

Au Western Front, la vidéo a recoupé à peu près toutes les approches disciplinaires. Résultant de ce recoupage, la vidéothèque constituée au cours des années offrait une gamme complète de possibilités lorsqu'il s'est agit d'articuler des prémisses pour la sélection des oeuvres de cette exposition. Nous nous sommes interrogés sur le caractère spécifique de cette collection en tant que témoin d'une pratique. Notre attention s'est immédiatement portée sur la catégorie d'oeuvres regroupées sous la rubrique réalisations spéciales. Commanditées pour la plupart par le Western Front, ces oeuvres nous semblaient présenter une ensemble de questions sur les rituels culturels contemporains. De toute évidence, il s'agissait là d'un des objectifs du Front dans l'élaboration de son programme de création vidéographique. Présentées comme oeuvres autonomes, ces bandes s'approprient à l'occasion la forme documentaire en tant que métaphore mais, par la nature de leur rapport à la réalité dont elles traitent, elles se dissocient continuellement du documentaire d'événements. Constamment dans le paysage des oeuvres, les rituels culturels sembleraient donc faire partie du *studium*[9], un terrain de connotations et de sensibilités que partagent toutes les oeuvres regroupées dans cette catégorie de la vidéothèque du Western Front. L'angle particulier sous lequel chacun des artistes aborde ce terrain, de même que le prétexte de l'abordage et le point d'ancrage, constitueraient eux le *punctum*[10] le constat d'un savoir aiguisé, qui est à l'origine de l'enclenchement de chaque oeuvre.

Étant donné le rôle important assumé par Kate Craig à la direction du programme vidéo du Western Front, nous avons d'abord visionné les bandes qu'elle a réalisées au cours des années. Nous avons par la suite noté la constante resurgence de deux positions, deux manières, dans un certain nombre d'oeuvres de cette collection. Tout d'abord, dans **Still Life: A Moving Portrait**, un regard méditatif sur l'environnement culturel. Puis dans **Delicate Issue**, un commentaire plus engagé portant sur les conditions culturelles de la société contemporaine. C'est ainsi que ces deux réalisations sont devenues les deux pivots de notre sélection. Même si nous croyons que l'ordre spécifique de présentation proposé ici pointe d'intéressantes correspondances et réverbérations entre les oeuvres de cette exposition, l'inversion de cet ordre ne bousculerait aucunement les prémisses de notre sélection.

Still Life: A Moving Portrait, réalisé en 1976, donne le ton au premier volet de cette exposition. Comme son titre l'indique, cette oeuvre s'inscrit dans une longue tradition: celle du portrait et de la nature morte, témoins du regard observateur de l'art sur l'environnement culturel. Dans les deux cas, la manière du regard de l'artiste détermine le cadrage, la pose, les rapports entre les objets, indices qui traduisent des conditions culturelles spécifiques. Tournées lors d'une séance d'expérimentation d'une caméra Sony 1600, première expérience de la couleur dans la pratique vidéo de Kate Craig, ces images n'avaient d'autre intention que la simple observation et la réponse à des intensités colorées. Ce n'est qu'en constatant la qualité de la facture des images que Craig décide de leur apposer une trame sonore (réalisée elle aussi avec un instrument qui fait partie du décor de sa chambre) et de présenter ce document comme son auto-portait. Selon la méthode de la nature morte, donc, c'est le cadrage qui illumine les rapports entre les objets regroupés

dans le tableau. Les origines culturelles variées de la collection d'objets qui compose le paysage de la chambre de Craig chargent ces rapports d'énigmes. Inspirée de la méthode du portrait, l'authentification du sujet s'effectue ici non par la description physique du personnage mais par la description de sa sensibilité à certains codes figés dans les objets qui lui appartiennent. Constamment affairée derrière la caméra, Craig n'apparaît jamais sur l'écran. Mais on la devine effectivement à travers les énigmes narratives des objets mis en scène dans chacun des tableaux qui s'enfilent comme une série de théâtres miniatures. Collier de perles, piano de verre miniature, marionnettes orientales, châles, plantes, s'y font l'écho de la "persona" de l'artiste. Une longue observation donc où Craig ne procède à aucune opération de montage. Les séquences visuelles se suivent selon un rythme lent où l'oeil est appelé à méditer longuement sur chaque nouveau tableau créé par le glissement de la caméra vers un nouvel objet. Chaque nouvelle interjection d'objet dans le cadre redéfinit ou plutôt réoriente la narration. La gamme de cultures d'où ces objets émanent forme un écran subtil où se trace le gabarit de la sensibilité de l'artiste. C'est du portrait de cette sensibilité qu'il s'agit ici.

L'attitude méditative, le long regard fixe de **Still Life ...**, on le retrouve aussi littéralement dans les émouvants poèmes vidéo de Robert Filliou. Tiré d'une oeuvre considérablement plus longue intitulée **Teaching and Learning as Performing Arts, part II** (1979), le chapitre présenté ici se compose de courtes pièces. Souscrivant toujours à la sensibilité de Fluxus à laquelle il s'est identifié depuis de nombreuses années, Filliou nous présente ici des considérations philosophiques portrant sur l'art en tant que système de connaissance du monde. L'entreprise artistique de Filliou converge vers une redéfinition des systèmes d'apprentissage et de connaissance. Il s'agit pour lui d'un projet interminable qui s'étale sur plusieurs millions d'années afin d'explorer toutes les possibilités des systèmes d'équivalence; du fait au non-fait, du bien fait au mal fait, en compliquant chaque nouvelle possibilité de la connaissance acquise au cours du processus de celle qui la précède. Sa démarche s'inspire aussi bien des philosophies orientales qu'occidentales, elle fait appel à certaines conditions de l'esprit, notamment la méditation. Pour Filliou, la méditation s'enclenche presque inévitablement à partir de l'observation de son environnement. Les éléments de chance, un passant, un oiseau qui traverse le ciel, une couleur, sont des signes propulseurs et des facteurs de complexité du processus méditatif. À la manière de Craig qui parcourt lentement le paysage de sa chambre, Filliou parcourt un paysage plus vaste où il isole des éléments déclencheurs. Comme **Still Life ...**, **Teaching and Learning ...** s'appuie sur une certaine ascèse; un sévère économie des mouvements de la caméra, un tournage qui ne nécessite que peu ou pas de montage, une trame sonore absolument modeste. Aucune stratégie ne vient distraire l'oeil.

À la suite du poème de Filliou, où les yeux rivés sur le ciel il nous fait part de son angoisse, Tom Dean s'intéresse à la signification de la couleur "bleu" en l'illustrant d'images du ciel et de la mer. Longue observation méditative du paysage naturel devenu métaphore, **Fear of Blue** (1982) souscrit à la démarche contemplative qu'incarne **Still Life ...** Tantôt contemplant le ciel et la gamme de significations que celui-ci inspire à la couleur "bleu", tantôt observant le reflet du ciel dans la mer et s'angoissant des sens que lui confère la menaçante nappe glauque, **Fear of Blue** reconfirme l'importance du paysage dans l'expérience culturelle canadienne. Cette oeuvre s'inscrit donc elle aussi dans une longue tradition artistique: celle du paysage, où le regard de l'art se porte sur l'environnement naturel, qui lui-même façonne la culture. L'interjection de paysages urbains et d'une trame sonore composée de chansons de Hank Williams, de solos instrumentaux et de turlurettes tirées de la musique populaire contribuent à spécifier la localité de l'identité culturelle à laquelle cette oeuvre fait référence. **Fear of Blue** porte donc aussi sur des éléments d'une identité culturelle spécifique.

De son côté, marshalore s'intéresse à la luminosité particulière du paysage hollandais. Avec **Dutch Light — Textual Actions** (1981), elle se penche sur la manière dont la tradition picturale flammande traduit cette émouvante qualité lumineuse qui l'avait touchée lors d'un long séjour en Hollande. "C'est une lumière spéciale. Le ciel profond, sombre de nuages, et la texture des eaux se chargent l'un et l'autre d'une force implicite".[11] Là encore, la réaction aux qualités du paysage naturel, le rapport à l'environnement en tant que facteur de conditionnement des formes culturelles, sert d'amorce au travail. Avec Craig, marshalore partage une grande sensibilité aux "détails de gestes et d'objets, de décors et de costumes, et aux choses qui entourent la réalité".[12] La ponctuation dans cette oeuvre nous le confirme: interjections narratives, insistances visuelles sur des détails, des poses, pointages vers des traces spécifiques du passage de l'artiste ... Avec Filliou et Dean, elle s'émeut du pouvoir de la qualité lumineuse d'un certain ciel. Et comme Dean, elle ramène à la surface la binarité interactive du ciel et de la mer dans le paysage. En tentant de définir le caractère spécifique de cette lumière qui la touche, marshalore fait intervenir des éléments et des séquences narratives autobiographiques qui confèrent à ce travail une certaine saveur de portrait. **Dutch Light — Textual Actions** serait en quelque sorte le portrait de l'artiste traçant le portrait d'un paysage.

D'origine italienne, Fabio Mauri s'intéresse au poids de la tradition culturelle européenne, terrain de conflits historiques violents et féroces. La gravité de la pensée et le pouvoir de la culture visuelle s'insèrent aussi dans ses préoccupations. **News from Europe, part 1** (1978) s'appuie sur l'intervention d'une projection cinématographique sur la poitrine de l'artiste afin d'épaissir la complexité des niveaux

de signification. Mauri a souvent auparavant utilisé des projections cinématographiques sur des objets et des personnes pour modifier et bousculer les niveaux de signification. En devenant lui-même l'écran, "il semble vouloir assumer la partie la plus féroce du drame".[13] Le film utilisé dans ce cas-ci est le "Procès de Jeanne d'Arc", une réalisation plus ancienne que le fameux film de Dreyer. Le sujet du film, la vision particulière de son réalisateur, les références au drame historique, l'intensité du jeu des comédiens, la déformation de l'image par l'irrégularité de la surface de l'écran et le geste même de Mauri qui devient l'écran sont tous des facteurs qui contribuent aux charges émotives portées par ce travail. Dans **News from Europe, part 2: Vegetables** (1978), les légumes aux formes et couleurs frappantes symbolisent les idées qui, lorsqu'elles sortent de la bouche, sont souvent elles aussi très frappante".[14] Leur mouvement vers le bas de l'écran souligne leur réaction à la gravité phénomène qui affecte aussi la pensée, d'après Mauri. les deux chapitres de **News from Europe** souscrivent donc aux approches sur lesquelles s'orientent les travaux qui les précèdent ici. Dans le paysage de l'histoire, Mauri puise les éléments de sa réflexion sur l'environnement culturel européen. En devenant lui-même l'écran récepteur de la projection cinématographique du premier chapitre, il tente d'assumer cette histoire et la manière dont le drame historique européen a profondément marqué sa propre vie.

Le drame historique fait aussi partie de la réflexion que porte **Mandala 82** (1982), de l'artiste japonais Kou Nakajima. À l'avant-garde la révolution technologique, la société japonaise évolue au sein d'une tension entre la force des valeurs de sa culture traditionnelle et les nouvelles conditions culturelles provoquées par le progrès technologique de l'après-guerre. Nakajima se réfère directement à cette tension en utilisant une technique récente de fabrication d'images pour documenter un technique ancestrale de fabrication d'images religieuses: le mandala. Dans la culture traditionnelle, les mandalas sont des icônes: les moines boudhistes les traçaient dans le sable (ou sur le sol) sur les hauteurs et un simple souffle du vent suffisait à les amener aux dieux. Le mandala fabriqué à l'occasion de cette réalisation vidéo comporte toujours une grande fragilité. Mais les pigments de couleurs utilisés entretiennent à travers leur intense coloration un rapport certain aux nouvelles conditions du regard créées par la technologie vidéo. En constatant la fragilité du mandala, on ne peut éviter de penser à la précarité de l'enregistrement vidéographique que la simple pression d'un bouton peut effacer ou que les interférences magnétiques peuvent faire disparaître instantanément en démagnétisant la bande. Oeuvre complexe, cette réalisation porte elle aussi un regard sur un environnement culturel spécifique. Son sujet, son approche, sa trame sonore qui s'inspire des psalmodies orientales, confèrent un caractère méditatif au regard de Nakajima sur l'univers des images.

Fascinés par le même type de tensions créatives entre les valeurs des cultures orientales traditionnelles et les valeurs des cultures technologiques des sociétés occidentales contemporaines, les Canadian Shadow Players partagent la sensibilité et les préoccupations du projet de Nakajima. C'est depuis plusieurs années que le groupe nourrit son intérêt et poursuit des recherches sur le théâtre d'ombre, mode d'expression multidisciplinaire par excellence impliquant les arts visuels, la musique, la littérature, le théâtre et la performance. (Le groupe se compose d'ailleurs d'artistes de la multidisciplinarité: Kate Craig, Hank Bull, Patrick Ready, Martin Bartlett et Glenn Lewis, mais le nombre de participants peut varier à chaque représentation.) En juxtaposant et en confrontant des figures iconiques inspirées des cultures orientales traditionnelles à des symboles de la culture technologique occidentale, les Canadian Shadow Players tentent de mettre en évidence un phénomène d'hybridation culturelle. Stimulé par l'efficacité des technologies de transmission d'information, ce phénomène cerne maintenant toutes les cultures du globe. On assiste de toute part et de tout côté à des phénomènes massifs d'appropriation et d'agression culturelles. Dans le cas de **Canadian Shadows** (1983), l'art porte donc encore un regard sur l'écran de la culture. Mais un écran qui n'a pas ici véritablement de lieu spécifique, comme par exemple le paysage hollandais dans le travail de marshalore ou la chambre à coucher dans celui de Craig. Le recours à la vidéographie comme support au théâtre d'ombre soulève en soi les mêmes types de tensions que Nakajima soulignait en juxtaposant le mandala traditionnel au mandala technologique.

Dans **Canadian Shadows**,la documentation de la création artistique était devenu le prétexte du sujet de l'oeuvre. C'est avec cette même méthode qu'Eric Metcalfe, General Idea et Gathie Falk tracent un portrait de leur création individuelle. **Spots Before Your Eyes** (1978) de Metcalfe nous offre un survol de sa démarche artistique jusqu'en 1978. À travers son oeuvre graphique et ses performances, c'est aussi malgré tout un auto-portait qu'il présente. Alors que Craig se faisait mystérieure derrière les indices permettant au spectateur de tracer un portrait de sa sensibilité, Metcalfe se déclare sur l'écran dans une entrevue entrecoupée d'une série de courtes vignettes sur son travail. Le format et les stratégies de composition de ce travail parodient, comme le feront General Idea, les formats du documentaire classique. Ils conviennent tout à fait bien aux caractères fictifs créés par Metcalfe. Inspirés du héros de la bande dessinée et des caractères mythiques de la culture populaire véhiculée et nourrie par la télévision, ces caractères constituent des axes autour desquels gravitent les travaux de Metcalfe. C'est à partir d'eux que l'artiste entame son commentaire. Docteur Brute, le motif de saxophone ou la tache de léopard, Rudy le vaniteux, Howard Huge et la référence à pouvoir excentrique, deviennent un ensemble de symptômes de comportements culturels sur lesquels se penche Metcalfe.

Les mythologies inspirées de la culture populaire et des stratégies des médias de masse se retrouvent aussi au centre du travail de General Idea. Sous le couvert de l'humour et de l'ironie, le trio (Michael Tims, Jorge Saia et Ron Gabe, alias AA bronson, Jorge Zontal et Felix Partz) élabore depuis maintenant une quinzaine d'années une complexe mythologie où le pouvoir intellectuel de l'image et des apparences occupent une grande place. **Cornucopia** (1982) s'avère un thème d'une pertinence critique dans le contexte socio-économique actuel. Symbolisant l'abondance et la richesse, ultime et éternel objet de désir des civilisations, la corne d'abondance devient un objet de vénération. Porteuse des charges du désir collectif, stylisée, posée à la verticale sur sa bouche, elle adopte certaines connotations sexuelles qui nous entraînent vers une association entre pouvoir économique et formes phalliques. Les longues prises de vues de la corne qui tourne sur elle-même, en plus de renforcer la notion de vénération (méditation), pourrait aussi faire référence au mouvement du pouvoir économique qui tourne sur lui-même.

Red Angel (1977) porte aussi un regard observateur sur la culture à partir de vignettes composées d'éléments, de poses et d'actions créés par Gathie Falk. Adoptant la forme documentaire, on pourrait croire à prime abord qu'il s'agit là d'un document sur une performance de Falk. Mais les rapports entre chaque vignette sont si ouverts et mystérieux qu'ils défient toute linéarité. Cette oeuvre partage avec les travaux de ce premier volet de l'exposition un enchevêtrement de significations canalisées et portées par des juxtapositions d'îcones culturelles. Ainsi, arborant une robe de mariée, une paire d'ailes d'ange, s'offrant à la vénération sur la piano et procédant à diverses poses, Falk propose certainement une réflexion sur des archétypes que notre culture a concentré sur la femme. En endossant sur son corps les codes qui déclenchent les charges narratives, Falk se place dans l'axe central du tableau principal autour duquel se déroule **Red Angel**. À l'instar de Mauri, elle devient donc elle aussi l'écran où se projettent les divers niveaux de signfication qui s'enchevêtrent dans l'oeuvre.

Le deuxième volet de cette exposition s'ouvre aussi par une oeuvre de Kate Craig, **Delicate Issue** (1979). Ce travail se compose d'images tournées à l'aide d'une puissante lentille de rapprochement qui recherche la géographie du corps de l'artiste. La trame sonore superpose à un texte de Craig le son du battement de son coeur. L'artiste permet au spectateur de s'approcher à quelques centimètres de son épiderme et crée une proximité intense, apte à le rendre mal à l'aise. Au sein de cette forte proximité, Craig pose la question de la délicate ligne de démarcation entre le privé et le public. L'oeuvre d'art comporte une notion de dévoilement d'une connaissance privée, une position d'une grande vulnérabilité donc pour l'artiste qui la commet. En exposant son corps nu à l'oeil de la caméra, Craig pose un geste de défi extrême. À une époque où le discours et la représentation de la sexualité subissent une sauvage répression, **Delicate Issue** tente de poser le problème d'une manière plus sereine que celle de l'hystérie puritaine qui anime cette répression. Le dévoilement de l'identité intime ne gênerait-il pas plus que les représentations visuelles de la sexualité? Les stratégies visuelles auxquelles a recours Craig dans sa composition, tout comme cette proximité qui en fait propulse des textures et des tonalités d'une grande richesse, exictent un doute constante chez le spectateur. C'est à partir de ce doute qu'elle pose ses questions sur les rituels de dévoilement de l'identité.

Dans **Mounted Propaganda** (1981), Klaus vom Bruch remet lui aussi en question son identité privée. Par une opération de montage répétitif, il surimpose le portrait de son visage sur une image de parade militaire tirée de l'illustration d'une note bancaire. La répétition intensive de la surimposition cristallise l'obsession de l'archétype auquel vom Bruch confronte son identité. Le positionnement de son visage sur l'écran, au centre du cercle formé par les policiers à cheval, subtilement décalé lors du montage, accélère la fixation du conflit entre identité et archétype en couronnant périodiquement le visage et en faisant figure d'aura. Cette stratégie confirme encore plus précisément l'impact de la projection de l'archétype sur la personnalité de l'artiste. Ayant vécu l'Allemagne de la reconstruction, vom Bruch fait ressortir l'impact sur les archétypes sociaux de la constante présence du militarisme dans l'environnement culturel allemand du vingtième siècle. La trame sonore apposée à ce montage visuel adopte les mêmes stratégies de montage répétitif, leger décalage à chaque boucle. Le décalage permet une manipulation du sens du thème "étalon": "mounted propaganda" devient subtilement et graduellement "la grande propagande". À travers une réévaluation de l'approche autobiographique, vom Bruch s'attaque aux rituels culturels en tant qu'outils de propagande.

On ne saurait aborder la notion de propagande sans considérer aussi les méthodes de transmission d'information et les types de manipulation qu'elles comportent. Dans **Telling Tales** (1979), Elizabeth Chitty examine des modes et des outils narratifs ainsi que la notion de contenu: "La réapparition périodique de l'image d'un couple faisant l'amour devant la télédiffusion d'un bulletin de nouvelles trace un lien narratif entre le privé et le public". "L'information est organisée et nous est livrée avec les instructions pour en disposer"[15]. Les allusions aux divers modes narratifs exploités par la culture populaire nous mènent inévitablement à la notion de contenu livré par ces divers modes et aux archétypes qu'ils nourissent. Ces archétypes se traduisent par des poses, des modes vestimentaires, des comportements et des rituels. Les références autobiographiques qui, malgré leur subtilité ponctuent l'inventaire narratif de **Telling Tales**, deviennent des points de vérification de la réalité dans un complexe territoire de fiction.

Les poses révolutionnaires héroïques de Randy & Berenicci dans

Unabashed Heroics (1982) posent le problème de la théâtralité de rituels qui se sont immiscés dans la transmission de l'information par les mass media. Dans l'intense bombardement que subit le spectateur, on ne pourrait plus capter l'attention que par un théâtralité excessive. Mais en cherchant ainsi à attirer l'attention, on provoquerait des manipulations exorcisant tout point d'ancrage sur la réalité. Les vignettes allégoriques et les gestes cruels insérés entre les poses classiques rappellent que "l'ombre de l'apocalypse a toujours suivi l'humanité".[16] Participant d'une culture supermédiatisée, Randy & Berenicci cernent dans ce travail le problème de légitimisation de la violence par les rituels qui se sont instaurés dans le mode de la transmission de l'information.

Kim Tomczak aborde de front les comportements/rituels culturels dictés par les idéologies sociopolitiques, l'évolution de ces comportements avec "les idéologies qui se développent et disparaissent".[17] **Paradise Lost** (1981) est un terrain de conflit entre l'affirmation des priorités et de l'intégrité individuelles (le privé) et les idéaux visant une meilleure réalisation collective (le public). Polarisées à l'intérieur d'un couple, qui sert ici de microcosme à la fabrique sociale, les tensions se radicalisent et, ne trouvant aucun compromis, débouchent sur l'éclatement du couple: métaphore pour l'éclatement de la cellule sociale. La narration de **Paradise Lost** se tisse sur la toile des idéologies des années soixante-dix. Mais au fait, qu'est-il donc advenu des idéaux qui ont si profondément marqué cette décennie?
Le dégel des relations sino-américaines, amorcé sous l'administration Nixon-Kissinger dans les années soixante-dix, s'inspirait de motifs que Suzan Britton trouve essentiellement douteux. À l'époque, membre du Parti communiste (marxiste-léniniste), Britton s'étonne du glissement de la dialectique. Notant les sources d'inspirations qui modifieront radicalement l'identité culturelle chinoise au contact de l'idéologie capitaliste américane, elle rédige son **Me$$age to China** (1979): "Le drapeau rouge est maintenant en polyester. Léger, lavé-porté. Nous avons reçu votre message ... Notre réponse: 'Comptant ou chargex?'"[18] L'humour mordant et l'ironie de Britton constituent une réaction à l'évolution des idéologies qui touchaient aussi Tomczak.

Robert Morin et Lorraine Dufour, de leur côté, procèdent d'une manière différente. À la méthode didactique, ils préfèrent une position qui permet au spectateur de "voir" par lui-même. C'est au cours d'un voyage sur la Côte Ouest qu'ils réalisent **A Postcard from Victoria** (1983). À la manière de la carte postale touristique qui concentre une haute densité de clichés, ils capturent l'envers d'un décor: le recrutement d'une guide pour un site touristique de Victoria. Le site dont il s'agit, une reconstitution d'un cottage où Shakespeare avait vécu, traduit parfaitement l'affection de Victoria pour les valeurs traditionnelles de la culture anglaise. L'entrevue d'une candidate au poste de guide pour ce site particulier met en valeur la passion de la propriétaire pour tous les codes culturels traditionnels anglais. Tout doit s'harmoniser: costumes, décors, manières, goûts et, bien sûr, accent linguistique. On découvre avec une pointe de tendresse que même la candidate la plus britannique s'y retrouve à peine. Les personnages mis en scène dans **A Postcard from Victoria** ne sont pas des comédiennes. Elles jouent le rôle de leur propre identité. En braquant leur caméra sur la réalité, Robert Morin et Lorraine Dufour observent comment elle joue son propre rôle. La carte postale touristique tente de cerner des aspects de la personnalité du site qu'elle documente. Dans ce travail, Morin et Dufour décrivent une extrême fidélité à des codes et des rituels spécifiques: on dit toujours de Victoria qu'elle est plus britannique que la Reine.

À travers la démarche qu'elle poursuit depuis une dizaine d'années à l'aide de moyens comme la danse et la performance, Margaret Dragu réévalue les rôles modèles "dévolus" à la femme dans la société nord-américaine. **Urban Skills #5: Secretarial** (1979) s'inscrit dans une longue analyse de la notion de conditionnement à des rôles prédéterminés. Les exercices de conditionnements physiques présentés dans la première vignette sont mis en parallèle avec la gymnastique effrénée du travail de bureau des vignettes qui suivent. C'est avec une attitude consciencieuse que les deux héroïnes de **Urban Skills** s'acquittent des prescriptions qui contrôlent leurs rituels privés et publiques.
Enfin, **Sax Island** (1984), la plus récente réalisation d'Eric Metcalfe et de Hank Bull, est une île imaginaire où se développent à loisir rôles et rituels. Toujours inspirée de la gande dessinée (par sa méthode de composition) et de la culture télévisée (par ses éléments narratifs), cette réalisation se déroule entièrement sous le signe des mythologies et de la fiction. Renforçant ce caractère fictif, les personnages autour desquels évolue la narration sont introduits dans l'image par une procédé électronique de superposition qui permet de les surimposer sur les dessins de Metcalfe servant de décors. L'univers de **Sax Island** est un monde entièrement fabriqué. Extirpés de la culture télévisée, les archétypes mis en scène ici accomplissent à fond les rituels auxquels ils sont voués dans la mythologie contemporaine. Sans la trame narrative linéaire qui les situe normalement dans leurs univers fictifs, ces archétypes percutent violemment les uns sur les autres. Les stratégies narratives de Metcalfe propulsent fortement leur banalité et leur décadence, symptômes des codes et des comportements culturels qu'ils incarnent.

Toutes les oeuvres regroupées dans cette exposition posent donc un regard observateur sur des aspects de la condition culturelle contemporaine. Hautement médiatisée, sururbaine, manipulée constamment par l'intervention de technologies de communication d'une efficacité toujours plus grande, la culture de notre civilisation devient un terrain de formidables agressions et d'appropriations massives. De par sa nature même, la vidéo s'avère un outil privilégié pour l'observation de l'évolution de codes et de rituels en

constante gestation, bombardés par de constantes et massives interjections d'information. L'oeil réducteur de la caméra permet d'isoler, de cadrer, d'éclairer de façon particulière les éléments autour desquels l'oeuvre s'articule. Mais coincée entre le cadre et le sujet, la vidéo participe pleinement au *studium* que constituent les conditions culturelles de notre civilisation. Que ce soit à travers des approches solidement enracinées dans la tradition du regard observateur de l'art sur l'environnement, par le biais de genres comme le portrait, la nature morte et le paysage; ou par un abordage de front des idéologies qui conditionnent les rituels culturels spécifiques de notre époque, ces oeuvres se penchent directement sur la complexité de la nouvelle matrice avec laquelle nous formons un nouveau type de jugement. L'impact des technologies de communication sur la matrice culturelle risque d'être aussi important et radical que les conséquences de la révolution industrielle au siècle dernier. C'est à cette interrogation que les oeuvres de cette exposition participent.

René Blouin
juin, 1984

Notes:

[1] Barthes, Roland. *La chambre claire* (Paris: Seuil, 1980), p. 48.
[2] Voir Goldman, Lucien: *La production culturelle dans la société moderne* (Paris: Denoël / Gonthier, 1971), p. 43.
[3] Lippard, Lucy. *Six Years: the Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (New York: Praeger Publ.), 1973.
[4] Henri, Adrian. *Total Art: Environments, Happenings, and Performance* (New York: Oxford University Press), 1974.
[5] Benamou, Michel. "Presence and Play" dans *Performance in Postmodern Culture* (Madison, Wisc.: Coda Press, 1977), pp. 3-7.
[6] The Vancouver Art Gallery. *Vancouver Art & Artists 1931-1983* (Vancouver, 1983).
[7] Voir: Leed, Eric. "'Voice' and 'Print': Master Symbols in the History of Communication" dans *The Myths of Information* (Madison, Wisc.: Coda Press, 1980), pp. 41-61.
[8] Mumford, Lewis. *Technique et civilisation*, (Paris: Seuil, Coll. Esprit, 1950).
[9] Barthes, Roland, *op. cit.*
[10] *op. cit.*, p. 49.
[11] marshalore: extrait du texte de *Dutch Light — Textual Actions* (Montréal: Editions M, 1981).
[12] *Ibid.*
[13] Mauri, Fabio: description de son travail dans le catalogue vidéo du Western Front, Vancouver, 1982 (notre traduction).
[14] Mauri, Fabio: description de son travail dans *op. cit.* (notre traduction).
[15] Chitty, Elizabeth: description de *Telling Tales* dans le catalogue vidéo du Western Front, Vancouver, 1982 (notre traduction).
[16] Randy & berenicci: description de *Unabashed Heroics* dans le catalogue vidéo du Western Front, Vancouver, 1981 (notre traduction).
[17] Tomczak, Kim: idem.
[18] Britton, Susan: extrait de *Me$$age to China* (notre traduction).

THE USE OF THE SELF TO STRUCTURE NARRATIVE

The Self is a complex entity, a summary of both conscious and unconscious. As vital principle or psyche it constitutes *identity*, a distinct mental and spiritual entity coextensive with but independent of the body or soma. The Self is the integrated unity of subjective *experience*, a result of decisions and actions taken over time. The Self is a locus for events, a battleground – through the body – for id, ego, and superego. And the Self is a symptom of a specific culture, the source of social adaptation and also its effect. Finally, the Self is also simply a person in his best physical or mental condition: I feel like my old self today.

The Self has been implicated in artists' video from the beginning, and continues its fundamental role today. The particular use of or understanding for the term, however, has altered significantly over the past fifteen years, as the medium has responded to its context in society and in art history. When Rosalind Krauss posited "the medium of video is narcissism,"[1] isolating "the two features of the everyday use of the word 'medium' that are suggestive for a discussion of video: the simultaneous reception and projection of an image, and the human psyche used as a conduit,"[2] she specified the central place of the human body – and most often the artist's own body – in video production. That body was positioned between camera and monitor, the two machines functioning as parentheses for the recording and re-projection of the performer's image, simultaneously, as if on a mirror. Early works by Vito Acconci, Richard Serra/Nancy Holt, Bruce Nauman, and others, were cited as examples, when it could still reasonably be stated that "self-encapsulation – the body or psyche as its own surround – is everywhere to be found in the corpus of video art."[3] While the video screen functioned as formal arena, it was often for information of the most

private or confessional sort, the reification of an inner self.

Mid-decade, however, marked the beginning of an important shift in consciousness, as improvisation or confrontation began to give way to narratives and planned scenarios. The assumption of a closed-circuit gallery audience also began to alter subtly in favour of larger, more worldly venues. This was partly in response to the potentials of new equipment (higher-resolution image, standard colour, easier editing, lowering prices) and partly the result of the medium over time having assembled something of a history of accomplishments. Artists working with tape no longer operating on a *tabula rasa* or in their original isolation. By the mid-seventies there was a video community of sorts, and an audience with some experience. Museums had mounted the first surveys and universities / colleges developed popular studio courses. Educational television networks and cablecasters seemed to welcome proposals from artists, and opportunities seemed imminent in all directions.

As the decade progresses, performance-for-the-camera loses its role as evidence of self-absorption. Though the artist continues to be present behind the scenes, on the monitor, in the editing room, the body is severed from the psyche to stake out a separate existence. The Self has "gone public," taken a role in the third person, become part of a scripted narrative. It is an observant ego, declarative, politicized.

Kate Craig uses the camera in its classic function, as simple recorder of a scene or view in apparent real-time. But the two works in this exhibition, separated by three years, indicate a dramatic change of intention. **Still Life** of 1976 shows a room full of personal references: silk shawls, shells, plants, all in muted hues of rosy orange. The camera slips thoughtfully over surfaces and shapes as an African hand-instrument provides a delicate underlay of sound; this "moving portrait" is a wordless evocation of personality, a kind of autobiography, as Craig enumerates the items of her intimate environment.

Delicate Issue (1979), by comparison, is exclamatory in its content, for the camera stares unblinking into crevasses of skin, tours nostrils and earlobes, tiny hairs and moles, probing the surface of Craig's body. We hear a regular breathing and heartbeat. But the tape is no ingenuous exposure, for a gently insistent voice-over queries:

What is the dividing line between public and private?
At what distance does the subject read?
How close can the camera be?[4]

The quiet tone specifies a willed display of everything ... or nothing at all, for what we see is mere surface. Though we are given a complete tour of her body, all we have learned is its colour and texture. Swift's description of a similar landscape in "A Voyage to Brobdingnag" is unavoidably recalled:

... The nipple was about half the bigness of my head, and the hue both of that and the dug so varified with spots, pimples and freckles, that nothing could appear more nauseous: for I had a near sight of her, she sitting down the more conveniently to give suck, and I standing on the table. This made me reflect upon the fair skins of our English ladies, who appear so beautiful to us, only because they are of our own size, and their defects not to be seen but through a magnifying glass, where we find by experiment that the smoothest and whitest skins look rough and coarse, and ill coloured.[5]

Referring more particularly to the confessional idiom of early video, Craig affirms:

The closer the subject the clearer the intent.
The closer the image the clearer the idea.
Or does intimacy breed obscurity?

Revealing "all" can remain unsatisfactory. In effect, "if I show you everything, what will you understand?" Having given us her body as open territory, she denies the value of that access:

How real do you want me to be?
How much do you want?
How much do I want from you?
When do you cut out?
When do I cut out?
At what distance does the subject read?
This is as close as you can get.
I can't get you any closer.

She tests the point of saturation. **Delicate Issue** deals in "tissue" but also questions interpersonal exchange: public and private, known and unknown, the line of division is never clear. Video is a form of communication, a variation of mind-to-mind, and here we are offered flesh – via the disembodied electron. The medium remains cool. **Delicate Issue** gives us objective facts rather than subjective ones: a landscape with accompanying admission of boundary, for Craig alone cannot complete either information or knowledge. Though seeing is believing it is also inadequate.

And yet
When do I stop sharing?

Her action is generous, yet it demands some form of return:

How much do I want from you?

She acknowledges the necessity of having an (even unknown) audience. In this she remains an active subject in the videotape, not simply an exposed object. The first-person is a position of strength, an active will, a director of actions.

Object and subject play different games in Elizabeth Chitty's **Telling Tales** (1979). The artist takes an equally central position on-camera, presenting her body and its parts, clothed (high-heeled pumps flicking open magazine pages, manicured nails adjusting sunglasses) – or otherwise (as she lowers a zipper to caress herself, pulsing to rock music). Chitty's sleek form poses provocatively, lamé-covered legs spread, pouting lips speaking directly into the lens. Chitty is detective, bad girl, tuned to the times, tough / bruised / defiant. The video camera is her ally, her excuse, for acting out a range of erotic fantasies. As someone aiming to deconstruct language, investigate communication,[6] Chitty relies here on blunt sexuality and an overloaded visual syntax to double up her points. **Telling Tales**, like her more recent videotapes, is a dare full of bravado:

she demands that the viewer judge her, she flouts the fashionable role of strong woman in favour of sex-as-power, power-as-danger.

Yet Chitty, too, is obsessed with facts, with construction:
The beginning of her story was the fact that she felt obliged to make one . ... She felt an urge to observe the sequence of events, to make order of the information all around her. She would have to appoint certain things as the most important, as essential to her theme. Indeed, she would have to decide upon a theme, develop a credo, come up with an impeccable purpose. ...

To continue the story. She couldn't read the table of contents. She didn't know how to divide her story into paragraphs. She felt unsure about sentence structure. How should she choose a vocabulary? ...[7]

Narration in **Telling Tales** is constant, Chitty reading for us as she crosses off the sentences, litany of disaster:

You get lung cancer from cigarettes. Birth control pills give you cancer or a stroke. ...

Until we descend to the puerile:

Rock music makes girls pregnant. If you step on a crack it'll break your mother's back.

She folds her hands, speaks directly to the camera:

Have your answer sheets ready please.
No. 1. What political event directly led to World War One?
No. 2. What was the turning point leading to the crash of '29?
No. 3. Why did the League of Nations not support the anti-fascist cause in the Spanish Civil War?

leading all the way to Number 20. "Out with the facts! ... Let's get the story straight!"

Though visually and circumstantially **Delicate Issue** and **Telling Tales** differ radically from one another, at bottom they have much in common. Their juxtaposition of physicality or sexuality with a cold and informed didacticism, their questioning of jurisdiction for public and private, their clear assault on the conventions for commercial television, are fundamentally political. Their use of erotic content – moist pink flesh, voluptuous masturbation – is equally conscious and defiant. In both cases the tapes take a given background of TV formats – the melodrama, the educational piece, pornographic footage – and bring it forward to a new but hardly logical conclusion. While the reference to these formats is evident, the results are clearly unacceptable within such frames, for in all instances the expectations are thwarted or inverted. *This* melodrama has no heros or heroines, this educational piece descends into nonsense, this pornographic footage stops well short of consummation. Both Craig and Chitty reject sentiment, and continue to call into question their own actions and assumptions throughout the work. By acting out their hesitations, undermining their identities, they propose an alternative to "just the facts." As Chitty summarizes:

Watch out for spontaneous thought. And don't dish out any cheap psychology.

Susan Britton takes a more ironic line on politics. **Me$$age to China** (1979) opens with a blurred close-up of exotic orientalism: a white white woman's face with lowered eyes, black hair, red lips, brilliant blue blouse. The camera roves over her face, her fan, across an orange background, as a male voice-over speaks in Chinese and a female voice makes a halting and inadequate English translation. Cut to Susan Britton's face in sharp focus, dark hair tousled, blue shirt open at the neck:

What is Authority?
*(insert: **Me$$age to China**)*
What is Privilege?
*(insert: **Me$$age to China**)*

What is an Executive Source Disc (smiles) with Zap Emulator?[8]
Cut to elegant hands with lacquered nails, lingering on a button-filled control panel. A burbling background of piano and xylophone lightens the mood, as Britton returns with a glossy crimson cloth:

The new red banner for NOW is polyester! Lightweight, washable, and wrinkle-free. We've received your message, we want to learn from the bourgeoisie. Our reply: Will that be Cash – or Chargex? The dialectic moves in mysterious ways. The highest stage of Capitalism is HERE. (she picks up a rolled poster to brush against her face: "V.I. Lenin. Imperialism, the highest state of Capitalism") But so is Cable-vision! In the 70s, the only alternative was terrorism. Ultimately reactionary ... (a close-up of a gun. The gun is cocked, and a man takes it.) ... and you in China were left with a 60-hour work week and insufficient hardware. In the 80s, East meets West. Let's reinvent politics together! Hi, China! Hi, China! Hi, China! Hi, China!

We see newsreel footage of President Carter hosting Deng in America, and we see "another" Britton in leather jacket and jeans watching the dragons and firecrackers in a New Year's parade, and talking about her upcoming concert tour to China:

... those international boundaries, you know, rock'n'roll does it, it doesn't matter who it is ...

The tape, however, is not frivolous. As we watch an impassive Deng watching, Britton's voice-over speaks quietly:

The dialectic certainly does move in mysterious ways.
China invaded Vietnam last night.
This has been a videotape by Susan Britton ... (etc.)

in traditional sign-off fashion, as the last word "brought to you by ..."

In fact, Susan Britton's involvement with formal politics and ideology has been serious. She was an active member of the Communist Party of Canada, Marxist-Leninist, in the early seventies, and her early tapes vacillated between an ironic luxury-style advertising format (including such works as **In the Mood**, 1976) and the existential **Interference** (1977) or **Light Bulb Goes Out** (1978) which offered a bleaker vision of the world to come. **Me$$age to China** combines the two roots in a cynical send-up that nevertheless underlines the seriousness of the issues at hand. It is plain that China's policies could no longer be understood as blameless idealism; they too are pragmatic, unpredictable.

But to what purpose have these artists taken their places on the video screen?

Kate Craig offered herself for viewing as a kind of exploitation – proposing the vulnerability of the passive nude female body under scrutiny. Such images are a commonplace in the history of painting and sculpture, but as a moving image – film, television – they immediately signal a taboo. It would seem that the static depiction of a nude woman offers simple visual pleasure but movement, constituting Action, can only imply a form of prostitution. While none of this is stipulated by Craig in any way, the viewer seems to carry it as unexpected baggage, subtly shocked by the expanse of flesh before him/her. The voice-over text by Craig does not contextualize, but reveals her mind as observer and decision-maker, demonstrates that the viewer must remain inactive and select only from what s/he is offered. A viewer's desire is empty and fruitless, for the television image is inanimate (though in motion), unresponsive (since it is pre-programmed). And "private" is a word that remains mysterious. Craig's use of the first person in the text is the root of her authority; both voice and body are that of the artist, and by performing/acting on her own behalf she can speak directly. "I" am the source of this work, this knowledge; "you" are here with my permission. Had she operated the camera rather than being the object of its examination, been reporter rather than event, she would be operating in the third person, reduced to mere editorializing.

How real do you want me to be? (I have already made all the decisions.)

Elizabeth Chitty, by comparison, plays exploiter, or expositor: an active role. We are deluged with information. This speaking-person plus readable-text are reiterated on two on-screen monitors, re-emphasized by the visible playback deck and microphone, underlined by the episodic format. The several stories are interwoven, the numerous personae overlaid one upon the other. Yet for all the systematic use of third-person narrative, we feel sure that the (often contradictory) characters represent facets of Chitty's own make-up, the narrative elements understood as

If you were an abused child you're a high-risk child-abuser.
What were the political issues dividing the American people in their attitude towards the Vietnamese war?

and finally,

She was always telling tales.

Chitty seems fascinated by guilt and cover-up, avoiding and also confronting an adult world of accusations and responsibilities. A transcription of the rock'n'roll selections in this videotape would make a similarly revealing script. All the concerns are quotations from elsewhere, borrowed temporarily: a long sequence of admonitions. Susan Britton's role on-screen differs from the first two, though she too considers public/private, popular culture and media clichés. Her layering of visual and verbal texts presents a more literal consideration of political issues. She plays oriental doll, stumbling translator, bright-eyed advertiser, impassive terrorist, casual artist, distracted rock musician, everyday citizen, concerned reporter. It is only in the final subdued voice-over that the tape's central point is made:

China invaded Vietnam last night. This has been a videotape by Susan Britton ...

That is, I am appalled by the facts of political reality, and I will use my work as an artist to point out and comment on these facts.

In **Me$$age to China** Britton's position is neither first nor (specifically) third person. She inhabits a number of functions and points of view, combines off-the-air footage and street material with contrived reality from the studio, giving the whole a lightness and variety that serves to underscore the seriousness of her final comments. Her tape seems less "personal" than those of Kate Craig or Elizabeth Chitty because it is turned outwards more directly and casually to the world of events; it incorporates media materials without seeming to comment on them as such, while the other two seemed specifically conscious of television facts and assumptions. Britton simply uses these facts comfortably. Further, sex plays no part in **Me$$age to China** (unless we understand the implications of advertising norms, manicured nails roving over gleaming buttons, caressing crimson fabric and the like, as sexual).

In each of these cases, the artist has taken central position, image as well as *auteur*. Indeed, in all but two[9] of the nineteen selections in **Western Front Video** this is the case – unless, as **Still Life**, **Fear of Blue**, and **Cornucopia**, there have been *no* people included on-screen. Yet the individuals have played ambiguous parts, multiple roles, not only in terms of character(s) portrayed but also ideas involved. We should never assume that the artist on screen is proposing a simply-felt personal vision or revealing a private self ... allegory and metaphor are common. Analogy and parable are the rule. Over and over we find the language of the communications media under scrutiny, individual identity played off against social (and commercial) expectations. The model of TV itself is taken by Metcalfe, Britton, Chitty, and General Idea in story format and editing decisions, for example – but it is always ironic, overstated, and juxtaposed with specific content and pacing that is entirely idiosyncratic. When pushed further these themes become overtly political, for they go against what we expect of any broadcast fare. Television itself is pictured as a cultural ritual. Within this frame, other cultural forms are open to study. Kate Craig asks what we want of her, questions the boundary between public and private, shows the inadequacy of the merely electronic; Robert Filliou gazes at the sky, putting forward a personal interrogation – Am I mad? – to the point of also becoming political. He speaks to a similarly "present" audience; Tom Dean probes subconscious human response to colour and sound. Fabio Mauri juxtaposes human history (as film) with the human body (as screen), a powerful allegory that can be seen as

emblematic for all the works in this exhibition. And Eric Metcalfe cites historic formulas for storytelling genres and "heroic" deeds, relishing the corrupt actions and base responses of sublimated desire, repressed violence as, in other terms, do Elizabeth Chitty and Randy & Berenicci. Klaus vom Bruch, Randy & Berenicci, and Susan Britton, Kim Tomczak, and Margaret Dragu all use performance as a means of stylizing public actions and social forms, commenting on war and non-war as critical human conditions. By being both image and *auteur* in all these tapes, the message is made more absolute. The artists take full responsibility in their works.

In view of these examples, we cannot say simply that the medium of video is narcissism. It is the artist's body that moves before the camera eye, but self-absorption, self-discovery, self-confrontation are not the aims of this work. In these videotapes we see the artist turning towards the world to consider problems well outside his own psyche – using himself as intermediary to confirm a presentness for his observations, give an urgency to his commentary. These artists are confronting cultural dilemmas, reflecting social imbalances, through a construction of ironic media works *in* the most basic and pervasive cultural frame today, television itself. That these works are called video rather than TV is to say only that they are non-institutional, non-commercial pieces: personal works, in this case, by artists.

In the tapes from the early seventies cited by Rosalind Krauss, the artist attempted to confront his inner self, discover a logic of action/reaction. The fundamentals of perception were sought on two fronts: how does the human physical apparatus function, and in what way does psychic reality govern response? The tapes she considers were made in New York or Los Angeles between 1968 and 1974, and may be seen now to exemplify the current performance, body art, conceptual works then current. Video was framed in those days by a formalist aesthetic.

"Modernism has understood that the artist locates his own expressiveness through a discovery of the objective conditions of his medium and their history. ... In distinction to this, the feedback coil of video seems to be the instrument of a double repression: for through it consciousness of temporality and of separation between subject and object are simultaneously submerged."[10] But with hindsight these statements should be reconsidered. The objective conditions and their history for video include those surrounding commercial television, as well as those issues of space, time, sound, light, texture, "presence" in film, theatre, the visual arts. As artists' video has moved away from the b/w single-camera real-time piece to incorporate colour, editing and commonplaces of commercial programming, its objective conditions and history may be seen to have altered radically. Its frame of reference, much enlarged, places the simultaneity of record/replay and the representation of Self as Other in the midst of a tangle of additional factors looming ever larger in value.

The lessons of the early video works have become part of the history of the medium. And the Self has become a tool for narrative: dynamic, tension-filled. Jean Piaget has remarked:

> *... whereas certain philosophical schools, for example the logical positivists, have overestimated the importance of language for the structuring of knowledge, it is clear that knowledge, with its logico-mathematical and physical bipolarities, is formed on the plane of action itself as actions become coordinated, and subject and objects begin to differentiate themselves through the progressive refinement of mediating structures.*[11]

Learning proceeds through action, and these tapes are extended actions for the artists constructing them: moral tales, grammars and vocabularies, portraits and theses. For us, the viewers, they are similarly actions through which we may come to knowledge. Exemplars, sequences of text structured through time. The artist's body as central pivot of the action is there as author, originator, guarantee. His ego, as motivating factor and thinking entity, confounds the inherent didacticism of the message.

The tapes of **Western Front Video** together constitute a revealing study of contemporary cultural rituals. As a selection of comments on social facts, they test the assumptions and demands of both artist and audience. What role does politics play in daily life? In view of the advancing boundary for personal modesty and embarrassment,[12] does the public use of the body become a tool for confrontation? Does an admission of intellectual doubt or confusion constitute a similar guilt today in social terms? Does the artist lead/challenge his environment, or merely reflect it? What is the place – or definition – of conscience? Underlying all these queries comes that of the function and role of language itself, its place as narrative tool. Language as the ultimate and oldest cultural ritual, the individual-in-action as the foundation of society: these are the two parameters of our tableau.

Peggy Gale
June, 1984

Notes:

[1] Rosalind Krauss, "Video: The Aesthetics of Narcissism," *October* 1 (spring 1976), p. 51.
[2] *Ibid.*, p. 52.
[3] *Ibid.*, p. 53.
[4] Quotes by Kate Craig are taken from the spoken text of the videotape *Delicate Issue.*
[5] Jonathan Swift. *Gulliver's Travels* (New York: Garden City Books, 1945), p. 84.
[6] For an interview with Chitty discussing these intentions, see my "Elizabeth Chitty. Demo Model," *Centerfold*, vol. 3, No. 1 (December 1978), pp. 9-10.
[7] Quotes by Elizabeth Chitty are taken from the written and spoken text of the videotape *Telling Tales.*
[8] Quotes from Susan Britton are taken from the spoken text of the videotape *Me$$age to China.*
[9] *Postcard from Victoria* (Morin / Dufour) is an affectionate portrait of the "exotic" English meta-culture in Victoria, B.C., encapsulated in mundane fragments from the life of a single individual. *Paradise Lost* (Tomczak) is a kind of (self-?) portrait from 1968 to 1980 presented in a sequence of cliché-ridden dialogues. Both tapes function as cultural artifacts produced from "inside" and, while not using the artist's image on-screen, are very much in accord with the tone and interests of the other works in the exhibition.
[10] Rosalind Krauss, *op. cit.*, pp. 58-59.
[11] Jean Piaget, *The Principles of Genetic Epistemology* (New York: Basic Books, 1972), p. 24 (emphasis mine).
[12] Norbert Elias, *The History of Manners* (New York: Pantheon Books, 1978) offers a fascinating documentation and discussion of social customs and permissions from the thirteenth to nineteenth centuries, a clear demarcation of the roots of present-day "acceptable" conduct.

LISTE DES OEUVRES DANS L'ORDRE DE PRESENTATION:

LIST OF WORKS IN ORDER OF SHOWING:

1IERE PARTIE:

Kate Craig

Still Life: A Moving Portrait
(1976)
couleur, mono, 30 mi. Kate Craig Production

Robert Filliou

Teaching and Learning as Performing Arts, part II, chapître 1
(1979)
couleur, mono, 30 mi. Western Front Video Production

Tom Dean

Fear of Blue
(1982)
couleur, stéréo, 54 mi. Western Front Video Production

marshalore

Dutch Light — Textual Actions
(1981)
couleur, mono, 22:35 mi. Western Front Video Production

Fabio Mauri

News from Europe, part 1
News from Europe, part 2: Vegetables
(1978)
couleur, mono, 23 mi. Western Front Video Production

Ko Nakajima

Mandala 82
(1982)
couleur, mono, 20 mi. Western Front Video Production

Canadian Shadow Players

Canadian Shadows
(1983)
couleur, stéréo, 24:50 mi. Western Front Video Production

Eric Metcalfe/Dana Atchley

Spots Before Your Eyes
(1978)
couleur, mono, 22:38 mi. Ace TV Production

General Idea

Cornucopia
(1982)
couleur, mono, 10 mi. Western Front Video Production

Gathie Falk

Red Angel
(1977)
couleur, mono, 9 mi. Western Front Video Production

2IEME PARTIE:

Kate Craig

Delicate Issue
(1979)
couleur, mono, 12 mi. Kate Craig Production

Klaus vom Bruch

Mounted Propaganda
(1981)
couleur, mono, 17 mi. Western Front Video Production

Elizabeth Chitty

Telling Tales
(1979)
couleur, mono, 26:30 mi. Western Front Video Production

Randy & Berenicci

Unabashed Heroics
(1982)
couleur, stéréo, 22 mi. Western Front Video Production

Kim Tomczak

Paradise Lost
(1981)
couleur, stéréo, 22 mi. Western Front Video Production

Susan Britton

Me$$age to China
(1979)
couleur, stéréo, 23 mi. Western Front Video Production

Robert Morin/Lorraine Dufour

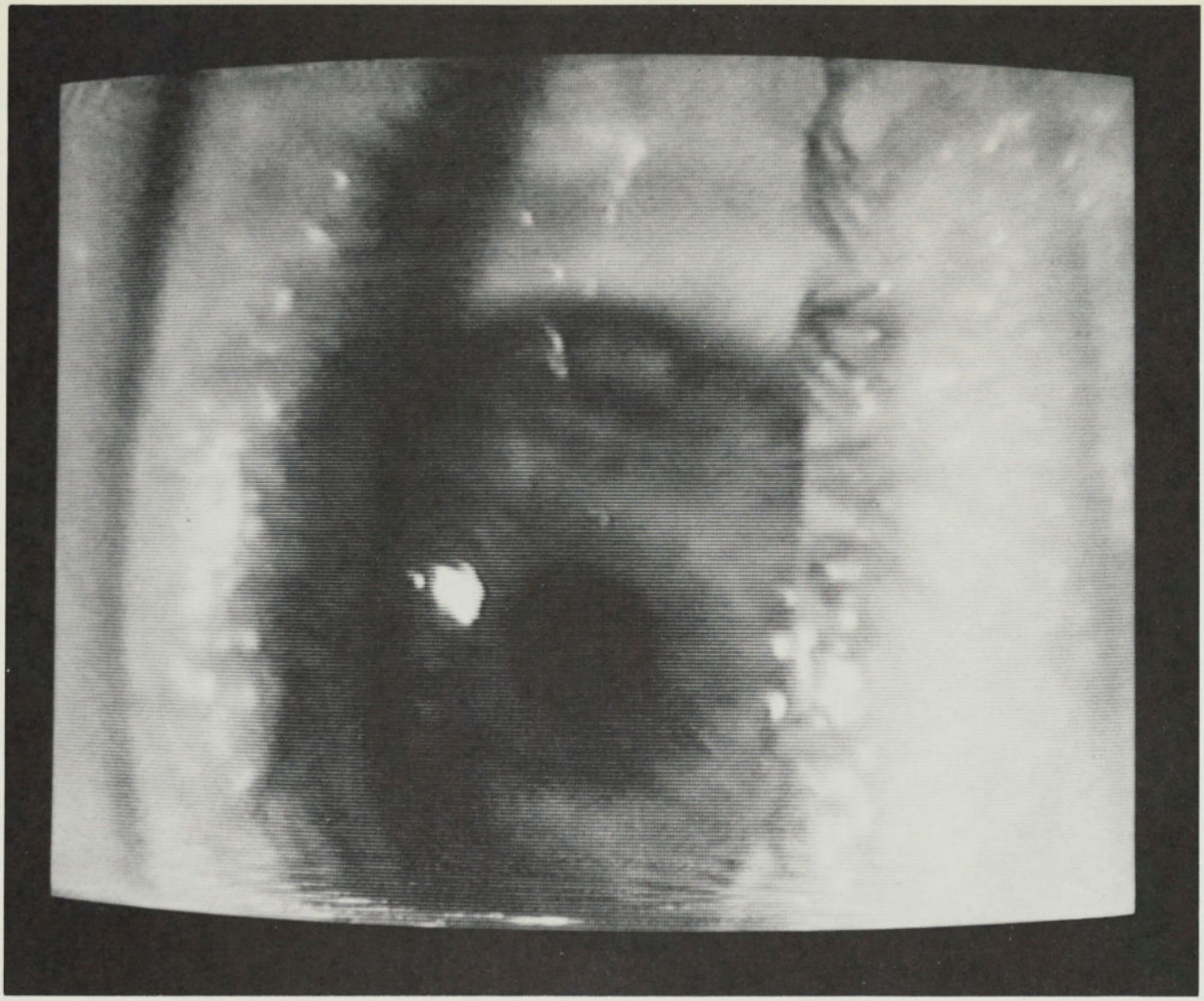
A Postcard from Victoria
(1983)
couleur, mono, 14 mi. Western Front Video Production

Margaret Dragu

Urban Skills #5: Secretarial
(1979)
couleur, mono, 15 mi. Same Day Edit Production

Eric Metcalfe/Hank Bull

Sax Island
(1984)
couleur, stéréo, 11:44 mi. Western Front Video Production



Kate Craig:

Née à Victoria, C.-B., en 1947, Kate Craig habite et travaille à Vancouver. Co-fondatrice du Western Front, membre du groupe d'art performance Canadian Shadow Players, elle a collaboré à un nombre impressionnant de réalisations vidéographiques. Sa démarche personnelle fait appel surtout à la vidéo et la performance.

Vidéographie / Videography:

1975	SKINS, n/b, 60 mi.
1976	STILL LIFE, A MOVING PORTRAIT, couleur, 30 mi.
1978	BACKUP, avec/with Margaret Dragu, couleur, 36 mi.
1979	CLAY COVE, NEWFOUNDLAND, n/b, 20 mi. DELICATE ISSUE, couleur, 12 mi.
1980	STRAIGHT JACKET, couleur, 7 mi.
1983	CANADA SHADOWS, avec/with Hank Bull, couleur, 25 mi.

Robert Filliou:

Né en France en 1926, Robert Filliou a été un des membres les plus actifs du réseau Fluxus. Privilégiant le Happening, l'interventions poétique, l'art d'environnement, le film, la performance et la musique non-instrumentale, il a créé depuis les années soixante un imposant corpus d'oeuvres éphémères articulées autour de la notion de "Création permanente: le principe de l'équivalence". Il travaille avec le médium vidéo depuis le début des années soixante-dix, il a été co-fondateur de Eternal Network.

Vidéographie (sélection)/Videography (selected):

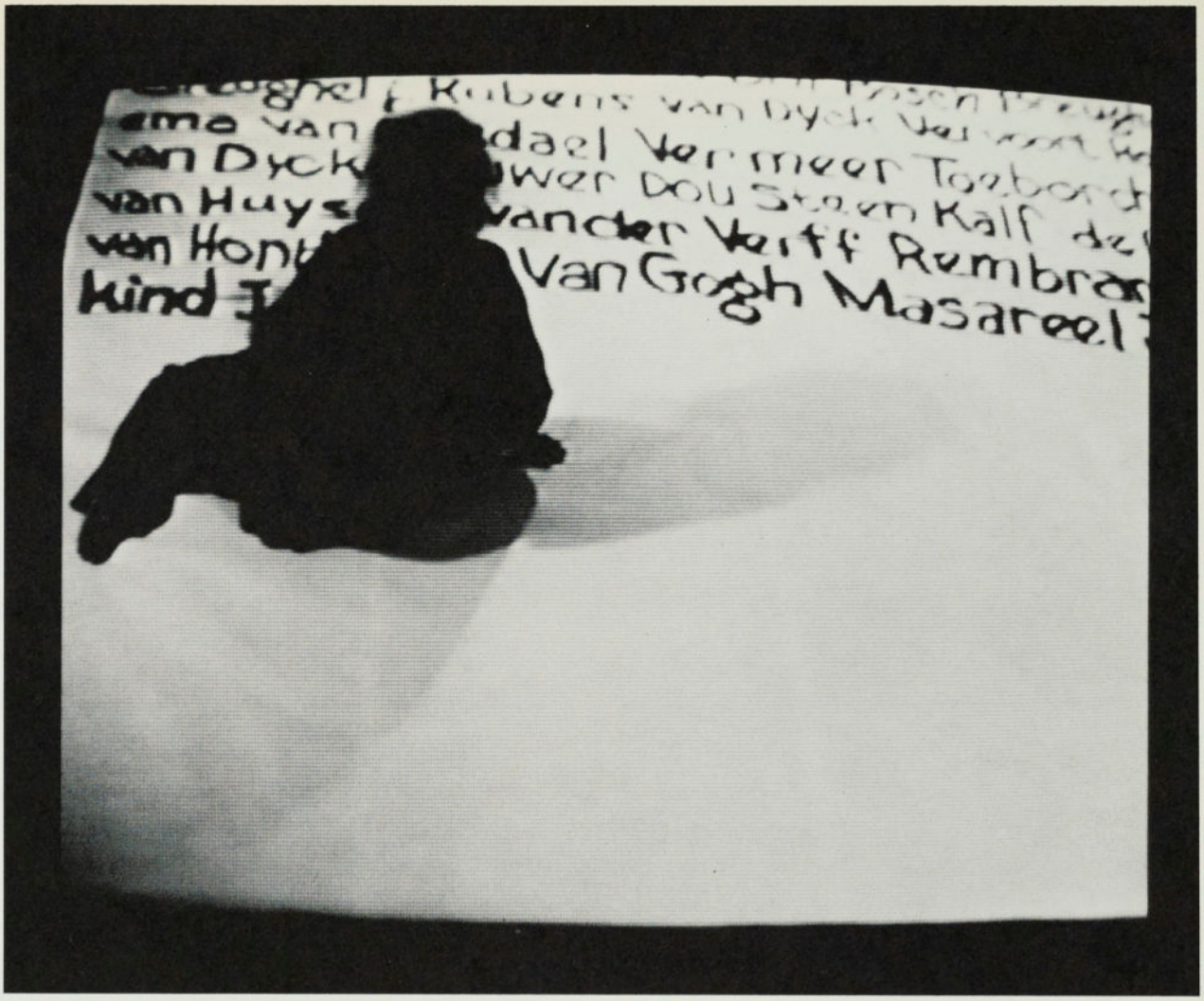
1971	TERRITOIRE No. 1 DE LA RÉPUBLIQUE GÉNIALE
1973	RESEARCH ON THE ETERNAL NETWORK
1977	THE PORTAFILLIOU AND SO ON AND SO SOON 14 SONGS AND 1 RIDDLE, avec/with Allan Kaprow, Steve McCaffery, et/and Vincent Trasov
1978	HOMMAGES AUX DOGONS ET AUX RIMBAUDS, PARIS ET AFRIQUE, with Joachim Pfeufer
1979	TEACHING AND LEARNING AS PERFORMING ARTS, PART 2 VIDEO UNIVERSECITY
1980	GRÂCE À FOURIER
1981-1982	L'OEUVRE ÉTALON — THE STANDARD WORK
1982	LA PUB, for Jean Dupuy's Artist Propaganda

Tom Dean:

Né en 1947, Tom Dean poursuit à partir de Toronto une démarche de création multidisciplinaire touchant à la peinture, la sculpture, l'écriture, les arts graphiques, la musique, la vidéo et la performance. Co-fondateur de Véhicule Art en 1972, il est demeuré très actif sur la scène de l'art contemporain au Canada, aussi bien par la présentation de ses propres oeuvres que les projets collectifs qu'il a conçu et mené pour le compte de nombreuses institutions.

Vidéographie/Videography:

1970	THE ACT OF ART, n/b, 12 mi.
1975	IT FEELS LIKE HEAVEN, n/b, 50 mi.
1982	FEAR OF BLUE, couleur, 54 min.
1983	THE FLOATING STAIRCASE, couleur, 23 mi.



marshalore:

Après avoir vécu en Angleterre et aux États-Unis, marshalore établissait son pied-à-terre à Montréal au début des années soixante-dix. Co-fondatrice de Vidéo Véhicule (maintenant P.R.I.M.), elle travaille dans le champ de la vidéo depuis 1975. Elle s'est manifestée périodiquement sur la scène canadienne et internationale par des oeuvres performance et de réalisations vidéographiques.

Vidéographie/Videography:

1975 UN'ODE PER UN CONCETTUALISMO ITALIANO, n/b, 22 mi.
VANCOUVER LIFT, n/b, 12 mi.
RITUAL AND CONTRAST, n/b, 12 mi.
AN EXISTENTIAL DEFINITION OF RELIGION CANADA, n/b, 26 mi.
MORPHEUS/METAMORPHOSE/RIGOR MORTIS, couleur & n/b, 22 mi., multi-channel

1977 JANET SEES HERSELF, n/b, 13 mi.
STREET ACTIONS, n/b, 7 mi.
VERS LE CAPITALISME, couleur, 14 mi.
RUELLE — EN PERSPECTIVE, couleur, 13 mi.

1978-1979 ... ANOTHER STATE OF MARSHALORE, couleur, 18 mi.
YOU MUST REMEMBER THIS, couleur, 26 mi.

1979 ORPHEUS IN THE NETHER LAND, n/b, 18 mi.

1980 INVASION OF NEIGHBOURING SPACES, couleur, 26 mi.
TROP[E]ISME, couleur, 14:30 mi.

1981 DUTCH LIGHT — TEXTUAL ACTIONS, couleur, 22 mi.

Fabio Mauri:

Fabio Mauri est né à Rome, où il vit toujours. Au cours des années soixante, son travail souscrivait à la sensibilité de l'avant-garde linguistique italienne. Au cours des années soixante-dix, sa démarche subit une réorientation profonde qui l'amène à s'interroger à travers des oeuvres performances, des installations et des livres d'artistes, sur les divers modèles culturels.

Vidéographie / Videography:

1972 IL TELEVISORE CHE PIANGE, n/b, 60 mi.

1978 NEWS FROM EUROPE PART 1
NEWS FROM EUROPE PART 2: VEGETABLES, couleur, 23 mi.

Ko Nakajima:

Ko Nakajima vit à Tokyo où il poursuit depuis 1971 des recherches sur la technologie vidéographique. On lui doit deux inventions majeures: l'Aniputer et l'Animaker, deux outils de manipulation de l'image vidéo. Nakajima est connu aussi pour son travail de création cinématographique et en photographie.

Vidéographie (sélection)/Videography (selected):

1971-1978	BIOLOGICAL CYCLE PART 4, couleur, 8 mi.
1971-1980	HORIZON, couleur, 8 mi.
1976	WHAT IS PHOTOGRAPHY, n/b, 20 mi.
1976-1982	MY LIFE, b/w, 20 mi.
1977	SHINKANSEN, couleur, 30 mi.
1978	STANDING ON MT. FUJI, couleur, 20 mi.
1980	BUNRAKU, couleur, 30 mi. BAMBOO SHOOT GENERATION, couleur, 18 mi. CHINA, couleur, 20 mi.
1981	JAPANESE AMERICAN WHEELCHAIR BASKETBALL GAME, couleur, 30 mi. BIOLOGICAL CYCLE PART 5, couleur, 8 mi.
1982	MANDALA, couleur, 20 mi.
1984	MY LIFE, couleur BUDEZUMU, couleur, 3 mi.

Canadian Shadow Players:

Groupe multidisciplinaire, le Canadian Shadow Players s'inspire des techniques traditionnelles du théâtre d'ombres pour élaborer des oeuvres performance. Ses membres sont ous des artistes de Vancouver associés au Western Front: Kate Craig, Hank Bull, Eric Metcalfe, Patrick Ready, Martin Bartlett, Glenn Lewis et Jane Ellison. Chaque performance fait appel à un nombre différent de participants. Depuis 1977, le Canadian Shadow Players a effectué plusieurs tournées qui l'ont amené à travers le Canada et dans plusieurs pays d'Europe.

Vidéographie / Videography:

1983 CANADIAN SHADOWS, couleur, stéréo, 24:50 mi.

Eric Metcalfe / Dana Atchley:

Depuis leur rencontre à Victoria en 1969, Eric Metcalfe et Dana Atchley ont collaboré ensemble à de nombreux projets. Metcalfe est co-fondateur du Western Front et on le connaît pour ses travaux multidisciplinaires gravitant autour des performances de Dr. Brute, un personnage fictif dont Metcalfe adoptait l'identité au cours des années soixante-dix. Sillonnant l'Amérique du Nord depuis 1971 avec son studio mobile (Network TV) et une performance intitulée Road Show, Atchley a réalisé de nombreuses productions dont plusieurs ont été télédiffusées ou distribuées par cablodiffusion.

Eric Metcalfe Vidéographie (sélection) / Videography (selected):

1976 THE BRUTE SAXES, n/b, 26 mi., par/by Clive Robertson et/and Eric Metcalfe; une production Western Front Video.

1977 SPRUCE LOOP, couleur, boucle sans fin by Kate Craig and Eric Metcalfe; une production Western Front Video.

1978-1979 PIRANHA FARMS, couleur, 29 mi., avec/with Hank Bull et/and Jane Ellison; par/by Bruce McCrimmon (B.C.I.T.)

1979 THREE MUSICIANS, couleur, 12 mi., avec/with Robert Young and Hank Bull; par/by Kim Tomzcak/Pumps Video

1984 SAX ISLAND, couleur, 11:30 mi., par/by Hank Bull et/and Eric Metcalfe.

Dana Atchley Vidéographie (sélection) / Videography (selected):

1977 SPOTS BEFORE YOUR EYES, couleur, par/by Dana Atchley/ACE T.V.

1980 STEEL AND FLESH, couleur, 11:30 mi., par/by Dana Atchley et/and Eric Metcalfe.

General Idea:

Poursuivant une démarche multidisciplinaire faisant appel à l'art d'installation, la performance, la vidéo, les publications et plus récemment la peinture, General Idea élabore depuis 1968 une réflexion sur les rituels culturels conditionnés par les mass media. Opérant à partir de Toronto, le trio s'est manifesté ponctuellement dans de nombreuses expositions et événements au Canada et à l'étranger. Il a participé notamment à la Biennale de Paris, la Biennale de Venise et Dokumenta.

Vidéographie / Videography:

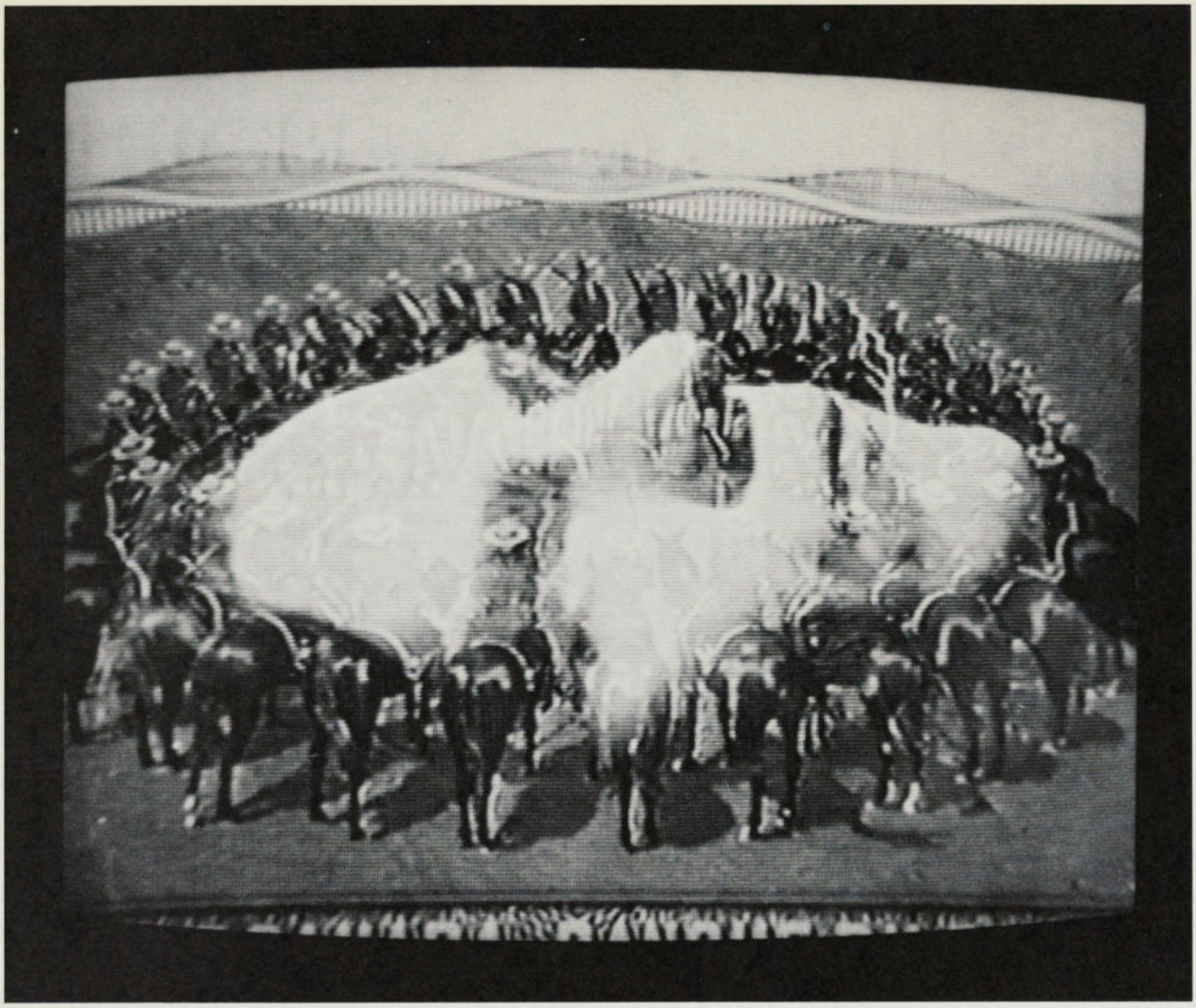
1971	DOUBLE MIRROR VIDEO, n/b, 5 mi.
1970-1974	LIGHT ON, n/b, 20 mi.
1973	HUMPTY DUMPTY, FOR EXAMPLE, n/b.
1974	BLOCKING, couleur, 17 mi.
1975-1976	GOING THRU THE MOTIONS, couleur, 53 mi.
1976	INTERVIEW WITH FORMAN LAMANNA, couleur, 7 mi.
1977	PRESS CONFERENCE, couleur, 5 mi.
1977-1980	HOT PROPERTY, couleur, 28 mi.
1979	TEST TUBE, couleur, 28 mi.
1982	CORNUCOPIA, couleur, 10 mi. LOCO, couleur, 10 mi.

Gathie Falk:

Née à Alexander au Manitoba en 1928, Gathie Falk poursuit, depuis Vancouver, une approche multidisciplinaire qui l'a amenée à utiliser la performance, la céramique, la peinture et les arts graphiques aussi bien que l'oeuvre d'installation. C'est toujours au sein d'une conscience poétique faisant écho à tous ces médiums que se situe l'oeuvre de Gathie Falk.

Vidéographie/Videography:

1977 RED ANGEL, couleur, 9 mi.

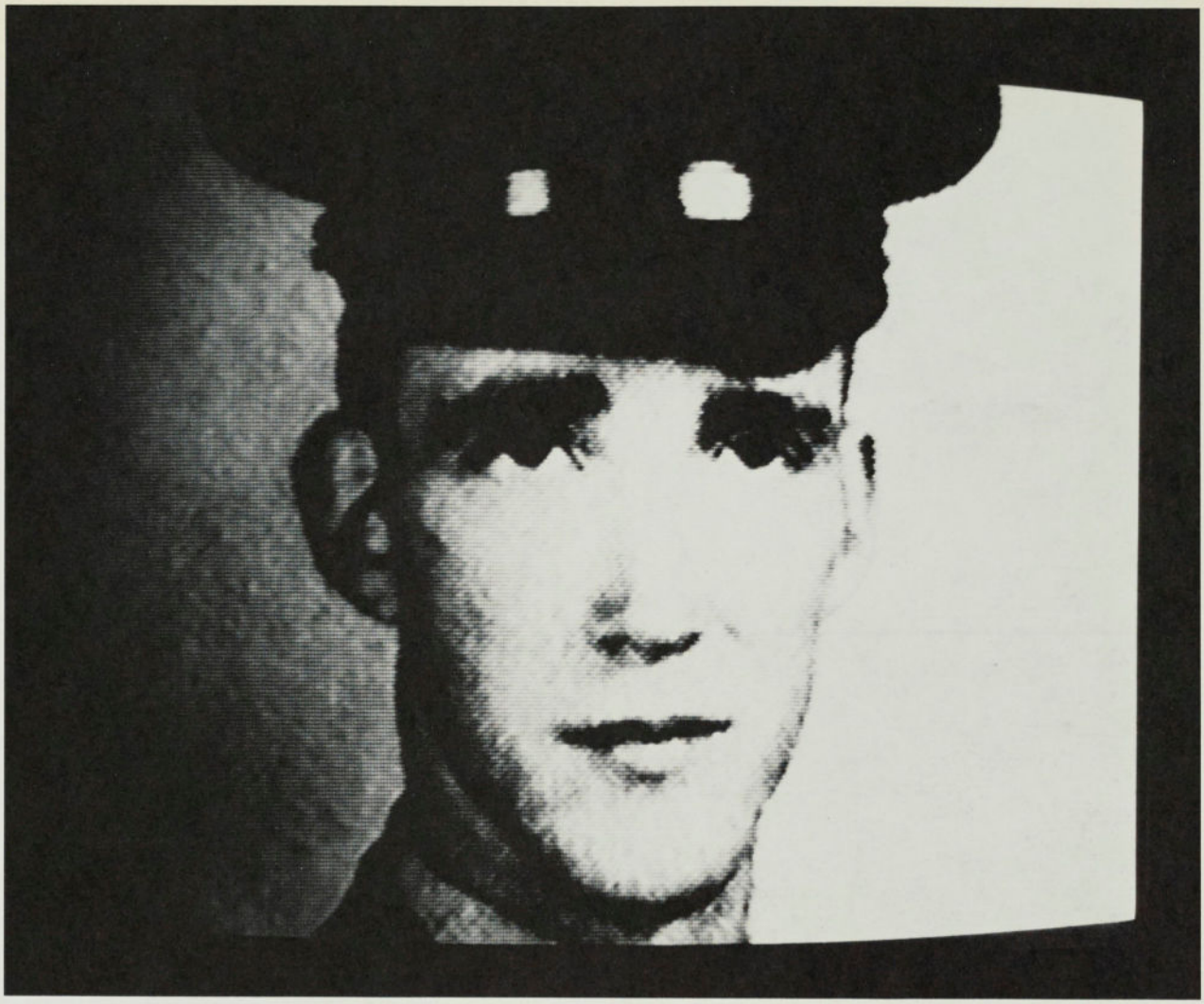


Randy & Berenicci:

Se voulant d'abord un hommage aux fondateurs du dada et du surréalisme, le travail de Randy & Berenicci gravite autour de la performance et de la vidéo. Leur collaboration remonte à 1975. Ils ont depuis réalisé un impressionnant corpus de travaux dans ces deux médiums. On a pu voir les performances et les oeuvres vidéo de Randy & Berenicci dans une cinquantaine de galeries, musées et centres alternatifs au Canada et à l'étranger. Randy & Berenicci vivent présentement à Toronto.

Vidéographie/Videography:

1971	ALHAMBRA, n/b, 30 mi.
1972	LETZ EAT THE WINNIPEG ART GALLERY, n/b, 30 mi.
1974	THE UNVEILING, n/b, 30 mi.
1977	VIDEOBAR, n/b, 30 mi., installation à deux systèmes (perdu)/two-system installation (lost)
1978	AS THE WORLD BURNS, n/b, couleur, 60 mi.
1979	ARS GRATIS ARTIS, couleur, 42 mi.
1980	ARS GRATIS ARTIS II, couleur, 14 mi. LOST CITY FOUND, couleur, 20 mi. UNTITLED (222 Warehouse Show), couleur, 2 mi.
1981	VIDEAGE, couleur, 38 mi.
1982	UNABASHED HEROICS, couleur, 20 mi.
1983	TRUE LOVE DARLENE, couleur, 15 mi., installation de vidéo/film/diapositives/video/film/slide installation
1984	ONCE UPON A TIME ..., couleur, 18:30 mi.



Kim Tomczak:

Né à Victoria en 1952, Kim Tomczak était un des directeurs du groupe Pumps for the Arts à Vancouver à la fin des années soixante-dix. Il vit maintenant à Toronto où il est membre de groupes vidéo tels Charles Street Video et Trinity Square. Il a collaboré à des publications alternatives dont Fuse Magazine et Incite. En plus réaliser ses propres productions vidéographiques, il a collaboré depuis plusieurs années aux projets de nombreux artistes.

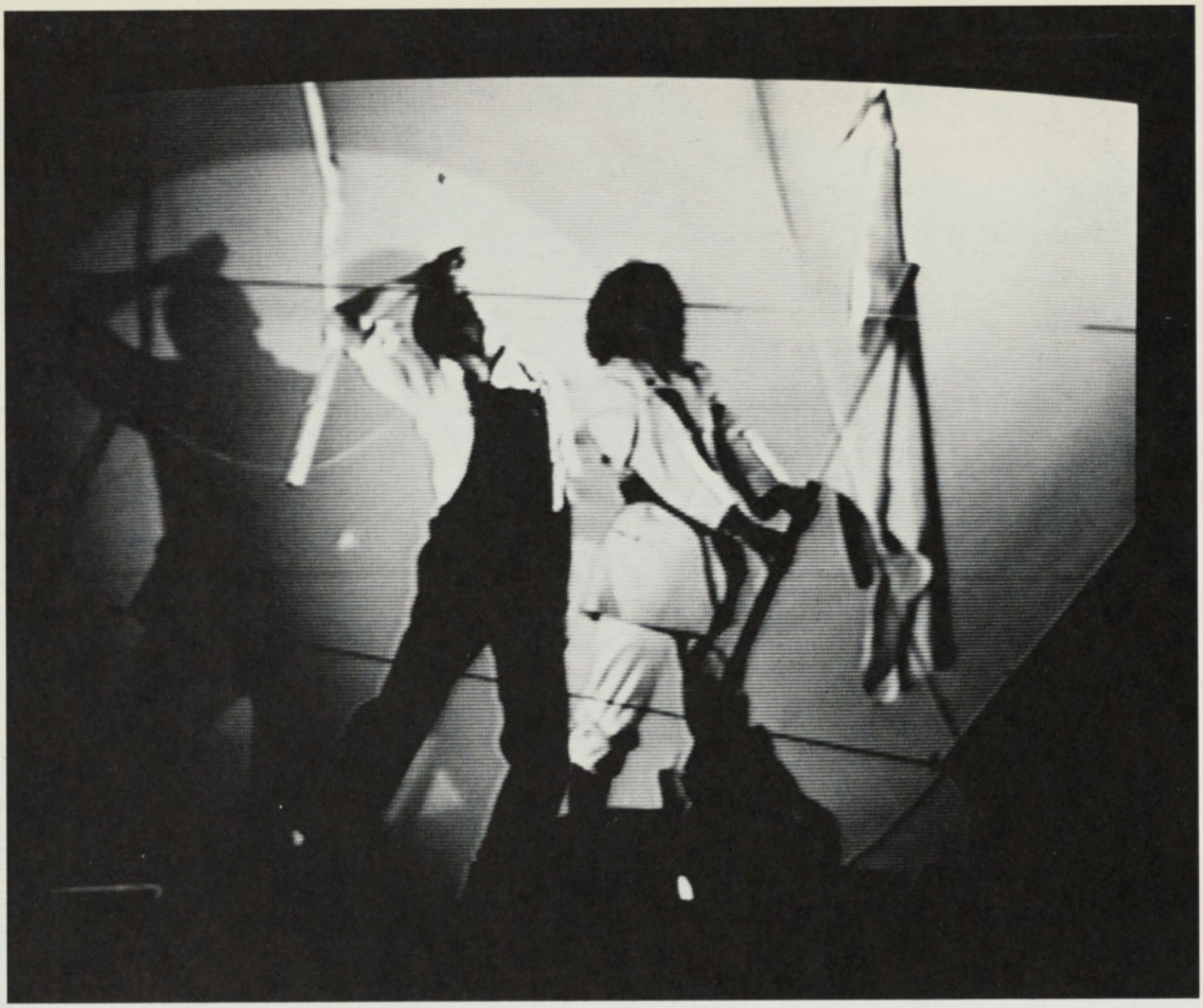
Vidéographie/Videography:

1978 EVERYTHING IS ILLUSION EXCEPT POWER, n/b, couleur, 4:30 mi.
HERMANN NITSCHE AT THE WESTERN FRONT, n/b, couleur, 5 mi.

1979 100 YEARS OF AGGRESSION, couleur, 19 mi.

1980 A DEMONSTRATION OF THE FEAR OF PAIN, couleur, 14 mi.
A REVIEW OF KIM TOMCZAK'S PHOTOS, a review by John Mitchell for the Gina Show, couleur, 4 mi.
VANCOUVER CANADA OR THEY CHANT FED UP, couleur, 23 mi.
OFF THE STREET WITH PETER GEORGE, avec/with Sandra Janz et/and Chris Reed, couleur, 4 mi.

1981 PARADISE LOST, couleur, 22 mi.



Klaus vom Bruch:

Né en 1952, Klaus vom Bruch vit à Cologne (RFA). Bien que la vidéo constitue pour lui un champ d'investissement privilégié, sa démarche touche aussi à l'occasion à la performance et l'oeuvre d'installation. Son travail s'inscrit dans une profonde réflexion sur les modèles culturels et leur impact sur l'identité individuelle.

Vidéographie (sélection)/Videography (selected):

1975	THE KIDNAPPING OF AN ART DEALER IS NO UTOPIA ANYMORE, couleur, 7 mi.
1977-1978	SCHLEYER-TAPE, couleur et n/b, Parts 1 & 2 chacun/each 55 mi.
1979	PROPELLERTAPE, couleur, 30 mi.
1980	THE SOFTY TAPE, couleur, 19 mi. THE DURACELL TAPE, couleur, 10 mi.
1981	MOUNTED PROPAGANDA, couleur, 18 mi. AIRSPIRITS, couleur, 8 mi.
1982	THE ALLIES' TAPE, couleur, 10 mi.
1983	A THOUSAND KISSES, couleur, 30 mi.
1983-1984	THE WEST IS ALIVE, couleur, 4 mi.

Elizabeth Chitty:

Né à St-Catharines, Ontario, en 1953, Elizabeth Chitty travaille surtout à partir de Toronto. Après avoir entrepris une démarche appuyée surtout sur la danse, elle se tourne carrément vers la performance et la vidéo dans la seconde moitié des années soixante-dix. Elle continue aujourd'hui de privilégier plus particulièrement ces deux médiums.

Vidéographie / Videography:

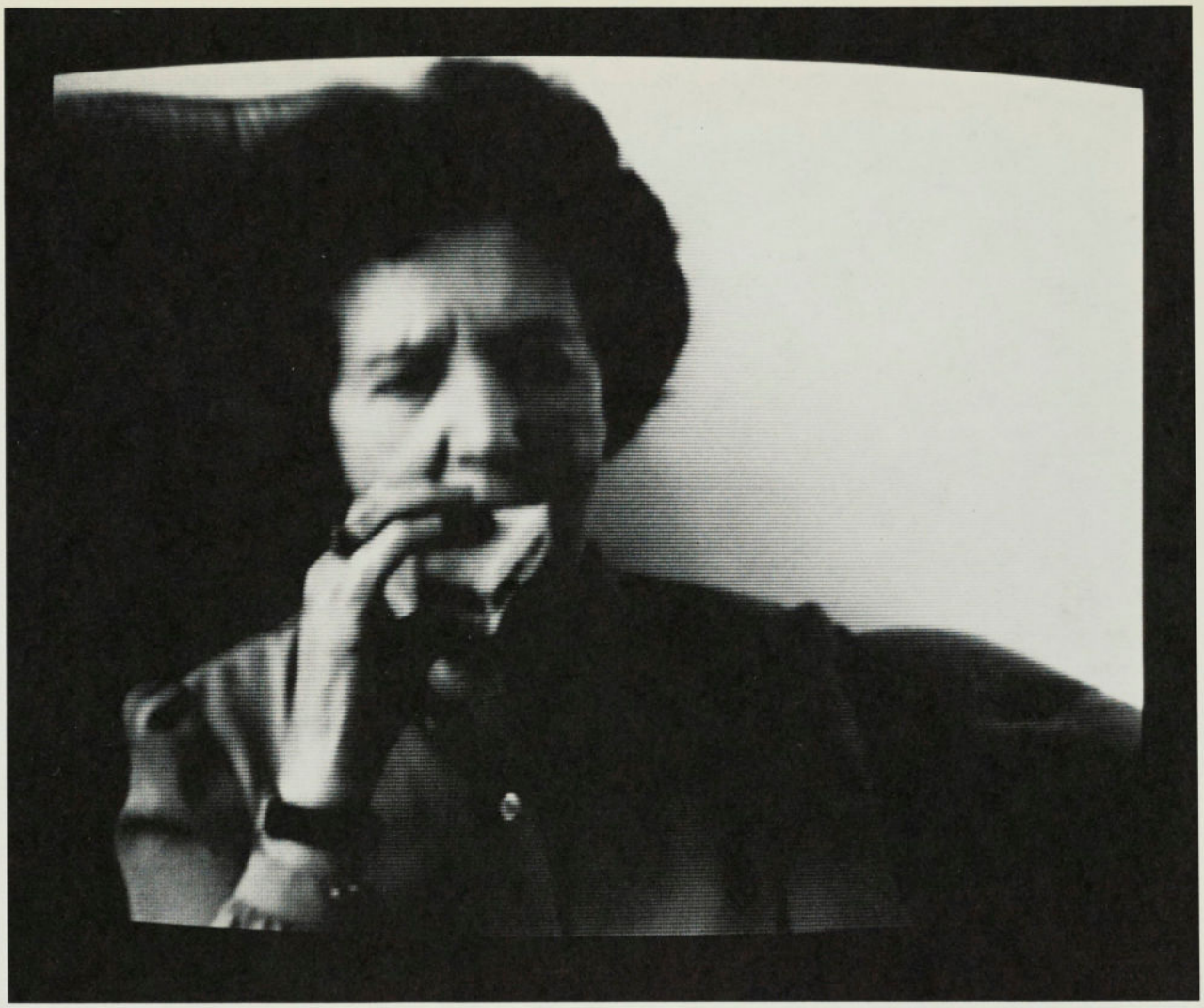
1979	TELLING TALES, couleur, 26:30 mi.
1981	DOGMACHINE, couleur, 20:10 mi.
	DESIRE CONTROL, couleur, 12 mi.
1982	T.V. LOVE, couleur, 3:30 mi.

Susan Britton:

Née à Winnipeg en 1952, Susan Britton s'établit à New York il y a quelques années après avoir vécu à Halifax et Toronto. Sa démarche se concentre principalement sur la création vidéographie. Elle s'est surtout intéressée à l'impact des mass media sur la culture et les idéologies. Ses travaux ont été exposés au Canada, en Europe et à New York.

Vidéographie (sélection)/Videography (selected):

1976	WHY I HATE COMMUNISM NO. 1, couleur, 3 mi.
1977	INTERFERENCE, couleur, 52 mi.
1978	TUTTI QUANTI, couleur, 30 mi.
1979	ME$$AGE TO CHINA, couleur, 23 mi.
	CASTING CALL, couleur, 36 mi.
1981	STANDARD FORMAT NO.2 UP DOWN STRANGE, couleur, 54 mi.
1982	INTERNATIONAL BAND, couleur, 10 mi.
1983	FREEZE FRAME, couleur, 2 mi.
1984	YOU – YOU'RE THE ONE, couleur, 8 mi.



Robert Morin / Lorraine Dufour

Robert Morin et Lorraine Dufour sont tous deux nés à Montréal, respectivement en 1949 et 1950. Co-fondateurs de la Coop Vidéo de Montréal dont ils sont toujours membres, ils ont réalisé depuis 1976 une série d'oeuvres vidéo dont le genre évolue au sein d'une tension entre le documentaire et la fiction. Mettant en valeur une poétique du quotidien, ils explorent le jeu qui intervient dans le réroulement du réel dès qu'il est coincé dans le champ de la caméra.

Vidéographie / Videography:

1976 LES SCULPTURISTES, couleur, 27:30 mi.

1980 LE ROYAUME EST COMMENCÉ, couleur, 50 mi.
MA VIE C'EST POUR LE RESTANT DE MES JOURS, couleur, 27:30 mi.

1983 LE MYSTÉRIEUX PAUL, couleur, 26:30 mi.
A POSTCARD FROM VICTORIA, couleur, 14 mi.

1984 LE VOLEUR VIT EN ENFER, couleur, 20 mi.
ON S'PAYE LA GOMME, couleur, 25:15 mi.

Margaret Dragu:

Née à Regina en 1952, Margaret Dragu explore de front plusieurs disciplines. Artiste de la danse, photographe, comédienne (cinéma et théâtre), réalisatrice vidéo, artiste de la performance, elle a collaboré à de nombreuses réalisations d'artistes tandis qu'elle réussissait à créer ses propres choréographies, performances et oeuvres vidéographiques.

Vidéographie/Videography:

1976 PICK UP, n/b, 60 mi., avec/with Terry McGlade; une production Visus.

THIS TIME WITH, une série de 7 émissions de 30 minutes pour le câble réalisée à Visus Studios/a cablecast series of 7 half-hour programs at Visus Studios.

1977 LAURA'S TAPE, n/b, 15 mi., avec/with Enrico Campana.

1979 URBAN SKILLS #5: SECRETARIAL, couleur, 15 mi.

1980 BACKUP, avec/with Kate Craig.
NITELITES, une série pour le câble réalisée pour Visus Studios/a cablecast series for Visus Studios.

Hank Bull:

Originaire de Calgary, Hank Bull vit à Vancouver. Musicien, artiste de la vidéo et du son, commentateur culturel, animateur d'émissions radiophoniques dont le H.P. Dinner Show, performeur, réalisateur, conservateur, il poursuit un démarche tout à fait pluridisciplinaire. Membre de Canadian Shadow Players, on le retrouve comme collaborateur dans plusieurs réalisations vidéographiques au Western Front. Il a contribuée d'un façon particulière à la réalisation des oeuvres suivants: *Still Life, A Moving Portrait, Delicate Issue, Sax Island, Me$$age to China, Mandala 82, Canadian Shadows.*

Vidéographie/Videography:

1978	H.P. VIDEO SHOW, couleur, 45 mi.
1979	THE RELICAN WEDDING, couleur, 16 mi. SAINT AYATOLLAH, couleur, 17 mi.
1982	C'EST LA VIDÉO, couleur, 11 mi.
1984	SAX ISLAND, couleur, 11:30 mi., avec/with Eric Metcalfe.

CHRONOLOGIE VIDEO CHRONOLOGY

1973

Summer — Glenn Lewis
A Tape for Robert Filliou, b/w,
special production

1974

January 21 — Brad Robinson
b/w, literary document

February 4 — Audrey Thomas
B/w, literary document

February — Pascal
In Concert, b/w, music document

February 18 — Vital Baton
b/w, music document

February 18 — 4 Horsemen
b/w, literary document

February 25 — Barry McKinnon
b/w, literary document

February 28 — Robin Blaser
b/w, literary document

March — Lionel Kearns
b/w, literary document

March 15 — Martin Bartlett
Works by Cornelius Cardew, b/w,
music document

March 15 — Ross Barrett, Don Druick, Paul Grant
5 Directions, b/w, music document

Spring — George Stanley
The Stick, b/w, literary document

March 28 — Penny Kemp
b/w, literary document

March 29 — Dana Atchley
The Ace Space Show,
b/w, performance document

April 1 — Fred Wah
b/w, literary document

April 15 — George Bowering
b/w, literary document

April 21 — Western Front
Surfacing on the Subliminal,
b/w, performance document

May 3 — Don Druick
Scott's Expedition to the South Pole, b/w,
performance document

May 13 — Sherril Jaffe
b/w, literary document

May 20 — Greg Curnoe
b/w, literary document

June 19 — General Idea
1984 Miss General Idea Pageant Rehearsal,
b/w, performance document

September — Eric Metcalfe
Painting of the Vancouver Art Gallery
Leopard Spots, b/w document

November 17 — William Borroughs
b/w, literary document

1975

January 27 — Robert Amos & Opal L. Nations
The Gentle Animation Show, b/w,
performance and literary document

January 28 — Victor Coleman
b/w, literary document

January — Vincent Trasov
My Five Years in a Nut Shell, colour,
special production

February 3 — Brett Enemark
b/w, literary document

February 3 — Bill Little aka Zonko
b/w, literary document

February 14 — The Vignettes
The Death of Etiquette, b/w,
performance document

March 8 — Gladys Hindmarch
b/w, literary document

March 18 — Martin Bartlett
One Piece for Everyone, b/w, music document

March 24 — Robin Blaser, George Bowering, Stan Persky,
George Stanley
The Relevance of Poetry, b/w document

March 26 — Dana Atchley
Ace Space Show, b/w, performance document

March 31 — Robert Fones
Anthropomorphics, b/w, literary document

April 2 — Michael Timms
Mixed Metaphors, b/w, special production

April 4 — Kate Craig
Skins, b/w, special production

April — Glenn Lewis
Double Standards, two-monitor installation,
b/w, special production

April 28 — Jamie Reid
b/w, literary document

May 5 — Joan Haggerty
The Bones of My Wedding Dress, b/w
literary document

May 5 — Lux Radio Players
Planet of the Whales, b/w,
performance document

May — Bag Brown
b/w, performance document

May — Victor Coleman & David Young
Hotel for Now, b/w,
special production (writing workshop)

September — Lux Radio Players
Murder in the Fog, b/w,
performance document

September 21 — Carol Itter
b/w, literary document

September 22 — Gerry Gilbert
b/w, literary document

September 27 Martin Bartlett
Martin Bartlett Sings Gertrude Stein, b/w, music document

October 5 George Heyman
b/w, literary document

October 13 John Bentley Mays
b/w, literary document

October 20 Susan Musgrave
b/w, literary document

October 27 Bob Hoag
b/w, literary document

November 6 Anthony Braxton
b/w, literary document

November 7 Fielding Dawson
b/w, literary document

November 8 Randy Gledhill
4 Plays, b/w, performance document

November 14 Robert Creeley
b/w, literary document

November 16 Nancy Cole
The World is Round, b/w, literary document

November 18 Nancy Cole
Gertrude Stein's Gertrude Stein, b/w, literary document

November 24 John Mitchell & Vincent Trasov
The Rise and Fall of the Peanut Party, b/w, performance document

December 1 Stephanie Judy
b/w, literary document

December 1 Robert Amussen
b/w, literary document

December 18 Leo Smith
b/w, music document

December H.P.
The H.P. Shadow Play, b/w, performance document

1976

January 17 Alden Jenks & John Adams
Easy Listening, b/w, performance/music document

January 19 Roy Kiyooka
b/w, literary document

January marshalore
Vancouver Lift, b/w, special production

February 2 marshalore
An Existential Definition of Religion Canada, b/w, performance document

February 10 Daphne Marlatt
b/w, literary document

February *Vincent Trasov Interviews Lisa Steele & Colin Campbell*, b/w, document

February 23 John Giorno
b/w, literary document

March 12 Days, Months and Years to Come
b/w, music document

March 15 Robert Duncan
b/w, literary document

March 16 Three from the CCMC
b/w, music document

March 18 Steve Lacy
b/w, music document

March 22 Sonja Arntzen
b/w, literary document

March 24 Willoughby Sharp
New Society, b/w, special production

March 29 Ed Dorn
b/w, literary document

April 24 Don Druick & Greg Simpson
Sweeterrain for Terraine, b/w, music document

April 26 *Ann Waldman*
b/w, literary document

May 10 *Bob Wallace*
b/w, literary document

June *Lux Radio Players*
Habitart, colour, performance document

August Paul Wong
Support Modelling, colour, special production

August Paul Wong & Kenneth Fletcher
60 Unit Bruise, colour, special production

August Kate Craig
Still Life, colour, special production

August Gerry Gilbert & Taki Bluesinger
The New Era Open, colour, special production

September John Mitchell
The Agony and the Ecstasy, colour, special production

September 12 Fielding Dawson
Banker's Holiday, colour, special production

September 13 Lowell Darling
Hollywood Archaeology, colour, special production

October 4 Earl Birney
b/w, literary document

October 22 Hervé Fischer
Identity Utopic, b/w, performance document

October 25 Carl Carey
b/w, literary document

October 29 Eugene Chadbourne
b/w, music document

November 1 Lionel Kearns
The Subject of my Sermon Tonight is Time, b/w, literary document

November 7 CCMC
b/w, music document

November 8 Charles Bukowski
b/w, literary document

November 15 Janis Rapoport
b/w, literary document

November 29 Monica Holden-Lawrence
Mad About the Crazy Lady, colour, literary document

November 30 SeeMore Video Productions
Did the Real Vincent Van Gogh Stand Up, colour, special production

1977

January 18 Peter Daglish
Luxe Calme Volupte, colour, special production

January 30 Clive Robertson
In Video Traction — Act I, b/w, special production

February 2 Kathy Acker
b/w, literary document

February 6 — Tony Gnazzo, John Adams, Jim Cuno
The Unfortunate Diving Duck Trilogy, b/w, performance/music document

February 28 — David Rosenboom
On Being Invisible, b/w, music document

March 3 — Steve McCaffery
b/w, literary document

March 9 — General Idea
Vancouver Press Conference, colour, special production

April 5 — Gathie Falk
Red Angel, colour, special production

May — Granada Gazelle
Untitled, colour, special production

May — Dick Higgins
Tape Dance, colour, special production

May — Eric Metcalfe
The Spruce Goose, colour, special production

May — Eric Metcalfe
Howard Hughes Inc., colour, special production

May 29 — Dick Higgins
b/w, literary document

Summer — Dana Atchley
Spots Before Your Eyes, colour, special production

July — Young Adults
Demo, colour, special production

August 18 — Deborah Hay
b/w, dance document

October 10 — Victor Coleman
b/w, literary document

October 13 — Cioni Carpi
Interview for the Birds,
colour, special production

November 3 — Robert Filliou
14 Songs & 1 Riddle, b/w, literary document

November 13 — Katrina Krimsky
b/w, music document

November — Robert Filiou
And So On, End So Soon; Done 3 Times,
colour, special production

November 21 — b.p. nichol
b/w, literary document

November 21 — 4 Horsemen
b/w literary document

November 28 — Paul Dutton
b/w, literary document

November — Robert Young
Teach Yourself to Paint, colour,
special production

December 3 — Charlotte Hildebrand
b/w, dance document

December 8 — CCMC
b/w, music document

December 19 — F.J. Cebulski
b/w, literary document

1978

January — H.P.
H.P. Video Show, colour, special production

January — Glenn Lewis
We All Sing the Same Song, colour, special production

January 20 — Constance de Jong
Modern Love, b/w, literary document

February — Steve Paxton
Asteroid, colour, special production

February 5 — Paxton, Smith, Harwood
b/w, dance documentation

March 20 — Berkeley Gamelan
colour, special production

March 21 — Berkeley Gamelan
b/w, music document

March — Hermann Nitsch
Action 58, colour ,special production

April 8 — J. Jasmine, David Rosenboom, with Sam Ashley
My New Music, colour, music document

April 14 — Cabaret Voltaire
colour, special production

April 17 — Bill Bissett
colour, literary document

April — Kate Craig & Margaret Dragu
Bakcup, colour, special production

May 6 — Randy & Berenicci
As the World Burns, colour,
performance document

May 31 — Canadian Shadow Players
Visa Vis, b/w, performance document

Summer — Metcalfe, Ellison, Bull
Piranha Farms Off-Air Performance Collage,
colour, special production

October — Fabio Mauri
Ideology and Nature, colour,
performance document

October — Fabio Mauri
New From Europe Part I; *New From Europe Part II — Vegetables*, colour,
special production

October — Dalibor Martinis
Dalibor Martinis Talks to Dalibor Martinis,
colour, special production

October 28 — Fern Friedman, Terri Hanlon, Deborah Slater
What House?, b/w, performance document

November 5 — Evan Parker
b/w, music document

November 5 — Rova Saxophone Quartet
b/w, music document

November 10 — Lubomyr Melnyk
b/w, music document

November — Sanja Ivekovic
Meeting Points, two-monitor installation, colour,
special production

December — Tom Sherman
East on the 401, colour, special production

December — Tom Sherman
Envisioner, b/w, special production

December — Tom Sherman
Individual Release, colour, special production

1979

January — Patricia Plattner
Pour Mois, Vous Êtes Aussi Exotique, colour, special production

February — Susan Britton
Me$$age to China, colour, special production

February 12 — Lee Konitz, Martial Solal
b/w, music document

April 1 — Hank Bull
Relican Wedding, colour, special production

April — Larry Dubin
Excerpts from CCMC Concerts, b/w, special production

April — Elizabeth Chitty
Telling Tales, colour, special production

April — Kate Craig
Delicate Issue, colour, special production

May — Bull, Metcalfe, Young
Three Musicians, colour, performance document

June — Robert Kleyn
Miss July, colour, special production

August 25 — Steve Paxton, Lisa Nelson
Part, b/w, dance document

August — Lisa Nelson
Second Glances, colour, special production

August — Lisa Nelson
Parting Shots, colour, special production

August 30 — Current Exchange
colour, dance document

September 9 — Ted Dawson
colour, music document

September 11 — Alzek Misheff
Blowing Bubbles, colour, performance document

September — Robert Filliou
Teaching and Learning as Performing Arts Part II, colour, special production

September 27 — *Mondo Art Cabaret*, colour, Living Art Performance Festival Document

September 28 — Max Dean
Untitled, colour, Living Art Performance Festival document

September 28 — Ross Muirhead
A New Structural Homeland Exists or An Underlying Principle that has Shaped our World, b/w, Living Art Performance Festival document

September 29 — TBA TV with Helen Goodwin
Buttonhole Perfection, b/w & colour, Living Art Performance Festival document

September 29 — Kim Tomczak
100 Years of Aggression, colour, Living Art Performance Festival document

September 30 — Jane Ellison, Eric Metcalfe
Oh Yes, Oh No, colour, Living Art Performance Festival document

September 30 — Crista
The Bath, colour, Living Art Performance Festival document

September 30 — Jim Cummins
You Will Remember the Past, but Will the Future Remember You, colour, Living Art Performance Festival document

October 1 — Al Neil with Caroline Zonailo and Howard Broomfield
13th Proposition of Euclid, b/w, Living Art Performance Festival document

October 1 — Helen Clarke with Jane Ellison and Peter Bingham
Aboutabout, b/w, Living Art Performance Festival document

October 1 — Glenn Lewis
Pygmy Readings, b/w, Living Art Performance Festival document

October 1 — Neil Campbell
Untitled 79, b/w, Living Art Performance Festival document

October 2 — Anna Banana and Bill Gaglione
Futurist Sound, b/w, Living Art Performance Festival document

October 2 — Tom Graff
The Canada Family Album Part 3, b/w, Untitled 79, b/w, Living Art Performance Festival document

October 3 — Don Druick with Lyle Lansall-Ellis and Jane Phillips
An Information Tree Memo, b/w, *Untitled 79*, b/w, Living Art Performance Festival document

October 3 — Randy and Berenicci
I Am Your Mind, b/w, *Untitled 79*, b/w, Living Art Performance Festival document

October 4 — The Kipper Kids
colour, performance document

October — Jane Ellison
Morley Wiseman Teaching, colour, movement workship document

October 27 — New Art Music Ensemble
b/w, music document

November 10 — CCMC
b/w, music document

November 12 — Margaret Dragu
Urban Skills #5: Secretarial, colour, special production

November — Chip Lord
YVR: Arrival — Departure, colour, special production

November — Ian Murray
Who Can Help an Amateur with Her Delivery, two-monitor installation, colour, special production

December 1 — Mike Haslam
Sexaphone and *Blue Rider of the Purple Haze*, colour, performance document

December 21 — Hank Bull
Saint Ayatollah, colour, special production

December — Michael Morris, Vincent Trasov
Video Narcissus, colour, special production

1980

February 4 — William Hellerman
Tremble, colour, music document

February — Lee Ann Hunt
Entertainment Tonite, colour, special production

March — Nora Hutchinson
Salem, colour, special production

March 3 — Jill Kroesen
The Original Lou and Walter Story, colour, performance document

March — Don Druick
Flag, four-monitor installation, colour, special production

March 15 — Jerome Rothenburg
colour, Music from the New Wilderness document

March 17 — Don Buchla and Amy Radunskaya
b/w, Music from the New Wilderness document

March 20 — David Mahler
colour, Music from the New Wilderness document

March 20 — Antonio Zepeda
colour, Music from the New Wilderness document

March 20 — Ned Sublette
Simulated Catholic Music, colour, Music from the New Wilderness document

March 21 — Al Neil with Martin Bartlett and Al Mattes
b/w, Music from the New Wilderness document

March 22 — Kwakiutl Music and Dance
colour, Music from the New Wilderness document

April — Andrew James Paterson
Bedsitter, colour, special production

April — Andrew James Paterson
Basic Motel, colour, special production

April — Andrew James Paterson
The Pop Tape, colour, special production

April — Metcalfe, Atchley
Steel and Flesh, colour, special production

April — Norman Cohn
How We Lived: 1980 Hank Bull, colour, special production

April — Norman Cohn
How We Lived: 1980 Andres James Paterson, colour, special production

May — Lisa Steele
Oh No (part of the Gloria Tapes), colour, special production

June 1 — Tom Graff
Tom's Peep Show, colour, special production

August — Kate Craig
Straight Jacket, colour, special production

September — Colin Campbell
Peachland, colour, special production

September 14 — Mal Waldron
b/w, music document

October — Daniel Guimond
Textual Strategies, colour & b/w, special production

October 23 — Lily Eng and Honey Novick
colour, special production

October 27 — Dave Stephens
b/w, performance document

November 6 — E
b/w, music document

November 6 — Young Marbel Giants
b/w, music document

November 21 — Bruce Barber
Function: A Performance (Part 1), b/w, performance document

December — Glenn Lewis & Taki Bluesinger
interviewed by Elizabeth Chitty, colour document

December — Robert Filliou
Telepathic Music No. Now, colour, special production

1981

January — Dick Higgins
Something Else Press and Since, colour, special production

January — Klaus vom Bruch
Mounted Propaganda, colour, special production

February — Jochen Gertz
In Case We Meet, colour, special production

February — marshalore
Dutch Light — Textual Actions, colour, special production

April 3 — Michael Smith
colour, performance document

April — Marcella Bienvenue
Edited Messages, colour, special production

May — Vera Frenkel
Stories from the Front (and the Back), colour, special production

Summer — Paul Wong
Prime Cuts, colour, special production

October — Noel Harding
Out of Control, colour, special production

October 31 — Ben Metcalfe
Jelloe Journalism Awards, colour, performance document

November — Kim Tomczak
Paradise Lost, colour, special production

December — General Idea
Cornucopia, colour, special production

1982

February — Ko Nakajima
Sony F-1 Animaker, colour, workshop document

March — Norbert Brunner
TV Translate Waiting, colour, special production

March — Ko Nakajima
Mandala '82, colour, special production

April 16 — Martin Bartlett and Friends
Accumulator, colour, music document

April — Elizabeth Vander Zaag
Potatoes, colour, special production

May — Marie Chouinard
Marie Chien Noir, colour, special production

May — Tom Dean
Fear of Blue, colour, special production

June — Randy & Berenicci
Unabashed Heroics, colour, special production

June — Tom Graff
Tom's Diary, colour, performance document

October — Hank Bull
C'est la Vidéo, colour, special production

November — David Ostrem
Cause for Suspicion, colour, special production

1983

February — Terry Ewasiuk
As the Petals Fall, colour, special production

March 22 — Judith Doyle in conversation with Ondine
Gilt Feelings, colour, special production

May — Max Dean
work in progress, colour, special production

Summer — Gary Bourgeois, Gina Daniels, Jeanette Reinhardt, Paul Wong
Confused, colour, special production

September — Canadian Shadow Players
Canada Shadows, colour, special production

October — Richard Layzell
Soap & Water, colour, special production

October — Lorraine Dufour, Robert Morin
A Postcard from Victoria, colour, special production

October 22 — *Celebration*, McLeod's Books Benefit, literary document

November 9 — Patrick Wedd
An Evening of Contemporary Piano Works, colour, music document

November 12 — Roger Heaton
colour, music document

November 14 — David Weinstein, John Fonevill, Jim Staley
Illuminated Man, colour, music document

November 19 — Rose English
Plato's Chair, colour, performance docuemnt

December 4 — Western Front
Wiencouver IV, colour, special production

December 5 — Mona Hatoum
Bars, Barbs and Borders: The Negotiating Table, colour, performance document

1984

January — Sara Diamond
work in progress, colour, special production

March 3 — Jerri Allyn
Love Novellas, colour, performance document

March 8 — Hextremities
colour, music document

March 13 — Olatunji
colour, music document

Chronologie vidéo: Kate Craig

THE WESTERN FRONT: ALTERNATIVE CENTRE

The 1970s were profoundly marked by the investigation and discussion of models known as alternatives, these being more suitable for a better appreciation of collective and individual potentials (we still talk a lot about the "me" generation). This preoccupation was inevitably manifest in the field of art, from the practice to the theory and diffusion of art. When monolithic works followed an explosive path started in the 1960s and turned away from compartmentalization, the traditional method of exhibition could no longer accommodate the transfigured forms of the new sensibilities. And so, in 1971-72, a phenomenon began in Canada which was to substantially alter the course of contemporary art. In Montréal, Toronto, and Vancouver, groups of young professional artists laid the groundwork for a model of distributing recent trends in art: the alternative centre. Inspired by the cooperative movement, directed and administered by the artists themselves, these contemporary art centres generated, with the help of ridiculously modest budgets, an impressive wealth of activities. Although the programmes presented were mainly directed toward issues discussed in the visual arts, they also explored fine points in the investigation of related disciplines such as film, performance, and video. While visual art events constituted the core of the activities, the experimental factions of dance, music, and literature, also found a receptive niche in the execution and discussion of their works. The modest but numerous publications and periodicals that originated from these activities conformed neither to the traditional notions of catalogue nor of art journal. They provided a springboard for an urgently needed theoretical inquiry which was as pressing as the need for new mechanisms for the diffusion of the recent art.

Since 1972, over seventy-five such centres have been founded in all regions of the country. Some, situated in metropolitan centres, have been able to direct their activities toward specific disciplines, for example, The Music Gallery in Toronto or Tangente Danse Actuelle in Montréal; and often even toward specific theoretical positions within a given field, for example, Optica in Montréal, which was initially interested in various uses of the photographic medium. On the other hand, if they were located in towns or regions where cultural resources are more limited, these centres have often had to assume a much broader role, as they are sometimes the only space highlighting contemporary art. The exchange of information and exhibitions, as well as contact between centres, began at the outset, which eventually permitted development of a network. As a result, conditions of distribution without precedent in the history of Canadian art were available: artists were able to show their work across the country at the beginning of their careers. ANNPAC / RACA* was formed in 1976 to act as a voice for artist-run centres. It now consists of a formal network that deals with current local, national, and international art. The credibility acquired over the years gives the centres a means of intervention which often serves to validate the most recent artistic research.

The Western Front in Vancouver, along with Véhicule Art in Montréal and A Space in Toronto, was a pioneer in the movement of artists taking the conditions of exhibition and diffusion into their own hands. While most concentrated on exhibitions, the Western Front immediately turned toward the exploration of art-as-event (its first exhibition of formal objects goes back to 1975: **Leopard Skins** by Eric Metcalfe and Kate Craig, alias Dr. and Lady Brute). The particular character of this artistic orientation depends largely on the personal approach of each of the founding members and, paradoxically, on the group reaction to the architectural qualities of the building they occupy.

The founding of the Western Front was primarily linked to the socioeconomic conditions in Vancouver at the beginning of the 1970s rather than to a sense of predeterminism. (In the case of A Space and Véhicule Art, however, the situation was completely different: the artists had rented spaces with the specific intention of opening galleries.) Like most of the large North American cities at that time, the gradual economic shift from production to service activities was about to affect downtown Vancouver. This shift gave rise to a re-investment in core urban areas and, subsequently, to an increase in the demand for space and a crisis in rental costs. Wedged between the Pacific Ocean, the Rocky Mountains and a lush valley that remains an important agricultural resource, Vancouver's geographic status gave the situation an even sharper edge. The radical change in the use of the downtown area particularly affected "those social groups that economic progress neither incorporates nor eliminates."[2] Sociologists and urbanists have studied, at length, the consequences of the "new economy" on inner-city populations. With the average revenue of Canadian artists falling in the lower ranges of the income scale, it became quite a problem to find studio or living space at a reasonable price. As a reaction, a group of eight young artists decided to buy a modest building located on the east side of the city. This building, discovered by chance on an autumn stroll in 1972, had once served as the quarters of the somewhat obscure club, the Knights of Pythias.

The group that moved in at the beginning of 1973 consisted of Michael Morris, Glenn Lewis, Kate Craig, Eric Metcalfe, Maurice van Nostrand, Martin Bartlett, Henry Greenhow, and Vincent Trasov. Morris was already known as a painter, Lewis as a ceramist and multi-media artist; Greenhow was a writer and professor of literature,

*ANNPAC / RACA: Association of National Non-Profit Artist-Run Centers / Regroupement des artistes des Centres Alternatifs

Bartlett was a musician, and van Nostrand an architect. Metcalfe, Craig, and Trasov worked in several media simultaneously. The building, without renovation, offered each a studio space and living quarters. Domestic chores were shared; the kitchen was communal. Each contributed, on an informal and unscheduled basis, to the preparation of the evening meal, the only one taken together; this meal, by the way, enjoys a legendary reputation. The energy of the group somewhat resembled the commune model popular at that time, but remained loosely structured.

Metre by metre, more of the space was used, unveiling more of the Pythian mysteries. Comical anecdotes began accumulating – from the ghost-of-the-ground-floor to the coffin discovered in a closet under the stairs. These tales fed everyone's imagination. The very layout of the building had a decisive impact on the future. Unusual rooms, irregularly connected and spread over one-and-a-half floors, were the important spaces that withstood all individual claims, but lent themselves readily to such collective activities as preparations for performances, rehearsals, literary readings, concerts, slide and film presentations. These were the first murmurs of what was to become the Western Front. It was decided to hold fund-raising events in order to help finance maintenance . After some attempts that drew large groups of people, it became clear that the building was too fragile to hold such numbers. Meanwhile, the first public readings and performances took place and were attended by a specialized audience composed mainly of artists and supporters of contemporary art. The building on 8th Avenue began to be identified with the exploration of new sensibilities, new vocabularies, and new artistic forms. The broad scope of interests and approaches feeding the heart of the group allowed for the sponsorship of a very wide range of projects. Anyone could take the initiative. A certain routine was established and series of events began in given disciplines.

One of the characteristics apparently shared by most of the works shown at that time at the Front was an ephemeral quality. These works, whether in the form of music, dance, screenings, readings, or performance, unfolded in a fixed time and existed only during that time. This era of contemporary art history was described as a period of dematerialization,[3] total art,[4] and art performance.[5] Moreover, the different forms adopted by these works defied traditional methods of documentation, excepting film, which remained costly and cumbersome. Naturally, this frustrated the inevitable desire to preserve traces of these ephemeral activities as they crystallized. It was an ironic twist: art laying claim to a radical rejection of the notion of material permanence, yet preciously documenting itself. New means of documentation had to be found which could integrate the concept of time but be more flexible than film. Considering the volume of ephemeral works at the Western Front at the time, this became crucial. The lightweight videotape recorder, lately introduced on the market, could partly satisfy these demands. In 1973, Glenn Lewis and Michael Morris, two of the principal organizers of the Front, puchased a simple Portapak which made the production of the first black-and-white documents possible. However, it was soon realized that the events and works to be documented presented a complexity largely exceeding the potentials of the ½-inch videotape recorder. At the same time, video was drawing the attention of many artists as a possible medium for new forms of intervention. From black and white to colour; from ½ inch reel-to-reel recorders to ¾-inch cassette systems: piece by piece a studio for video production and sound recording was built. As well as providing a more adequate means of documentation, the Western Front equipment began to serve as a technical support for the creation and public presentation of works of all kinds. From the start the studio also inspired a creative video programme in which artists from different countries were invited to participate. The concept of artist-in-residence has been one of the most stimulating elements in the Front's history: artists are invited to stay for periods of time to produce and present a work. This concept, which initially revolved around the video programme, was later expanded to performance and, most recently, to the publication of books by artists.

Because the financial resources of the group have always been somewhat limited, the process of setting up adequate technical and structural support has been stretched out over several years. The purchase of the building had totally exhausted meagre individual resources. The fund raising necessary to cover the costs of maintenance, programming, and equipment upgrading obviously constituted a serious preoccupation. The few dollars generated by the occasional rental of the large rooms at the Front by dance groups or even a croquet team, although quite useful, were decidedly insufficient. Intermedia, a multidisciplinary collective to which several members of the group belonged, inspired a new approach. This was the era of government job creation programmes, and Intermedia had been able to secure substantial grants, allowing it to engage artists in creative projects. One night, by chance, an agent from the Canada Council Explorations programme, George Singer, turned up at the Western Front. It was decided to submit a request for financial assistance for the presentation of a series of performances and concerts. In order to meet the eligibility criteria of the Explorations programme, it was necessary to form a non-profit chartered organization, and the collective formally became the Western Front Society. Subsequently, a grant was received, which facilitated the planned programmes as well as the acquisition of some audio equipment. The association remained to serve as administrative umbrella over the varied activities generated by the Front.

Despite the range of disciplines represented within the organization, the majority of the group identified itself with the visual arts. Subsequent grant applications were prepared

from this point of view. Meanwhile, the Visual Arts section at the Canada Council was setting up a support programme directed at alternative centres. This programme, covering exhibitions and cinematic and videographic creative activities, provided most of the necessary funds for carrying out projects at the Western Front. Thanks to this regular aid, though it covered only a portion of the costs, the Front was able to organize new programmes every year which spanned a variety of disciplines. Sound management, tight financial control, a long-term development plan, and an extreme rigour in the pursuit of its objectives have enabled the Front not only to present activities of high quality but also to set up an audio and video production facility which is unique in this country.

The Western Front video chronology confirms the determination, creativity, and rigour that the organization has shown in its eleven years of existence. Although it accounts for only a portion of the activities in the last decade, the video chronology allows us to draw some interesting conclusions. First of all, the sheer quantity of productions in the archives is impressive. As well, there is the intensity: one often discovers events presented simultaneously (for example, a literary performance by the Toronto group "4 Horsemen" and a concert by "Vital Baton," a group of Vancouver musicians, were both presented at the Front on February 18, 1974). Moreover, one can't help but notice the generous inclusion of activities from outside the sphere of visual arts, although the majority of the grants came from assistance programmes aimed at this discipline. Once again, this chronology confirms the importance of decompartmentalization arising in the visual arts during the 1970s.

On the west coast, the group has stimulated and nourished a growing artistic community. It has provided a place to exhibit and juxtapose works by local artists and artists from other parts of the country and the world. These programmes have altered the cultural ecology of Vancouver: because the Front couldn't cover all aspects and possibilities, other centres, exploring different approaches, emerged. Pumps, for example, though it is no longer active, played an important role for several years, as the Unit Pitt Gallery, the Literary Storefront, and the New Music Society do now. The attention given by the Vancouver Art Gallery to the works of the Western Front artists last year in its "Vancouver Art & Artists: 1931-1983" exhibition[6] again confirms the importance of the organization in the history of contemporary art in Vancouver.

Writing, dance, video, audio, photography, experimental film, visual art exhibitions, music, performance: all have been explored from the most unusual angles. The Front has remained sensitive to the changing metabolism of the artistic community. More than once it has had to defend works whose audacious character was disturbing, and has done so with a high level of professionalism. After eleven years of untiring activity, the Western Front continues to follow its objectives: to make the best facilities available to artists and to ensure the greatest possible liberty for contemporary creativity. Given the importance of communication technologies in the cultural environment of our society, one can expect to find continued growth in the availability of technological tools to artists at the Western Front. This exhibition gives us the chance to experience one aspect of the Western Front's sensitivity toward these new cultural conditions.

The impact of communication technologies on cultural expression and the application of computer science in countless fields of activity have provoked, in recent years, a passionate debate in all parts of society. This debate, whether prompted by economic preoccupations, tortured by moral and ethical questions, or obscured by base political considerations, has all too often shed little light and has, in fact, shown serious short-sightedness. Nevertheless, a wealth of intense research continuing simultaneously in several fields has dealt with technology as a major factor of change in post-industrial society. Philosophers, sociologists, linguists, semiologists, policial scientists, and others have made contributions. The creation of many "new" technologies often relies on the layering of already known techniques. In the same way, this research has called upon the combining of disciplinary grids and methods so as to more precisely define the characteristics of a new matrix within which the individual forms new judgments.[7] This reflection on the influence of "mechanization on the material foundations and the cultural forms of civilization,"[8] applied to visual arts, had an energetic start at the beginning of the century with artists like Duchamp, Marinetti, Ray, and the Russian avant-garde, among others. It has continued since in periodic spurts, most notably after the Second World War. Art has historically cast an inquiring eye on its cultural environment. It was clear that art wasn't going to let the phenomenon of television and technological communication pass by without comment. The cultural repercussions of mass television consumption by post-industrial society have preocupied art for the last twenty years.

Credit must be given to a Korean artist living in the United States for formally injecting video into the arena of art. During a concert-event at the Parnass Gallery (Wuppertal, West Germany), "Exposition of Music — Electronic Television," in 1963, Nam June Paik introduced video image manipulation into his work for the first time. Paik's intervention prompted the emergence of a whole new range of cultural references in art. With the marketing of the Portapak in the 1960s, video was used more often as a means of introducing references into specific works (especially in installations and performances), as a documentary support, and as a principle medium – video as autonomous work. The term "video art" entered the vocabulary. Because costs were still, for the most part, prohibitive, artists contributed to the emergence of user collectives that operated facilities for production,

post-production, and sometimes for distribution. The first productions, which were divided mainly into social action documentaries and artistic interventions, were often motivated by a concern for alternatives to the formats and content exploited by the television networks. Gradually, there was a deepening reflection on the nature and range of a metalanguage covering all televisual forms. Festivals, conferences, exhibitions, and publications increased year by year. Today video art is a part of the regular programming in all museums dealing with contemporary art.

At the Western Front, video has interacted closely with all the disciplinary approaches explored. As a result, the video archive built up over the years offers a complete range of possibilities, which enabled us to articulate the premises for the selection of works in this exhibition. We wondered about the specific nature of this collection as evidence of a particular practice. Our attention immediately fell on a category of tapes called "special productions." These works, commissioned for the most part by the Western Front itself, seemed to raise a number of questions on contemporary cultural rituals. Evidently, one of the fundamental objectives of the Western Front's video programme was involved here. These tapes, presented as independent works, sometimes adopt the documentary form as a methaphor, but they continually dissociate themselves from this form by the very nature of their rapport with the subject. In the landscape of these works, cultural rituals constantly appear to form a *studium*,[9], a terrain of connotations and sensibilities shared by all the works assembled in this category of the Western Front's video library. The particular direction from which each artist travels over this terrain (as well as the pretext of departure and the point of return) constitutes the *punctum*,[10] the statement of a sharpened awareness that ignites every piece.

Given the important role of Kate Craig as director of the video programme, we first screened the tapes that she produced over the years. In **Still Life: A Moving Portrait**, we noted a meditative look at the cultural environment. In **Delicate Issue**, a more committed commentary focuses on the cultural conditions in contemporary society. Subsequently, we noticed the constant resurgence of these two positions in a number of works in the collection. And so Craig's two tapes became the pivot points of our selection. Even if we feel that the specific order of the screenings points to correspondences between the works in this exhibition, changing the order would not upset the premise of our selection.

Still Life: A Moving Portrait (1976) sets the tone for the first part of this exhibition. As its title indicates, this piece follows a long tradition: that of still life and portraiture, evidence of the observant eye of art on the cultural environment. In both cases, the way the artist sees determines the framing, pose, and rapport between objects, clues which translate into specific cultural conditions. This was Kate Craig's first experience with colour video; it was shot during an experimental session with a Sony 1600 camera. These images had no other purpose than the simple observation and response to colour intensities. It was only while noticing the quality of image that Craig decided to add a soundtrack (made with an instrument that was part of the decor of the room) and to present it as a self-portrait. In the method of still life it is the framing that highlights the rapport between objects assembled in the picture. The assorted cultural origins of the collective objects which make up the landscape of Craig's room are charged with enigma. As in the technique of portraiture, the authentication of the subject is made here by the description of her sensitivity to certain fixed codes in the objects belonging to her rather than by the individual's physical description. Craig, who was constantly occupied behind the camera, appears on the screen. But one can effectively sense her throughout the mysterious narrative of the objects presented in each tableau like a series of miniature theatres. Pearl necklace, miniature glass piano, oriental puppets, shawls, plants, all echo the "persona" of the artist in a long, unedited examination. The visual sequences follow one another in a slow rhythm. The eye is asked to reflect at length on each new scene as the camera glides on to another object. Each new interjection redefines or, rather, redirects the narration. The range of cultures from which these objects originate forms a subtle screen which shows the calibre of the artist's sensibility. The work is a portrait of this sensibility.

The meditative attitude, the long fixed gaze of **Still Life: A Moving Portrait** are found as well in Robert Filliou's touching video poems. **Teaching and Learning as Performing Arts, Part II** (1979) is composed of short pieces drawn from a considerably longer work. Filliou, subscribing as always to the Fluxus sensibility with which he has been identified for many years, shows us philosophic considerations that focus on art as a system of knowledge. Filliou's artistic undertaking centres on redefining systems of knowledge and learning. For him, this is an endless project that stretches over millions of years. It explores all the possibilities, from story to non-story, from deed to non-deed, and each new possibility of awareness is complicated by the knowledge acquired in the preceding moment. The approach is inspired as much by eastern as by western philosophy, and appeals to certain spiritual conditions, notably meditation. For Filliou, mediation is almost inevitably sparked by a contemplation of his environment. The elements of chance – a passer-by, a bird crossing the sky, a colour – are among the propelling signs and complex factors of the meditative process. As Craig slowly travels the landscape of her room, Filliou travels a vaster landscape where he isolates activating elements. **Teaching and Learning as Performing Arts, Part II**, like **Still Life: A Moving Portrait**, relies on a certain asceticism: severe economy of camera movement, shooting that requires little or no editing, an absolutely simple soundtrack. No strategy distracts the eye.

Filliou's poem ends with his eyes

riveted to the sky as he tells us of his anguish. The next work is Tom Dean's examination of the meaning of "blue," illustrated with images of sky and sea. **Fear of Blue** (1982), a long, meditative examination of the natural landscape-turned-metaphor, uses the contemplative process that embodies **Still Life: A Moving Portrait**. Whether contemplating the sky and the scope of meanings inherent in its colour, or observing the sky's reflection in the sea and agonizing over the seemingly threatening blanket of blue-green, **Fear of Blue** reconfirms the importance of the landscape in the Canadian cultural expierence. This work also fits into a long artistic tradition, that of landscape, where the gaze of art falls on the environment, shaping the culture. The interjection of urban landscapes, as well as a soundtrack of Hank Williams songs, instrumentals, and yodelling solos, help to locate the cultural identity to which the piece refers. **Fear of Blue**, then, also focuses on the elements of a specific cultural identity.

For her part, marshalore is concerned with the particular light found in the Dutch landscape that so impressed her during a long stay in Holland. In **Dutch Light — Textual Actions** (1981), she turns her attention to the way the Flemish painterly tradition rendered this touching luminous quality: "It is a special light. The deep, cloud-dark sky and texture of the waters charge one another with implicit force."[11] Here, again, is the reaction to the qualities of the natural landscape. The rapport with the environment as a conditioning factor of cultural forms serves as the starting point of the piece. Like Craig, marshalore is very sensitive to "details of objects and gestures, environment, and dress, all things that surround a reality."[12] The punctuation in this work reinforces this: narrative interjections, visual emphasis on details and poses, specific traces of the artist's passage. She is affected, along with Filliou and Dean, by the power of the luminescent quality of a particular sky. And, like Dean, she brings to the surface the dual interaction of the sky and the sea with the landscape. In attempting to define the specific nature of this light, marshalore brings in narrative autobiographical elements and sequences which give a certain portrait flavour to the work. **Dutch Light — Textual Actions** could be a sort of portrait of the artist tracing the portrait of a landscape.

Italian artist Fabio Mauri deals with the weight of the cultural European tradition, scene of violent and savage historical conflicts. The preponderance of thought and the power of visual culture suit his preoccupations. **News from Europe, Part 1** (1978) relies on the intervention of a film projected across the chest of the artist to deepen the complexity of levels of meaning. Mauri has often used films projected onto objects and people to alter and stir up these levels. In using himself as the screen, it's "as though [he] wished to take part in the most ferocious part of the drama."[13] The film used in this case is a version of the "Trial of Joan of Arc," an earlier film than Dreyer's. The subject of the film, the particular vision of its director, the references to the historical drama, the intensity of the acting, the distorted image on the unusual surface, and the very gestures of Mauri-as-screen are all factors that contribute to the emotional charge of this piece. In **News from Europe, Part 2: Vegetables** (1978), "his mouth spouts out vegetables which have striking shapes and colours."[14] Their movement toward the bottom of the screen emphasizes their reaction to gravity, a phenomenon which, according to Mauri, also affects thought. Both parts of **News from Europe** use approaches taken in the preceding works. Mauri draws elements of his thoughts on the cultural European environment from the landscape of history. In becoming the receiver/screen for the film in part 1, he tries to take on this history and the way in which it has profoundly marked his life.

Historical drama has a part, as well, in the reflection conveyed in **Mandala 82** (1982) by Japanese artist Ko Nakajima. Japanese society, in the avant-garde of the technological revolution, has developed within the tension between the force of its traditional cultural values and the new cultural conditions brought on by post-war technological progress. Nakajima refers directly to this tension by using a recent technique of image-making to document an ancient religious technique of image-making: the mandala. Mandalas are traditional cultural icons: the Buddhist monks drew them in the earth or sand on hilltops where a single puff of wind was enough to carry them to the gods. The mandala created for this production is also very fragile. However, the intense coloration of the pigments is a response to the demands imposed on the conditions of seeing by video technology. As one is aware of the fragility of the mandala, one can't help but think of the risks in video recording: simply pressing a button can erase everything, or interference can instantly demagnetize the tape and remove the image. This complex production also centres on a specific cultural environment. It subject, approach, and soundtrack (inspired by Oriental chants) give a meditative quality to Nakajima's view of the universe of imagery.

The Canadian Shadow Players, fascinated by the same types of tensions between values of traditional Oriental cultures and those of contemporary western societies, share Nakajima's sensibility and preoccupations. For several years the group has nurtured its interests and continued its research into shadow theatre – a multidisciplinary form of expression *par excellence* employing the visual arts, music, literature, theatre, and performance. The group is composed of multidisciplinary artists: Kate Craig, Hank Bull, Patrick Ready, Martin Bartlett, and Glenn Lewis, but the number of participants may vary with each performance. By juxtaposing and comparing iconic figures inspired by traditional Oriental cultures with symbols of western technological culture, the Canadian Shadow Players attempt to emphasize a hybrid cultural phenomenon. Stimulated by the efficiency of technological communications, this phenomenon now affects most cultures around the world. It is a

global trend of mutual aggression and appropriation of culture. In the case of **Canadian Shadows** (1983), art again casts its eye onto the cultural screen, but one that doesn't have a specific place like marshalore's Dutch landscape or Kate Craig's bedroom. The use of video as medium for the shadow play creates the same types of tensions emphasized by Nakajima in his juxtaposition of the traditional mandala with the technological one.

In **Canadian Shadows**, the manifestation of artistic creativity has become the pretext for the subject of the piece. Eric Metcalfe, General Idea, and Gathie Falk use the same method to draw a portrait of their individual creativity. Dana Atchley and Eric Metcalfe's **Spots Before Your Eyes** (1978) offers us a survey of his artistic approach up to 1978. Through his performances and graphic works we see that this is indeed a self-portrait. While Craig made herself mysterious behind clues that allowed the viewer to trace a portrait of her sensitivity, Metcalfe reveals himself on the screen in an interview intercut with a series of vignettes of his work. The format and composition of this piece, as with General Idea's, parody classic documentary forms, which entirely suit Metcalfe's fictitious characters. These characters, inspired by comic-book heros and the mythic characters of popular television, make up the axes around which Metcalfe's works revolve, and serve as the starting point for his commentary. The leopard spots and saxophone motif of Doctor Brute, Rudy the Fop, Howard Huge, and the reference to eccentric power all become a collection of cultural behavioural symptoms to which Metcalfe turns his attention.

The mythologies inspired by popular culture and mass media tactics are also found at the heart of General Idea's work. Under the guise of humour and irony, the trio (Michael Tims, Jorge Saia, and Ron Gable, alias AA Bronson, Jorge Zontal, and Feliz Partz) has in the last fifteen years developed a complex mythology where the intellectual power of image and appearance occupies a large place. **Cornucopia** (1982) recognizes a pertinent critical theme in the present socioeconomic milieu. The horn of plenty, symbolizing abundance and wealth, civilization's ultimate and eternal object of desire, becomes an object of veneration (meditation). Bearing the load of collective desire, stylized, the cornucopia stands on end, taking on sexual connotations which lead us to an association between economic power and phallic symbols. The long shots of the cornucopia, as it turns round itself, reinforce the idea of worship (meditation) and could also refer to the movement of economic power as it turns round itself.

Red Angel (1977), by Gathie Falk, also deals with cultural observations, beginning with vignettes made up of elements, poses, and actions. Adopting the documentary form, it may appear at first glance to be a documentation of one of Falk's performances. But the rapport between the scenes is so open and mysterious that it defies all linearity. Along with other works in this part of the exhibition, this piece shares a tangle of meanings that are channelled and conveyed by the juxtaposition of cultural icons. Sporting a wedding dress and a pair of angel wings, offering herself for adoration atop a piano, and striking various poses, Falk unquestionably suggests a reflection of those archetypes that our culture has placed on women. In shouldering the codes that spark the narrative elements, Falk positions herself at the central point of the principal tableau around which **Red Angel** revolves. In the style of Mauri, she also becomes the screen where different levels of meaning, entangled in the piece, are projected.

The second part of this exhibition begins, once again, with a work by Kate Craig: **Delicate Issue** (1979). This piece is composed of images, shot with a powerful close-up lens, that explore the geography of the artist's body. The soundtrack superimposes a text by Craig over the sound of her heartbeat. The artist lets the viewer come within centimetres of her skin, creating an nearness intense enough to cause uneasiness. Within this strong proximity, Craig questions the delicate line of demarcation between private and public. Art encompasses the idea of a revealing of private knowledge, a position of great vulnerability for the artist. By exposing her naked body to the eye of the camera, Craig assumes a pose of extreme defiance. At a time when the portrayal of sexuality is subjected to savage repression, **Delicate Issue** attempts to establish a more serene attitude than the hysterical puritanism fuelling this repression. Doesn't the unveiling of this intimate identity provoke more than the visual descriptions of sexuality? Craig uses visual strategies, such as the proximity that reveals a wealth of texture and tonality, to create constant doubt for the viewer. It is from this doubt that she questions the rituals of revealing one's identity.

In **Mounted Propaganda** (1981), Klaus vom Bruch also calls his personal identity into question. Using repetitive editing, he superimposes the image of his face over the picture of the Mounties' Musical Ride, found on the back of the fifty dollar bill. The dense repetition of the superimposition defines the archetypal obsession by which vom Bruch confronts his identity. The position of his face on the screen in the centre of the Mounties' circle of horses subtly moves with the edits. This speeds up the assessment of the conflict between identity and archetype by periodically crowning the face and giving it the appearance of an aura. This strategy confirms even more precisely the impact of the archetype projected onto the personality of the artist. Having grown up in post-war Germany, vom Bruch makes the impact of these social archetypes stand out amid the constant militaristic presence in the German cultural environment of the twentieth century. The soundtrack uses the same method of repetivite editing, changing slightly with each loop. This movement permits a manipulation of a standard theme: mounted propaganda subtly becomes *grande* propaganda. Through a re-evaluation of the autobiographical approach, vom Bruch attacks cultural rituals as

the tools of propaganda.

The notion of propaganda couldn't be tackled without also considering the methods of conveying information and the types of manipulation involved. In **Telling Tales** (1979), Elizabeth Chitty examines narrative styles and tools as well as the idea of content. "A re-occurring image of a couple making out in front of television news broadcast presents the narrative link between public and private. [The] information is organized and delivered with instructions on how to deal with it."[15] Allusions to the diverse narrative styles exploited by popular culture lead us inevitably to the idea of content as delivered by these styles and to the archetypes they sustain. These archetypes translate into pose, fashion, behaviour, and ritual. The autobiographical references punctuate the narrative inventory and, despite their subtlety, become the checkpoints of reality in a complex area of fiction.

The heroic revolutionary postures of Randy & Berenicci in **Unabashed Heroics** (1982) question the theatricality of rituals which have interfered with mass media communications. It is theatrical excess that wins the viewer's attention despite the heavy bombardment of visual information. But in seeking such attention, this excess could exorcise all reference points to reality. The allegoric vignettes and cruel gestures inserted between the classic poses "remind us that the shadow of apocalypse has followed humanity forever."[16] In a super-media-oriented society, Randy & Berenicci recognize the problem of legitamizing violence by rituals instituted in broadcast and communications.

Kim Tomczak tackles cultural behaviour and rituals as dictated by sociopolitical ideology, and deals with the evolution of behaviour with "ideologies [that] develop and dissolve."[17] **Paradise Lost** (1981) is a battleground between the affirmation of personal priorities and integrity (the private) and ideals aimed at better collective awareness (the public). Polarized within the relationship of a couple, which serves here as a microcosm of the social fabric, the tensions stiffen and, finding no compromise, lead to the break-up of the pair: a metaphor for the break-up of the social cell. The narration of **Paradise Lost** is painted onto a canvas of ideologies from the 1970s. But whatever has become of the ideals which so profoundly marked this decade?

The thaw in Sino-American relations, begun under the Nixon-Kissinger administration in the 1970s, was inspired by motives which Susan Britton finds basically doubtful. A member of the Communist Party (Marxist-Leninist) at the time, Britton marvelled at the shift in dialectics. She "wrote" her **Me$$age to China** (1979) noting the sources of inspiration that radically altered the Chinese cultural identity upon contact with American capitalist ideology. "The red banner is now polyester. Lightweight, washable, and wrinkle-free. We've received your message. ... Our reply: will that be cash or Chargex?"[18] Britton's biting humour and irony are a reaction to the evolution of ideologies which have also affected Tomczak.

Robert Morin and Lorraine Dufour go about their work in a different way. Instead of a didactic approach, they prefer a situation that allows the viewer to "see" by himself or herself. **A Postcard from Victoria** (1983) was produced during a trip to the west coast. In the style of a postcard that concentrates and condenses a range of clichés, they capture the other side of the scene, i.e., recruiting a guide for a Victoria tourist spot. The site in question (a reconstruction of Shakespeare's Stratford cottage) epitomizes the city's love for all things British. An interview for the job of tourist guide at this site brings out the owner's passion for all the traditional English cultural codes. Everything must harmonize: costumes, sets, manner, style, and, of course, the proper accent. One discovers with a bit of affection that the most British of candidates for the job barely comprehends such passion. The characters in **A Postcard from Victoria** aren't actors; they play themselves. In turning their camera on reality, Morin and Dufour observe how it plays its own role. The tourist postcard attempts to define aspects of the site that it is documenting. In this piece, Morin and Dufour describe an extreme loyalty to specific codes and rituals and, as the saying still goes, Victoria is more British than the Queen.

Throughout the course of her career over the last ten years, using such media as dance and performance, Margaret Dragu has re-evaluated the models devolved to women in North American society. **Urban Skills #5: Secretarial** (1979) lies within a longstanding analysis of the concept of predetermined role conditioning. The physical work-out exercises shown in the first scenes are shown in parallel with the frantic gymnastics of the office scenes that follow. The two heroines carefully and scrupulously carry out the orders that control their private and public rituals.

The last work is Eric Metcalfe and Hank Bull's most recent video, **Sax Island** (1984), about an imaginary island where roles and rituals develop at their leisure. Always inspired by the comic book (its composition) and the television culture (its narrative elements), this piece unfolds entirely under the sign of mythology and fiction. Reinforcing its fictional nature, the characters in the narration are superimposed over images of Metcalfe's drawings, which serve as the backdrops. The universe of **Sax Island** is entirely fabricated. The archetypes drawn from popular culture perform their rituals (immersed in contemporary mythology) to the hilt. Without the linear narrative theme that normally places them in their fictional universe, these archetypes explode violently over each other. Metcalfe's narrative methods forcefully propel their banality and decadence, symptoms of the cultural codes and behaviour that they embody.

All the works assembled in this exhibition take an observant look at aspects of contemporary cultural conditions. Highly media-oriented, over-urbanized, and constantly

manipulated by intervening, ever-efficient communication technologies, our civilization has become a stage for tremendous aggression and massive appropriation. By its very nature, video is an exceptional tool for observing the evolution of constantly developing codes and rituals, which are bombarded by constant and massive blocks of information. The scaled-down eye of the camera lends itself to particular ways of framing, isolating, and illuminating elements that articulate a work. Caught between frame and subject, video fully shares the *studium* that makes up the cultural conditions of our civilization. Whether this exists through the approaches solidly rooted in the art tradition (observant eye on the environment by means of genres like portraiture, still life, and landscape) or through a head-on tackling of ideologies that influence our cultural activities, these works deal directly with the complexity of a new matrix with which we form a new type of judgment. The impact of communication technologies on this cultural matrix promises to be as radical and important as were the consequences of the industrial revolution on the last century. It is a sensitivity to this impact that all the works in this exhibition share.

René Blouin
June, 1984

Notes:

[1] Barthes, Roland. *La chambre claire* (Paris: Seuil, 1980), p. 48.
[2] Goldman, Lucien. *La production culturelle dans la société moderne* (Paris: Denoël / Gonthier, 1971), p. 43.
[3] Lippard, Lucy. *Six Years: the Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (New York: Praeger Publ., 1973).
[4] Henri, Adrian. *Total Art: Environments, Happenings, and Performance* (New York: Oxford University Press, 1974).
[5] Benamou, Michel. "Presence and Play," in *Performance in Postmodern Culture* (Madison, Wisc.: Coda Press, 1977).
[6] The Vancouver Art Gallery. *Vancouver Art & Artists 1931-1983* (Vancouver: 1983).
[7] See: Leed, Eric. "'Voice' and 'Print': Master Symbols in the History of Communication," in The *Myths of Information* (Madison, Wisc.: Coda Press, 1980), pp. 41-61.
[8] Mumford, Lewis. *Technique et civilisation* (Paris: Seuil, Coll. Esprit, 1950).
[9] Barthes, Roland. *op. cit.*
[10] *op. cit.*, p. 49.
[11] marshalore. Extract from the text *Dutch Light — Textual Actions* (Montréal: Editions M, 1981).
[12] *Ibid.*
[13] Mauri, Fabio. Description of his work in the Western Front video catalogue (Vancouver, 1982).
[14] Mauri, Fabio. Description of his work in *op. cit.*
[15] Chitty, Elizabeth. Description of *Telling Tales* in the Western Front video catalogue (Vancouver, 1982).
[16] Randy & Berenicci: description of the artists' work in the Western Front video catalogue (Vancouver, 1981).
[17] Tomczak, Kim: idem.
[18] Suzan Britton: extract from *Me$$age to China*.

L'UTILISATION DU MOI COMME STRUCTURE DE LA NARRATION

Le moi[1] est une entité complexe, qui participe à la fois du conscient et de l'inconscient. En tant que principe vital, ou psyché, il constitue l'identité, une entité spirituelle et mentale distincte qui est coextensive au corps, ou soma, tout en lui demeurant indépendante. Le moi est une unité intégrée d'expériences subjectives, le résultat de décisions et d'actions qui s'étalent sur une durée. Le moi est un lieu où les événements se déroulent, un champ de bataille où s'affrontent – à travers le corps – le ça, le moi, et le surmoi[2]. Le moi est symptomatique d'une culture particulière, la source et aussi le résultat de l'adaptation sociale. Finalement, le moi est aussi une personne au meilleur de sa forme mentale et physique: aujourd'hui, je me sens redevenu tout à fait moi-même.

Dès le début, le moi a été une composante de la vidéo d'artiste et il continue aujourd'hui à jouer un rôle fondamental. L'usage ou la compréhension de ce terme s'est toutefois considérablement modifié dans les quinze dernières années, alors que la vidéo réagissait à l'évolution du contexte social et au discours de l'histoire de l'art. Lorsque Rosalind Krauss avança que "le medium de la vidéo est le narcissisme"[3], isolant "les deux traits que l'on peut reveler dans l'usage habituel du mot "medium" et qui présentent un intérêt pour une étude de la vidéo: la réception et la projection simultanée d'une image, et l'utilisation du psychisme humain comme canalisation"[4], elle précisa la place centrale qu'occupait le corps humain – la plupart du temps, le corps de l'artiste – dans la production vidéo. Le corps était situé entre la caméra et le moniteur, les deux appareils fonctionnant comme des parenthèses pour l'enregistrement et la re-projection de l'image du performeur, simultanément, comme s'il s'agissait d'un miroir. Des oeuvres de Vito Acconci, Richard Serra / Nancy Holt, Bruce Nauman et d'autres étaient citées en exemple, quand on pouvait encore raisonnablement affirmer que "le renfermement sur soi – le corps ou le psychisme comme limite propre – est omniprésent dans le corpus de la vidéo d'art"[5]. Alors que la vidéo servait d'espace public, elle était souvent utilisée pour véhiculer de l'information de caractère éminemment privé et confidentiel, la réification de l'être intime.

Vers le milieu des années soixante-dix, on assista cependant à une modification importante de la mentalité, l'improvisation et la confrontation cédant graduellement leur place à des récits et des scénarios élaborés. En même temps, l'hypothèse voulant que la vidéo ne soit montrée qu'en circuit fermé pour un public de galerie, se modifiait subtilement pour favoriser des lieux plus importants, plus officiels. Ceci était dû en partie aux possibilités qu'offraient les nouveaux équipements (image à haute résolution, couleurs standardisées, montage facilité et baisse des coûts de production); et en partie au fait que la vidéo s'était, par ses oeuvres, constituée peu à peu une histoire. Les artistes ne travaillaient plus à partir de rien ou dans un isolement complet. Vers le milieu des années soixante-dix, une communauté s'était formée autour de la vidéo, avec un public doté d'une certaine expérience de cet art. Les musées avaient organisé les premières expositions d'oeuvre vidéo et les universités offraient des ateliers de vidéo très suivis. Les postes de télévision éducative et de diffusion par câble invitaient les artistes à leur soumettre des projets, et des possibilités semblaient s'offrir dans toutes les directions.

Alors qu'on s'achemine vers les années quatre-vingts, les performances conçues pour la caméra sont de moins en moins marquées par l'égocentrisme. Bien que l'artiste soit toujours présent derrière le décor, à l'écran de contrôle et dans la salle de montage, le corps est coupé du psychisme et revendique une existence qui lui soit propre. Le moi est "devenu public", il a pris un rôle à la troisième personne et fait partie d'un récit préparé d'avance. C'est un moi[6] observateur, déclaratif et politisé.

Kate Craig utilise la caméra de façon classique, pour enregistrer directement une scène, apparemment en temps réel. Mais les deux oeuvres montrées ici, séparées par un intervalle de l'intention. **Still Life** (1976) nous montre une pièce chargée de références personnelles: châle de soie, coquillages, plantes, le tout dans des teintes sourdes tournant autour d'un rose orangé. La caméra caresse pensivement les surfaces et les formes pendant qu'une musique africaine tisse une délicate toile de fond sonore: ce "portrait en mouvement" est une évocation sans parole d'une personnalité, une sorte d'autobiographie où Craig énumère les objets qui composent son environnement intime.

Delicate Issue (1979), en comparaison, a un contenu exclamatif, car la caméra scrute imperturbablement les crevasses de la peau, visite les narines et les lobes, les poils et les grains de beauté miniscules, sondant la surface du corps de Craig. On entend les sons réguliers de la respiration et les battements cardiaques. Il ne s'agit toutefois pas là d'un étalage ingénu, car une voix off formule de façon gentiment insistante une série d'interrogations:

Où se situe la ligne de démarcation entre le public et le privé?
A quelle distance perçoit-on bien le sujet?
Jusqu'où la caméra peut-elle se rapprocher?[7]

L'intonation, calme, indique bien la volonté de tout montrer ... ou rien de tout, puisque nous ne voyons qu'une surface. Bien que l'on assiste à une visite exhaustive de son corps, tout ce que nous avons appris, c'est sa couleur et sa texture. La description

que fait Swift d'un paysage semblable dans "Voyage à Brobdingnag" revient inévitablement à l'esprit:

Le téton était moité gros comme ma tête et sa surface ainsi que celle de l'aréole étaient constellées de tant de boutons, de marques et de taches de rousseur qu'il ne saurait y avoir rien de plus répugnant; or je pouvais fort bien tout voir du haut de la table où je me trouvais, puisque la femme s'était assise pour donner sa tétée plus à l'aise.

Ceci me fit méditer sur les jolies peaux de nos dames anglaises, dont toute la beauté vient de ce qu'elles sont à notre échelle, et que leurs défauts ne nous seraient perceptibles qu'à travers des verres grossissants; car l'expérience prouve alors que le teint le plus lisse et le plus blanc apparaît grossier, rugueux et d'une vilaine couleur.[8]

Se référant plus particulièrement au ton confidentiel des premières oeuvres vidéo, Craig affirme:

Plus le sujet est proche, plus l'intention est claire.
Plus l'image est proche, plus l'idée est claire.
Ou est-ce que l'intimité engendre l'obscurité?

"Tout" révéler peut encore laisser à désirer. En fait, "si je montre tout, qu'allez-vous pouvoir comprendre?" Après nous avoir donné libre accès à son corps, elle nie toute valeur à cet accès:

Jusqu'à quel point me voulez-vous réelle?
Combien vous en faut-il?
Qu'est-ce que j'exige de vous?
Quand disparaissez-vous?
Quand est-ce que je disparais?
À quelle distance perçoit-on bien le sujet?
Vous ne pouvez être plus près.
Je ne peux pas vous amener plus près.

Elle mesure le point de saturation. **Delicate Issue** nous parle de tissus *(tissue)*, mais interroge aussi les rapports interpersonnels: public et privé, connu et inconnu, sans jamais établir clairement une ligne de démarcation. La vidéo est une forme de communication spirituelle, et voici qu'on nous offre de la chair – par l'entremise de l'électron désincarné. Le medium reste froid. *Delicate Issue* nous présente une réalité objective plutôt que subjective: un paysage qui comporte des frontières avouées, car Craig, à elle seule, ne peut compléter toute l'information, réunir toutes les connaissances. Voir, c'est croire, mais c'est aussi insuffisant.

Pourtant

Quand est-ce que je cesse de partager?

Son geste est généreux, cependant il exige quelque chose en retour:

Qu'est-ce que j'exige de vous?

Craig reconnaît la nécessité d'un public (même s'il lui demeure inconnu) et en ce, elle est un sujet actif dans le vidéo, et non un simple objet exposé. La première personne est une position de force, une volonté active et une source d'actions.

Objet et sujet jouent à un jeu différent dans **Telling Tales** (1979) d'Elizabeth Chitty. L'artiste occupe elle aussi une position centrale devant la caméra, nous présentant son corps en totalité ou en partie, habillé (souliers à talons hauts, ongles vernis ajustant des lunettes, feuilletant un magazine) ou non (comme lorsqu'elle abaisse la fermeture éclair pour se caresser, au rythme de la musique rock). Le corps paré de Chitty prend des poses provocantes, ses jambes habillées de lamé s'écartent, ses lèvres font la moue en parlant directement dans la caméra. Chitty est détective, méchante fille, elle est de son époque: dure/meurtrie/rebelle. La caméra vidéo est son alliée, le prétexte à exprimer une suite de fantasmes érotiques. Visant à déconstruire le langage, à sonder la communication[9], Chitty table sur une sexualité à l'état brut et sur une syntaxe visuelle chargée pour renforcir son message. **Telling Tales**, tout comme ses vidéos plus récents, est un défi teinté d'insolence: elle demande que le spectateur la juge, elle fait fi du type, à la mode, de la femme forte pour favoriser le sexe-en-tant-que-pouvoir, et le pouvoir-en-tant-que-danger.

Chitty est cependant elle aussi obsédée par les faits, par leur enchaînement:

Au début de son histoire était le fait qu'elle se sentait obligée d'en fabriquer une. [...] *Elle éprouvait le vif désir d'observer l'enchaînement des événements, d'ordonner l'information autour d'elle. Elle devrait décider que certaines choses seraient les plus importantes, qu'elles seraient essentielles à sa thématique. Elle devrait même décider d'un thème, élaborer des principes, développer une thèse sans faille.* [...] *Poursuivre l'histoire. Elle ne parvenait pas à lire la table des matières. Elle ne savait pas comment diviser son histoire en paragraphes. Elle n'était pas sûre de la structure des phrases. Comment pourrait-elle choisir les mots?...*[10]

La narration dans **Telling Tales** est continue, Chitty nous fait la lecture, rayant à mesure les phrases qui sont comme une litanie de désastres:

La cigarette vous donne le cancer du poumon. La pilule anticonceptionnelle provoque le cancer, ou une attaque. [...]

Jusqu'à ce que nous tombions dans le puéril:

La musique rock rend les filles enceintes. Si tu marches sur une crevasse, ça va casser la colonne vertébrale de ta mère.

Elle croise les doigts, s'adresse directement à la caméra:

S'il vous plaît, veuillez préparer votre feuille de réponses.
NO 1. Quel événement politique a directement conduit à la Première Guerre mondiale?
NO 2. Quel fut le point tournant qui a provoqué le krach de 1929?
NO 3. Pourquoi la Société des Nations n'a-t-elle pas appuyé la cause antifasciste lors de la guerre civile d'Espagne?

et ainsi de suite jusqu'à la question 20. "Les faits d'abord! [...] Établissons la bonne version de l'histoire!"

Bien que **Delicate Issue** et **Telling Tales** diffèrent radicalement tant par l'image que par les détails, ils ont beaucoup de traits communs. Leur juxtapositions d'un caractère physique ou sexuel affirmé à un discours didactique froid et informé, leur interrogation de la juridiction en ce qui a trait au public et au privé, leur critique sans ambiguïté des conventions de la télévision commerciale

sont de nature fondamentalement politique. Également, l'utilisation d'un contenu érotique – peau rose et moite, masturbation sensuelle – est voulue et vise à la provocation. Dans les deux cas, les vidéos s'approprient comme toile de fond les formules habituelles de la télévision – le mélodrame, le programme éducatif, les scènes pornographiques – et amènent celles-ci à une nouvelle conclusion, tout à fait illogique. Bien que la référence à la télévision soit évidente, ce qui en résulte est clairement inacceptable pour les conventions qui en régissent les formules habituelles puisqu'à chaque fois, les attentes sont contrariées ou même renversées. Ce mélodrame n'a pas de héros ou d'héroïnes, ce programme éducatif bascule dans le non-sens, cette scène pornographique s'interrompt brusquement avant son apogée. Craig et Chitty rejettent toutes deux le sentimentalisme et continuent de questionner leurs propres actions et leurs propres présupposés à travers leur oeuvre. Elles proposent une alternative "aux faits purs et simples" en exprimant leurs hésitations et en sapant leur identité. Comme le résume Chitty:

Prenez garde aux idées qui surgissent spontanément, et ne tombez pas dans la psychologie sommaire.

Susan Britton approche la politique de façon plus ironique. **Me$$age to China** (1979) débute par un gros plan aux lignes estompées, teinté d'exotisme à l'oriental: on voit le visage d'une femme blanche, les yeux baissés, ses cheveux sont noirs, lèvres rouges et elle porte un chemisier d'un bleu éclatant. La caméra erre sur son visage, son éventail et sur l'arrière-plan qui est de couleur orange pendant qu'on entend, en voix off, un homme parler en chinois et une femme qui essaie de le traduire en anglais d'une façon maladroite et hésitante. Puis on passe à un plan, très net, du visage de Susan Britton, cheveux bruns en désordre, chemise bleue au col ouvert:

Qu'est-ce que l'Autorité?
*(insertion: **Me$$age to China**)*
Qu'est-ce que le Privilège?
*(insertion: **Me$$age to China**)*
Qu'est-ce qu'un disque-source de supervision (sourire) avec un émulateur Zap?[11]

On enchaîne ensuite sur des mains gracieuses aux ongles vernis qui se promènent sur un tableau de commande couvert de boutons. Un fond sonore, de piano et de xylophone, allège l'atmosphère et Britton revient, habillée d'un tissu lustré de couleur cramoisi:

Maintenant, la nouvelle bannière rouge, c'est le polyester! Léger, lavable et infroissable. Nous avons reçu votre message. Nous voulons apprendre de la bourgeoisie. Notre réponse: comptant ou Chargex? La dialectique prend des voies mystérieuses. Le stade le plus avancé du capitalisme, c'est ICI. [Elle prend une affiche roulée et se la passe sur le visage: "V.I. Lénine. L'Impérialisme, le stade le plus avancé du capitalisme."] Mais, il en va de même pour la cablodiffusion! Dans les années soixante-dix, le terrorisme était la seule alternative. Réactionnaire, en dernière instance ... (gros plan d'un revolver, prêt à faire feu. Un homme le prend.) ... et vous, en Chine, êtes aux prises avec une semaine de travail de soixante heures et un équipement dérisoire. Dans les années quatre-vingts, l'Est rejoint l'Ouest. Réinventons ensemble la politique! Bonjour Chine! Bonjour Chine! Bonjour Chine! Bonjour Chine!

On nous présente ensuite des extraits d'actualités télévisées qui montrent le président Carter recevant Deng aux États-Unis, et nous voyons une "autre" Britton, veste de cuir et blue-jeans, qui regarde les dragons et les feux d'artifice du défilé du Nouvel An et qui nous parle de sa prochaine tournée de concerts en Chine:

... les frontières entre les pays, vous savez, le rock'n'roll suffit, ça n'a pas d'importance de qui il s'agit ...

Le vidéo, cependant, n'a pas un ton frivole. Alors que nous observons Deng qui, impassible, observe; Britton, en voix off, nous parle doucement:

La dialectique prend vraiment des voies très mystérieuses.
La Chine a envahi le Viêt-nam hier soir.
Ce vidéo a été produit par Susan Britton ...
(etc.)

Susan Britton s'est en fait sérieusement impliquée politiquement et idéologiquement. Elle a été membre actif du Parti communiste du Canada, marxiste-léniniste, au début des années soixante-dix, et ses premières oeuvres vidéo alternaient entre un style publicitaire somptueux, traité ironiquement (entre autres, des oeuvres telles que **In the Mood** [1976] et une approche de nature existentielle comme **Interference** [1977] ou **Light Bulb Goes Out** [1978]), qui offraient une vision lugubre des temps à venir. **Me$$age to China** combine ces deux approches en une parodie cynique qui néanmoins souligne l'importance des questions soulevées. Il est clair que la politique suivie par la Chine ne pouvait plus être interprétée comme relevant d'un idéalisme exempt de tout blâme; eux aussi sont pragmatiques, imprévisibles.

Mais dans quel but ces artistes ont-elles occupé l'écran vidéo?

Kate Craig s'offrait à la vue de tous comme une forme d'exploitation, suggérant la vulnérabilité du corps féminin soumis, nu et passif, à l'examen. De telles images sont courantes dans l'histoire de la peinture et de la sculpture, mais en tant qu'image en mouvement – le cinéma, la télévision – elles désignent immédiatement un tabou. Il semblerait que la représentation statique de la nudité féminine est un simple plaisir pour l'oeil, alors que le mouvement, constitutif de l'Action, ne peut qu'impliquer une forme de prostitution. Bien que rien de tout cela ne soit expressément indiqué par Craig, le spectateur / trice semble porter en lui ce bagage inattendu, choqué de façon insinueuse par l'étalage sans retenue de chair qui lui est présenté. Le texte en voix off de Craig ne situe pas un contexte, pais révèle plutôt un esprit observateur qui prend des décisions; il montre en même temps que le spectateur / trice doit demeurer inactif et qu'il ne peut exercer son choix que parmi ce qui lui

est proposé. Le désir du spectateur est vide et improductif, car l'image télévisée demeure inanimée (même si elle est en mouvement) et insensible (puisqu'elle est préprogrammée). Et le "privé" est un terme qui demeure mystérieux. Craig tire son autorité de l'utilisation de la première personne; la voix et le corps sont ceux de l'artiste et, en jouant en son propre nom, elle peut parler sans détour. "Je" suis à l'origine de cette oeuvre, de ce savoir; "vous" êtes ici avec ma permission. Eût-elle manié la caméra plutôt que d'être l'objet examiné, eût-elle rendu compte de l'événement au lieu de le constituer, elle aurait alors agi à la troisième personne et se serait trouvée réduite à un rôle d'éditorialiste.

Jusqu'à quel point me voulez-vous réelle?
(J'ai déjà pris toutes les décisions.)

En comparaison, Elizabeth Chitty joue à l'exploiteur, ou au commentateur: un rôle actif. Nous sommes submergés sous un flot d'informations. Cette personne-qui-parle et ce texte-qui-se-lit sont répétés sur deux écrans de contrôle, mis en valeur encore une fois par la présence visible du magnétoscope et du microphone et finalement soulignés par le format épisodique du récit. Les histoires s'entremêlent, les personnages se superposent les uns aux autres. Pourtant, malgré l'emploi systématique d'une narration à la troisième personne, nous sommes sûrs que ces personnages (souvent contradictoires) représentent les facettes du caractère de Chitty; les éléments narratifs étant par exemple:

Si vous avez été maltraité lorsque vous étiez enfant, il y a de fortes chances que vous maltraitiez les enfants à votre tour. Lors de la guerre du Viêt-nam, quels choix politiques divisaient l'opinion politique américaine?

et finalement

Elle était toujours en train de rapporter.

Chitty semble obsédée par la culpabilité et la dissimulation, par la fuite et aussi la confrontation d'un monde adulte fait d'accusations et de responsabilités. Une transcription des pièces de rock'n'roll utilisées pour ce vidéo serait tout aussi révélatrice. Les opinions exprimées consistent en des citations tirées hors de leur contexte, empruntées temporairement: une longue suite de remontrances.

Le rôle que joue Susan Britton sur l'écran diffère des deux autres, bien qu'elle aussi s'interroge sur la problématique public/privé, sur la culture populaire et sur les formules habituelles des média. Sa superposition de textes écrits et parlés approche les problèmes politiques d'une manière plus réaliste. Elle incarne tour à tour une poupée orientale, une traductrice maladroite, un annonceur enjoué, une terroriste impassible, une artiste désinvolte, une musicienne rock un peu folle, une femme de la rue et une journaliste sérieuse. Ce n'est que dans le dernier passage que l'argument central du vidéo, à voix basse et hors champ, est exprimé:

La Chine a envahi le Viêt-nam hier soir.
Ce vidéo a été produit par Susan Britton ...

C'est-à-dire, je suis consternée par la réalité politique, et je vais utiliser mon travail d'artiste pour pointer certains faits et les commenter.

Dans **Me$$age to China**, Susan Britton ne se situe ni à la première personne, ni (explicitement) à la troisième personne. Elle occupe un certain nombre de fonctions et de points de vue, combine des scènes tournées à l'extérieur, dans la rue, avec des scènes tournées dans l'environnement artificiel du studio, donnant à l'ensemble une légèreté et une variété qui servent à souligner le sérieux de son commentaire final. Son vidéo semble moins "personnel" que ceux de Kate Craig et d'Elizabeth Chitty parce qu'il est tourné plus directement et avec plus de désinvolture vers l'extérieur, vers le monde; il incorpore, apparemment sans le commenter, du matériel qui provient des média alors que Craig et Chitty sont explicitement conscientes des faits et des hypothèses concernant la télévision. Britton, elle, se sert simplement de ces faits sans aucune gêne. En plus, le sexe ne joue aucun rôle dans **Me$$age to China** (à moins que nous n'interprétions les conventions publicitaires, mains aux ongles vernis qui s'attardent sur des boutons brillants, qui caressent une étoffe cramoisi et ainsi de suite, comme ayant un contenu sexuel).

Dans ces vidéos, l'artiste occupe une position centrale, à la fois image et auteur. En fait, sauf pour deux vidéos[12], c'est le cas pour les dix-neuf oeuvres présentées dans le cadre de Western Front Video – à moins qu'il n'y ait pas de personnages à l'écran comme dans **Still Life**, **Fear of Blue** et **Cornucopia**. Les rôles sont ambigus, multiples, non seulement au niveau des personnage(s), mais aussi dans les idées mises en jeu. On ne peut jamais supposer que l'artiste propose une vision personnelle directement sentie, ou qu'il révèle son être intime ... l'allégorie et la métaphore abonde; l'analogie et la parabole sont la règle. À plusieurs reprises, le langage propre aux communications de masse est soumis à un examen minutieux, l'identité personnelle est jouée contre les attentes sociales (et commerciales). Les formules de la télévision sont prises en charge par Metcalfe, Britton, Chitty et General Idea qui se servent, par exemple, de ses techniques narratives et de son style de montage, mais toujours en adoptant un point de vue ironique, exagéré et en lui adjoignant un contenu spécifique et un ton qui demeurent entièrement personnels. Lorsque ces thèmes sont poursuivis plus avant, ils acquièrent un contenu explicitement politique et ils s'érigent en faux contre ce que l'on est en droit de s'attendre de n'importe quel produit télévisé. La télévision est elle-même représentée comme un rituel culturel.

D'autres formes culturelles peuvent être étudiées à l'intérieur de cette approche. Kate Craig demande ce que l'on attend d'elle, interroge la frontière entre le public et le privé et montre l'insuffisance de l'électronique pour elle-même; Robert Filliou fixe le ciel et se questionne – Suis-je fou? – poussant ce questionnement au point d'en devenir, lui aussi, politique. Il s'adresse également à un public "présent". Tom Dean sonde les réactions incons-

cientes face à la couleur et au son. Fabio Mauri place côte à côte l'histoire de l'humanité (sous forme de matériel filmique) et le corps humain (servant d'écran) pour créer une allégorie émouvante qui peut être vue comme représentative de l'ensemble des oeuvres montrées. Eric Metcalfe, lui, cite les formules traditionnelles utilisées dans le récit historique et la relation d'actions "héroiques", se délectant de la corruption et de la bassesse provoquées par le désir sublimé et la violence réprimée, comme le font, mais par d'autres moyens, Elizabeth Chitty et Randy & Berenicci. Klaus vom Bruch, Randy & Berenicci, Susan Britton, Kim Tomczak et Margaret Dragu se servent tous de la performance pour représenter sous une forme stylisée les actions publiques et les formes de comporement social et commentent sur la situation humaine critique qu'est la guerre ou l'absence de guerre. L'artiste étant à la fois auteur et image, il peut exprimer sans compromis son message; il accepte la pleine responsabilité pour son oeuvre.

Ces exemples montrent que l'on ne peut affirmer simplement que le medium de la vidéo est le narcissisme. C'est bien le corps de l'artiste qui se déplace devant la caméra, mais l'objectif de son travail ne réside pas dans un égocentrisme, une découverte ou une confrontation de son moi. Nous voyons dans ces vidéos l'artiste se tourner vers le monde pour examiner des questions qui se situent clairement en dehors de sa conscience; il se sert de lui-même comme intermédiaire pour confirmer l'actualité de ses observations et pour donner un sentiment d'urgence à son commentaire. Ces artistes s'en prennent aux contradictions de la culture, reflet des déséquilibres sociaux, et produisent des oeuvres au ton ironique qui s'inspirent des média et qui se situent *à l'intérieur* du cadre culturel le plus fondamental et le plus omniprésent: la télévision. Que ces oeuvres soient appelées de la vidéo plutôt que de la télévision ne signifie que le fait qu'elles se situent hors de l'institution, qu'elles ne sont pas commerciales: des oeuvres personnelles et, dans ce cas-ci, faites par des artistes.

Dans les vidéos du début des années soixante-dix, cités par Rosalind Krauss, l'artiste était aux prises avec son être intime, et tentait de découvrir une logique d'action / réaction. Il s'agissait de rechercher les fonde.ments de l'acte de perception dans deux directions: comment l'appareil humain fonctionne-t-il, et de quelle manière la réalité psychique gouverne-t-elle les réactions? Les oeuvres étudiées avaient été faites à New York et à Los Angeles entre 1968 et 1974, et on peut les considérer comme représentatives de ce qui se faisait à l'époque dans le domaine de la performance, de l'art corporel et de l'art conceptuel. La vidéo était alors encadrée par une esthétique formaliste.

"Le modernisme a compris que l'artiste situe sa propre expressivité par la découverte des conditions objectives de son medium et de leur histoire. [...] À l'opposé, le système de rétroaction de la vidéo semble être l'instrument d'une double répression: car à travers lui, la conscience d'une temporalité, et celle d'une séparation entre le sujet et l'objet sont simultanément englouties."[13] Rétrospectivement, ces affirmations doivent être reconsidérées. Les conditions objectives de la vidéo et leur histoire comprennent aussi celles de la télévision commerciale sans oublier les problèmes d'espace, de temps, de son, de lumière, de texture et de "présence" propres au medium filmique, au théâtre et aux arts visuels. Dans la mesure où la vidéo d'artiste a abandonné les oeuvres tournées en noir et blanc, avec une seule caméra et en temps réel pour se tourner vers la couleur en incorporant les techniques de montage et les lieux communs de la programmation commerciale, on peut considérer que ces conditions objectives et leur histoire s'en sont trouvées radicalement transformées. Son cadre de référence, très élargi, situe la simultanéité de l'enregistrement / reproduction et la représentation du Moi come Autre au milieu d'un enchevêtrement de facteurs additionnels dont l'importance apparaît de plus en plus grande. Les leçons des premières oeuvres vidéo font maintenant partie de l'histoire de ce medium. Et le moi est devenu un instrument de la narration: dynamique et plein de tensions. Jean Piaget a remarqué:

> *Dès avant la formation du langage, dont certaines écoles, comme le positivisme logique, ont surestimé l'importance quant à la structuration des connaissances, on voit donc que celles-ci se constituent au plan de l'action elle-même avec leurs bipolarités logico-mathématique et physique, sitôt que, grâce aux coordinations naissantes entre les actions, le sujet et les objets commencent à se différencier en affinant leurs instruments d'échange.*[14]

L'apprentissage s'effectue par l'action et, pour les artistes, ces vidéos sont des actions sur une large échelle: contes moraux, syntaxes et vocabulaires, portraits et thèses. Pour nous, spectateurs, ils sont également des actions par lesquelles nous pouvons accéder aux connaissances. Des modèles, suites de textes structurés dans le temps. Le corps de l'artiste, pivot central de l'action, est présent comme auteur, créateur et caution. Son moi, facteur de la motivation et entité pensante, brouille le caractère didactique du message.

Les bandes de Western Front Video constituent un document révélateur des rituels de la culture contemporaine. En tant qu'éventail de commentaires sur des événements sociaux, ils mesurent les présupposés et les exigences des artistes et du public. Quel rôle la politique joue-t-elle dans notre vie quotidienne? Alors que les conceptes de gêne et de pudeur sont de plus en plus oppressants[15], l'usage public du corps est-il en voie de devenir un instrument de confrontation? Mais aussi, est-ce que l'aveu de doutes ou de confusion d'ordre intellectuel constitue de nos jours, sur le plan social, un aveu de culpabilité? L'artiste domine-t-il, conteste-t-il son environement ou ne fait-il que le réfléter? Quelle est la place – ou la définition – de la conscience? Sous-entendu par

toutes ces questions se trouve celle de la fonction et du rôle que joue le langage lui-même, la place qu'il occupe comme véhicule du récit. Le langage en tant qu'il est le plus ancien et le plus fondamental de nos rituels culturels; l'individu-en-action comme fondement de la société: voilà les deux paramètres de notre tableau.

Peggy Gale
juin, 1984

Traduction: Serge Bérard

Notes:

[1] L'auteure utilise "Self" et quelquefois "ego" que nous avons uniment traduits par "moi". Nous relèverons par note les fois où "ego" est utilisé. (N.d.T.)
[2] "id, ego, and superego" (N.d.T.)
[3] Rosalind Krauss, "Video: the Aesthetics of Narcissism", *October* 1 (Spring 1976), p. 51.
[4] Ibid., p. 52.
[5] Ibid., p. 53.
[6] "ego" (N.d.T.).
[7] Les citations sont tirées du texte parlé de la bande vidéo *Delicate Issue*. (Traduites pour ce texte, N.d.T.)
[8] Jonathan Swift, *Voyages de Gulliver*, Gallimard, Coll. La Pléiade, Paris, 1965, p. 102.
[9] Voir "Elizabeth Chitty. Demo Model", *Centerfold*, Vol. 3, No. 1 (December 1978), pp. 9-10. Dans cette interview conduite par moi, Chitty expose ses intentions.
[10] Les citations sont tirées du texte écrit et parlé de la bande vidéo *Telling Tales*. (Traduites pour ce texte, N.d.T.)
[11] Les citations sont tirées du texte écrit et parlé de la bande vidéo *Me$$age to China*. (Traduites pour ce texte, N.d.T.)
[12] *A Postcard from Victoria* (Morin / Dufour) est un portrait chaleureux du milieu meta-culturel anglais "exotique" de la ville de Victoria, formé de fragments de la vie mondaine d'un personnage. *Paradise Lost* (Tomczak) est une sorte de (auto-?) portrait qui s'étend entre les années 1968 et 1980 et présenté sous forme d'une suite de dialogues bourrés de clichés. Ces deux vidéos sont des artefacts culturels produits de "l'intérieur", et bien qu'ils n'utilisent pas l'image de l'artiste, ils partagent le même ton et les mêmes intérêts que les autres oeuvres présentées.
[13] Rosalind Krauss, *op. cit.*, pp. 58-59.
[14] Jean Piaget, *L'Epistémologie génétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970, p. 19. (C'est moi qui souligne, P.G.)
[15] Norbert Elias, *The History of Manners* (New York, Pantheon Books, 1978) offre une étude, avec une documentation fascinante, de l'évolution des coutumes sociales et de la permissivité du XIIIe au XIXe siècle, qui contrastent fortement avec l'origine de ce qui est aujourd'hui un comportement "acceptable".

A WESTERN FRONT
VIDEO PRODUCTION