

Vidéo
Regard introspectif
Toronto Video
Looking Inward

Peggy Gale

Volume 21, numéro 86, printemps 1977

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/54925ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gale, P. (1977). Vidéo : regard introspectif / Toronto Video: Looking Inward. *Vie des arts*, 21(86), 17–86.

vidéo vidéo *vidéo* vidéo vidéo vidéo regard introspectif

PEGGY GALE

Inventée dans les années vingt, la télévision a atteint le public au début des années cinquante, mais le vidéo en petit format, transportable et en circuit fermé, est apparu au cours de la dernière décennie. L'usage *personnel* de ce médium s'entoure encore de mystère bien que son usage soit aujourd'hui très répandu.

On peut définir d'emblée trois principales zones d'activité du vidéo: le commentaire socio-politique, le documentaire et l'usage proprement artistique. A Toronto, le vidéo comporte ces trois aspects. Dans les cercles internationaux de vidéo, la ville est surtout connue pour l'utilisation qu'en font les artistes. Plutôt que de souhaiter être objectif, ce regard sur le vidéo est introspectif, à la recherche d'une réalité qui n'est pas évidente à la surface des choses. Sorte de journalisme personnel, il explore le monde psychologique au moyen d'associations, de souvenirs, de juxtapositions de faits et d'intuitions. Ou bien, portant un regard sur notre contexte culturel, d'autres artistes emploient le vidéo pour enquêter dans un monde qui est souvent trop peu considéré et pris pour lui-même. Dans chaque cas, l'élément narratif des meilleures de ces œuvres demande une participation spéciale du spectateur.

Lisa Steele est l'une de ces artistes au regard introspectif; elle a travaillé avec le vidéo pendant cinq ans et, à vingt-neuf ans, elle a produit un ensemble substantiel et cohérent d'œuvres qui sont subtilement provocantes. D'origine très personnelle, son art a toutefois une portée et une signification universelles.

Facing South (Printemps 1975; 22 minutes) couronne une importante série de films-vidéo et indique la voie de ses œuvres en préparation. Lent et mesuré, ce film s'attache à la plantation, à la germination et à la floraison de ses plantes d'intérieur, alors qu'il suggère en même temps des changements d'une nature plus intime et plus personnelle. Dans *Facing South*, nous jetons des coups d'œil très rapides sur ce monde intérieur; par exemple, la caméra se penche gentiment sur les étamines et les pistils, les nouvelles pousses et passe imperceptiblement à une longue fente, un peu floue, entourée de poils, alors qu'une voix commente tranquillement «*mais il est difficile de voir ici. Même à la loupe, le clitoris demeure caché entre deux lèvres de chair*». Le changement est à peine perceptible; la scène suivante est strictement



1. Rodney WERDEN
Pauli Schell, 1976.
Film en noir et blanc, sonore, 70 min.

2. GENERAL IDEA
Hoarding Interview, 1976.
Film en couleur, sonore, 6 min.
(Phot. Galerie Carmen Lamanna)

vidéo vidéo vidéo vidéo vidéo vidéo

sexuelle au sens le plus large. Le femme (dans ce cas, Steele elle-même) est présente et a un rôle à jouer dans les autres cycles de vie de la nature. Dans le même film, lorsque nous la voyons plus tard manger des feuilles de capucine qui ont deux semaines, ou les couper avec application à l'aide d'un couteau pour s'en faire un sandwich, nous éprouvons un vague malaise: nous savons maintenant ce qu'est l'équilibre de la nature, et il semble contre nature et cannibale pour Steele de manger ces plantes qu'elle a soigneusement entretenues. A la fin du film, Steele attend, assise au milieu de ce jardin planté sur son toit, et, après un long silence, elle dit d'une voix impavide: «Se lever à midi permet d'évaluer la distance du regard.»

Visiblement, le film a pour sujet les plantes. Mais les quelques images non végétales sont si frappantes que c'est précisément cet aspect humain qui reste dans la mémoire. *Facing South* est un voyage de découverte intérieure; l'enlèvement des thèmes et l'étude des sentiments et des réactions, voilà ce qui frappe notre imagination. Le film est aussi frappant sur le plan visuel, les images étant cadrées avec la maîtrise d'un photographe professionnel, mais c'est le contenu évident et implicite qui accroche le spectateur.

La dernière œuvre (en préparation, Été 1976) est élaborée à partir de ces principes. *G's Dream, I'm Having Trouble With My Heart* et *186,000 miles/second* sont trois éléments d'une œuvre projetée en sept parties, intitulée *Waiting For Lancelot*. *G's Dream* (12 min.) regarde le monde des insectes, leurs petits mouvements, en filmant des mouches, des fourmis et des herbes fines et énormes. Quelques vers d'une étonnante beauté renvoient à des images plus intimes: «Il me lie et me laisse pour morte dans la forêt, Je rêve... amoureux ensanglantés tout autour de moi; coeurs-détente tout autour de moi; oisiveté-amour tout autour de moi; pensées sauvages tout autour de moi.» C'est l'évocation suggestive et pénétrante des sentiments d'une femme passant de l'amour à la vie.

I'm Having Trouble With My Heart (9 min.) semble se poursuivre dans cette veine romantique mais nous déroutte rapidement. Nous entendons un cours de biologie: «Au cours des huit heures qui suivent, alors que vous êtes endormi, votre cœur bat environ trente-six mille fois. A chaque battement, il pompe environ deux onces de sang. En moins d'une minute, il fait circuler cinq pintes de sang à travers votre corps...» Nous voyons des images strictement curieuses: Lisa Steele en robe blanche sur fond d'ombres grueuses, croissant de lune dans un ciel orangeux, poignant sur une épaule nue, un cœur battant sous une peau tendue.

Mortalité. Beaucoup de pensée symbolique. On nous dit que lorsqu'on ouvre son cœur, on y vit cinq mots inscrits dans sa chair musculieuse: voix, chandelle, blé, chassée, carnaval. Mots

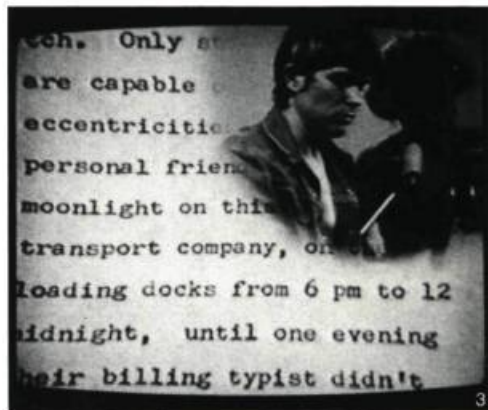
choisis pour leur sonorité, mots pleins de nuances, cependant. La seule réponse que donne le film est: «Il n'y a pas de remède.»

Le plus récent des trois films, *186,000 miles/seconde*, étudie les phénomènes d'attirance entre les personnes. «La chose sexuelle, vous savez, est surestimée. Même à la vitesse de la lumière, il faut du temps.» Les rapports établis sont maintenant très précis: une abeille se pose sur une fleur pour y recueillir du pollen, un pénis se glisse doucement dans un vagin. Mouvements de va-et-vient. Pas d'allégorie. Nous voyons les fondements des comportements humains. Il n'y a pas de place pour les sentiments, et c'est clair comme le jour.

Dans chacun de ces films, nous voyons un aspect de la vie d'une femme et de ses rapports avec les autres, et le style du film varie selon l'esprit du sujet. Chacun des films établit des rapports et des commentaires aussi bien dans la forme que dans le contenu, à la manière des *Voyages du Pèlerin*. Ces films sont didactiques; leur message est personnel et intime mais, en même temps, il aborde des thèmes plus humains et plus généraux. Sous ce double aspect, l'œuvre agit sur l'esprit et les sentiments du spectateur.

Colin Campbell. Ses films procèdent d'un besoin similaire d'explorer et de décrire les réalités psychologiques. Ses premières œuvres (1972-1973)¹ étaient fortement structurées, d'une grande beauté formelle et d'une précision qui s'attache à l'essentiel. Les sujets n'étaient pas aussi simples qu'ils en avaient l'air dans leur présentation mais ils étaient néanmoins une exploration de soi et une affirmation sur le plan visuel. L'œuvre la plus récente fait encore plus montre de cette économie de moyens, en même temps qu'elle utilise un dialogue plus narratif et des images plus complexes et plus soûplement intégrées. Tous les films de 1974, *Correspondance I et II*, *Love-Life*, *This Is an Edit/This Is Real*, *I'm A Voyeur*, *Secrets* et *California Myth/Reality* sont autobiographiques et soulèvent des questions; ils incorporent des épisodes de vie personnelle, ou celle d'amis, leurs commentaires et leurs lettres. Formellement, les sept films se ressemblent puisqu'ils sont tous des montages de vues fixes et d'une voix de narrateur; leur rythme est lent, méditatif, le ton est celui de l'introspection. Les scènes vues par une fenêtre prédominent.

Hindsight (Hiver 1975; 22 min.) est l'aboutissement de ces travaux. Des textes d'amis se combinent à ceux même de Campbell pour créer un climat de suspense qui convienne au sujet, à savoir la découverte par Campbell de sa seconde vision, sa force personnelle. Une fois encore nous regardons aux fenêtres: les croisillons encadrent rigide l'image et portent le regard sur la silhouette de l'artiste, soit sous les projecteurs, soit en mouvement parmi les ombres. A l'écran, les tonalités de gris se superposent et apportent leur touche de mystère à un scénario qui évoque la présence d'es-



3. Rodney WERDEN
Typist, 1976.

Film en couleur, sonore, 18 min.

4. GENERAL IDEA
Going Thru The Motions, 1975-1976.
Film en couleur, sonore, 53 min.
(Phot. Galerie Carmen Lamanna)

5. Lisa STEELE
Facing South, 1975.
Film en noir et blanc, sonore, 22 min.

prits, l'embaumement des momies, les rites de tatouage et les souvenirs d'enfance.

Son film le plus récent débute dans une atmosphère semblable. *Passage* (Été 1976; 17 min.) est un splendide montage de fenêtres hautes où flottent doucement des rideaux, de couchers de soleil et d'ombres entrecoupés de vues nous montrant l'artiste sur les lieux, portant au loin un regard pensif, ou bien se déplaçant et projetant des ombres abstraites sur une surface plane. Tout au long du film, sur un fond de petite musique de clochette, la voix du commentateur nous décrit avec grand soin, à la troisième personne, le caractère et la personnalité de l'artiste: «Il a voyagé pendant plus de trente ans. Plus il apprenait, plus ses craintes augmentaient... La vérité approximative avait sa préférence. On est devenu malhonnête à force de trop de vérité. Il croyait en l'intangible, et l'intangible est devenu sa fidèle compagne et peut-être sa servante.» C'est là un résumé et un aperçu de ses visées.

Flight (Septembre 1976; 10 min.) est plutôt un volet de *Passage* qui présente une expérience sexuelle exaltante, suivie d'un sentiment de crainte, d'une menace personnelle et de la mort. Une fois de plus, il faut apprécier le goût de Campbell pour la composition d'une image: fenêtres, rideaux dans le vent, arbres et corps réfléchis composent des images élégantes et pleines d'évocation, parfois éloquentes. Les gris clairs et texturés dotent l'ensemble d'une qualité picturale. Toutefois, la qualité du texte n'est pas à la hauteur de la qualité formelle du film.

La sexualité est une constante chez ces artistes, qui en font très souvent le véritable

vidéo vidéo vidéo vidéo vidéo vidéo



sujet de leurs films.

Rodney Werden est proprement fasciné par la sexualité et il utilise le vidéo pour en étudier les composantes dans plusieurs de ses œuvres. Nouveau venu dans le domaine du vidéo, Werden, dans ses films, fait néanmoins preuve d'un raffinement naturel. *Pauli Schell* (environ 70 min.) est tout simplement une interview avec une jeune femme. Nous entendons les questions (apparemment posées par un cameraman invisible) alors que nous la voyons confortablement assise sur un sofa pendant qu'elle nous parle d'elle-même, de son intérêt pour le sadomasochisme, ses expériences d'enfant, ses comparaisons rapides entre différents genres de fouets, de cordons de cuir et de ses goûts personnels. Sans faire de manières, Pauli Schell apparaît en tant que personnalité complexe et sachant de quoi elle parle. Le film a été tourné en un après-midi et n'a presque pas été retouché; le contrôle qu'a Werden de la situation est si grand que quelques essais lui ont permis de faire une scène vidéo finale à la fois souple et concentrée, ordonnée et prête à être présentée, en une seule séance de tournage.

Son dernier film, *Typist* (Été 1976) présente assez de changements. Ce petit film de dix-huit minutes est fort divertissant et nous montre Werden assis en train de jouer de la machine à écrire avec, en accompagnement, un chanteur-guitariste; un texte dactylographié se superpose à l'image pour nous dire que «tout à commencé le dernier jour de ma huitième année...». Au fait, il s'agit d'une autre autobiographie prenant à la légère les hauts et les bas de sa carrière de dactylo chez les courtiers en

douanes, les compagnies de transport, et la liste continue. «Maintenant j'ai ma propre affaire C...O...D... Linotypiste. Ce n'est pas tout à fait de la dactylographie mais le compromis le plus proche que j'ai pu trouver à faire jour après jour. Je suis aussi disponible pour du vrai travail de dactylographie à un prix forfaitaire...» Tout cela n'est qu'en partie ironique; on pourrait facilement remplacer le mot «dactylo» par «artiste» pour décrire une situation trop bien connue où une carrière s'assortit d'expédients et de compromis, juste pour tâcher de survivre.

Le message de Werden semble moins urgent que celui de Steele ou de Campbell; sa présentation appartient plus au genre *média* par son traitement proche de celui d'un studio de télévision et de son refus de ne pas trop révéler ses sentiments. Mais tout est là dans cet autoportrait largement brossé.

L'utilisation des moyens propres à la radio et à la télévision nous amène directement à parler de l'activité de General Idea. Le vidéo leur est apparu comme un moyen, parmi d'autres, mais qui a gagné en importance, pour conserver et emmagasiner leurs œuvres très élaborées. General Idea trouve difficilement place dans le cadre personnel et autobiographique des autres artistes dont nous avons parlé. Car l'attitude *charmeuse* de General Idea est un astucieux camouflage pour travailler à sa manière. «Nous voulions être célèbres, charmants et riches. C'est-à-dire que nous voulions être artistes et que nous savions que, si nous devenions célèbres et charmants, nous pourrions dire que nous étions artistes et que nous le deviendrions... Nous savions qu'il nous fallait garder un pied dans le domaine de l'art et nous étions conscients de l'importance des bérêts et des pinceaux d'artistes. Nous nous sommes montrés en public vêtus d'un sareau d'artiste.»²

Leurs récents films vidéo sont des chefs-d'œuvre de fabrication. *Going Thru The Motions* (1975-1976; 53 min.) nous montre la répétition par l'auditoire du défilé de Miss General Idea 1984. Le film reprend la représentation du même nom présentée à l'Art Gallery of Ontario, en septembre 1975, où le public fut averti qu'il y avait là les caméras de la télévision et que lui, le public, s'ajoutait au spectacle. Les entrées et sorties de scène, les applaudissements, «Passez-moi l'enveloppe, s'il-vous-plaît», tout fut répété. Il y eut des tonnerres d'applaudissements et la soirée fut un succès.³

Par contre, une nouvelle représentation (Août 1976) fut semi-privée. Carmen Lamanna, la propriétaire de la Galerie Carmen Lamanna et représentant de General Idea dans les circuits commerciaux, joue le rôle du contremaitre Lamanna, alors qu'il est interviewé devant une toile de fond très compliquée représentant l'enseigne de contreplaqué érigée sur le site où s'élèvera le pavillon de Miss General Idea 1984. Cette enseigne est une métaphore concrète; comme le fait remarquer le contremaitre

Lamanna, chef du chantier de construction, «Tout comme l'enseigne décrit le projet en général et les limites du chantier, nous avons nous aussi tenté d'utiliser les média pour arriver aux mêmes fins. Nous avons déployé autant d'énergie à ériger l'enseigne pour promouvoir les média qu'à la planter sur le terrain. Il faut du réel avant qu'ils le fassent...»

General Idea travaille toujours concurremment sur plusieurs plans et, en dépit de toutes ses plaisanteries, General Idea travaille tout à fait sérieusement. Le monde artistique, avec ses rôles bien adaptés, son langage hautement développé, ses récompenses pour les vainqueurs, peut être rapproché d'un défilé célébrant une reine de beauté, et General Idea reprend le même schéma dans ses défilés et ses spectacles. C'est là un champ de bataille: «Nous voulons survivre en tant qu'artistes. Nous voulons survivre dans un no man's land situé entre le contenu et la signification; nos pinceaux et nos palettes sont nos seules armes, le charme, notre seule défense... Notre obsession est la forme possible. Nous travaillons avec avidité pour conquérir le terrain vierge des coquilles délaissées de la culture: parades, pavillons, magazines en images et autres cadavres d'aujourd'hui. Comme des parasites, nous animons ces corps morts et nous parlons des langues étrangères.»⁴ General Idea mène une enquête structurale sur le phénomène de la culture en le démontant pièce par pièce. Ce processus fait partie intégrante de leur vie, et tous leurs gestes et leurs déclarations, leur véritable raison d'être, convergent vers la réalisation d'un grand projet: la construction du pavillon de Miss General Idea 1984.

Chacun de ces artistes est différent. Steele et Campbell expriment un sentiment existentiel profond de vide et de recherche quotidienne d'une vérité personnelle encore à découvrir. Rodney Werden explore les récits des gens en observateur fasciné des particularités d'une vie *ordinaire*. General Idea nous montre un projet métaphorique très complexe, et les média participent naturellement (culturellement) à la représentation. Chacun d'eux a une authenticité formée de ses propres expériences, lesquelles sont objectivées par la narration ou l'audition de détails symboliques ou mythiques. La mise en séquences narratives, l'identification des sentiments et des idées et leur structuration pour produire une histoire, tous ces aspects créent une distance entre le film réalisé et son auteur. Et tout cela c'est le vidéo.

1. Voir Peggy Gale, *Colin Campbell: Windows and Mirrors* dans *Video by Artists*, Toronto: Art Metropole, 1976, pour une présentation de ses premières œuvres.

2. General Idea, *Glamour* dans *File*, Automne 1975.

3. Voir Peggy Gale, *Video Art in Canada: Four Worlds* dans *Studio International*, Mai-Juin 1976, pour une ample description et des extraits du scénario du film.

4. General Idea, *Glamour* dans *File*, Automne 1975.

(Traduction de Gilles Rioux)



adds to their interest and fascination for us is that their brittle assemblages of thin steel plate and their nervous asymmetry and racy angular lines somehow seem to cogently sum up the dominant mood of the 1970's.

Murray Favro and Robin Mackenzie, two non-artist and decidedly non-mainstream artists who have exhibited regularly in Toronto since the late sixties, have contributed substantially to the expansion of both local and Canadian art into directions which lie well outside the established modes of art making and accepted canons of taste and style. They have made these contributions largely by the conspicuous example of their steadfast, single-minded pursuit of issues and eccentric constructions (Favro) and of attitudes towards the environment and natural phenomena (Mackenzie), which have no direct precedent or sanction in recent contemporary art. The most radical and important implication of the art of both Favro and Mackenzie is that its value as art entirely depends on the fact that the viewer can test its insights against his own observations and reflections. Indeed, without this correlation between some precise area of experience and the work itself their work would be incomprehensible. Unlike conventional sculpture, there is nothing to call attention to either this connection or to the fact that they are works of art at all apart from their unusually focused and authoritative presence and their disquieting resonance.

Certain younger artists have taken this independent course even further by concentrating their artistic energies on purely private and subjective matters and have sought to embody their essentially introspective insights in original formal relations. Most notable among such artists have been Robin Collyer, Mary Janitch, Stephen Cruise, Ian Carr-Harris, Colette Whiten and An Whitlock.

TORONTO VIDEO: LOOKING INWARD

By Peggy GALE

Television was patented in the twenties and went public in the early fifties, but small-format, portable, closed-circuit video has been taken up only in the last ten years. This "personal" use of the medium, while important and widespread to-day, still has an aura of mystery about it.

We can at once identify three broad areas of small-format video activity: social/political commentary, documentary recording, and art works. Toronto video involves all of these interests. But the city is best known in international video circles for the artists' use of the medium. Rather than wishing to be objective, some of this video looks inward, seeking a reality not evident on the surface of things. A kind of personal journalism, it probes the psyche through associations, memories, juxtapositions of facts and intuitions. Or, looking outward to the cultural context around us, other artists use video to probe into a world too often taken thoughtlessly at face value. In each case, the narrative element in the best of these works demands a special kind of involvement from the viewer.

Lisa Steele is one of the artists looking inward. She has been working with video for five years now; at 29, she has produced a body of work that is substantial, coherent, and subtly

provoking. Originating within, her work has a universal relevance and meaning.

Facing South (Spring 1975, 22 minutes) caps an important series of tapes and points the way to the materials of the work now in progress. Slow, measured, this piece charts planting and germination and flowering in her home-grown garden, while at the same time implying changes of a more personal and intimate nature. In *Facing South*, we catch the briefest glimpses of this interior world; for example, the camera pores carefully over stamens, pistils, new leaves of the plants around her, and then imperceptibly shifts to study a long slit, a little blurry, and surrounding hairs, as the voice-over commentary muses quietly "but here, seeing here is difficult. Even under magnification, the clitoris remains hidden between two folds of skin." The change is barely noticed; the context of this latter sequence is sexual only in the broadest sense. Woman (in this case Steele herself) has a being and a rôle within all the other life cycles of the natural world. Later in the same tape, when we see her biting off 14-day-old nasturtium leaves, or clipping them neatly with a knife for a nasturtium-leaf sandwich, we experience a vague disquiet: we had been convinced by now of nature's harmony, and it seems cannibal, unnatural, for Steele to consume these plants she had nurtured so carefully. Yet the narrative moves on. At the end of the pieces, Steele sits patiently in the sun, surrounded by her rooftop garden of herbs and flowers, and, after a long silence, her voice, impassive: "At noon, rising, locate the distance to view..." We are left waiting, as she is.

The tape is ostensibly all about plants. But the few non-vegetable images are so striking that the human issues raised are what remain in the memory. *Facing South* is an interior journey of discovery, and it is the interweaving of themes, the study of motive and response, that captures one's imagination. The tape is visually striking, the images are framed with the practised eye of a professional photographer, but it is the overt and implied content that confirms its hold upon the viewer.

The newest work (in progress, Summer 1976) builds this base. *G's Dream, I'm Having Trouble with My Heart, and 186,000 miles/second* are three portions of a projected seven-part series entitled "Waiting For Lancelot". *G's Dream* (12 minutes) considers an insect world, minute movements, with images of flies, ants, hugely delicate blades of grass. But single lines, striking in their beauty, refer to more intimate visions: "He tied me up and left me in the forest for dead. I dream... Love-lies-bleeding all around me. Hearts-ease all around me. Idle-love all around me. The wild pansy all around me." Suggestive, thoughtful, it is an evocation of a woman's heart in transition from love to life.

I'm Having Trouble with My Heart (9 minutes), while promising to continue this romantic interlude, chastens us abruptly. What we hear is a compact dissertation in biology: "During the next eight hours while you are lost in sleep, your heart beats about 36 thousand times. With each beat it pumps about two fluid ounces of blood. In less than a minute it moves your five quarts of blood completely through your body..." What we see are starkly compelling images: Lisa Steele in a white dress against grainy shadows, crescent moon passing in a stormy sky, knife against bare shoulder, a heart pulsing through finely-stretched skin.

Mortality. There is a strong sense here of the symbolic; we are told that when her heart was opened it showed five words grown into its muscled interior: voice, candle, wheat, hunted, carnival. Words chosen for their sound, but

words with nuance nevertheless. And the only response in the tape: "There is no cure."

Most recent of all, *186,000 miles/second* studies attractions between people: "This sex thing, you know, is really overrated. Even at the speed of light it still takes time." The connections made this time are very specific: a bee pokes about in a flower for pollen, a penis eases gently into a waiting vagina. In, out, in, out. There is no allegory here, we are considering the very roots of human response. There is no place for romance in this clear white light.

Each of these three tapes looks at a separate section of a woman's passage through life and involvement with others, and the style of the work varies with the mood and subject. Each tape interconnects, intercomments in both form and content, with the others, as a sort of Pilgrim's Progress. These tapes are "teaching" works; their message is personal and intimate, but at the same time deals with the broadest and most human of themes. It is this double level that involves both heart and mind in the viewer.

Colin Campbell's tapes spring from similar needs to explore and define interior realities. His early works (1972-1973)¹ were highly structured and of considerable formal beauty, clear-cut and pared to the bone. The issues were never as simple as their presentation indicated, however, offering an investigation of self as well as a strong visual statement. The more recent work amplifies this original economy of means with a narrative dialogue and gently softened, more complex images. All of the tapes from 1974, *Correspondence I and II, Love-life, This Is An Edit/This Is Real, I'm A Voyeur, Secrets, and California Myth/Reality* are autobiographical and questioning, incorporating either incidents from his life or friends' comments and letters. The seven tapes have a physical resemblance, all being montages of fixed-camera shots with voice-over narration; the tempo is languid, thoughtful, the tone introspective. Views through windows predominate.

Hindsight (Winter 1975, 22 minutes) is the culmination of these works. Texts from friends combine with Campbell's own writing to set a mood of suspense appropriate to the central incident: Campbell's discovery of his second sight, his personal Force. Once again we are looking through windows: stark cross-bars frame and focus attention as we see the artist silhouetted, spotlighted, or moving through shadows. The tonalities of softly overlapping greys on the monitor surface add to the mysterious quality of the script with its references to ghostly presences, the preparation of mummies, ritual tattoos, childhood flash-backs.

His newest work begins with the same aura. *Passage* (Summer 1976, 17 minutes) is beautiful, a montage of tall windows with gently billowing curtains, views of sunshine and shadows with intercuts showing the artist within this space, gazing pensively away from us or moving with a sense of abstract pattern on a sheeted surface. There is voice-over throughout, and a persistent bell-like music, as we are given a carefully-considered evaluation of character and personality, all in the third person: "He had been on the road for more than three decades. The more he had learned, the more his fear had increased... Approximate truth was his preference. Too much truth made one dishonest... He believed in the intangible. The intangible became his constant companion, and, eventually, his servant." It seems a summing-up, a clearing of sight lines.

Flight, completed in September 1976 (10 minutes), is very much a companion piece to *Passage*, detailing an ecstatic sexual expe-

rience and the frightening intuition of personal danger and mortality that followed it. Once again we appreciate Campbell's exquisite visual sense. Windows, flowing curtains, reflected trees and bodies combine in elegant and evocative images, spare yet eloquent. Grainy and translucent greys give a painterly texture to the whole. However, the quality of the writing in this newest work does not match the very positive formal aspects of the tapes.

Sexuality is a constant for each of these artists, often very specifically.

Rodney Werden is frankly fascinated by it, and uses video to probe into motive and effect in several of his works. A relative new-comer to the medium, Werden nevertheless shows a natural sophistication in his tapes. *Pauli Schell*, some 70 minutes long, is simply an interview with a young woman. We hear questions every so often (apparently from the unseen cameraman) and watch her sitting comfortably on a sofa as she talks about herself, and about her interest in and practice of sado-masochism, her childhood experiences, her laconic comparisons of various types of whips, leather cords, her personal fantasies. Casually matter-of-fact, Pauli Schell reveals herself as an aware, complex personality. The entire piece was shot in an afternoon, and is virtually unedited; Werden's control of the situation was such that previous run-throughs on audiotape made the final video session smooth and compact, fully arranged and presentable in just one take.

His newest tape, *Typist* (Summer 1976), seems quite a shift. The 18-minute piece is very amusing, Werden sitting down to "perform" at his typewriter with accompanying singer-guitarist; the typed text overlays this scene to tell us "It all began the last day of grade 8..." In fact this piece is another autobiography, lightly running through Werden's own hit-and-miss career typing for customs brokers, cartage companies, the list goes on and on. "Now I have my own business C...O...D... Typesetting. This is not pure typing but is the closest compromise I could find for day-to-day exercise. I am also available for pure typing performances at a nominal fee..." All of this is only partly tongue-in-cheek; one could easily replace "typist" with "artist" for an all-too-common story of making-do at one's career, finding compromises which make a survival possible.

Rodney Werden's message seems less urgent than that of Steele or Campbell; his presentation is more "media", a kind of mock-network approach, and aims not to reveal too much of what goes on inside. But it's all there, a loosely-brushed self-portrait.

This use of broadcast-television formats leads us directly to a consideration of the work of General Idea. Video began for them as one means among many, but became increasingly important as a way to record (and package) their large-scale performance pieces. General Idea hardly fits directly into the personal/autobiographical context of the other artists considered here. Yet the "glamour" stance assumed by G.I. is clever camouflage for operating behind the lines: "We wanted to be famous, glamorous and rich. That is to say we wanted to be artists and we knew that if we were famous and glamorous we could say we were artists and we would be... We knew we had to keep a foot in the door of art and we were conscious of the importance of berets and paint brushes. We made public appearances in painters' smocks."²

The recent videotapes are confected masterpieces. *Going Thru The Motions* (1975-76, 53 minutes) presents a rehearsal of the audience for the 1984 Miss General Idea Pageant. The

tape is a reworking of a major performance of the same name at the Art Gallery of Ontario in September 1975, where those in attendance were informed that this was a television studio and that they, the audience, were all extras in the show. Entrances, exits, standing ovations, "May I Have The Envelope Please", all were rehearsed. The applause was thunderous, the evening was a success.³

A recent performance (August 1976), by comparison, was almost entirely private. Carmen Lamanna, owner of the Carmen Lamanna Gallery and General Idea's representative in the commercial world, plays the part of Foreman Lamanna as he is interviewed in front of a jigsaw-puzzle backdrop: the plywood construction hoarding for the Site of the 1984 Miss General Idea Pavilion. This hoarding fragment is a concrete metaphor; as Foreman Lamanna, manager of the construction site, notes: "Just as the Hoarding defines the limits of the site and the project in general, we have also attempted to use the media to the same end. We have expended just as much energy erecting the Hoarding for the media as we have in erecting it on real estate. It has to be real before they will report it, but it is not really real until they do..."

General Idea always operates concurrently on several levels, and for all its punning wit, G.I. is deadly serious about what it is doing. The art world, with its well-worn rôles, its highly-developed language, its rewards to the winners, may be likened to a beauty pageant, and General Idea is acting out this whole construct with its pageants and performances. But this is also a battleground: "As artists we intend to survive. We intend to survive in a no man's land between content and context, our brushes and palettes our only weapon, Glamour's our only defence... We are obsessed with available form. We manoeuvre hungrily, conquering the uncontested territory of culture's forgotten shells — beauty pageants, pavilions, picture magazines and other contemporary corpses. Like parasites we animate these dead bodies and speak in alien tongues."⁴ General Idea is carrying out a structural investigation of the phenomenon of culture, through deconstructing it, piece by piece. They have made this process part of their lives, and all of their poses and pronouncements, their real concerns, move towards the completion of one grand scheme: the construction of the 1984 Miss General Idea Pageant Pavilion.

Each of these artists is different. Steele and Campbell express a deeply-felt existential sense of loss, of searching after an as-yet-unknown personal truth. Rodney Werden investigates histories, an observer fascinated by the details of an "ordinary" life. General Idea shows us an elaborate metaphorical construct, where media participates naturally (culturally) in the performance. Each has a reality formed by particular experience, objectified through narration or the addition of symbolic or myth-filled details. Narrative sequencing, the naming of feelings and ideas, the structuring into story format, all these remove the final tapes further from their intimate sources. And all of this is video.

1. See Peggy Gale, *Colin Campbell: Windows and Mirrors in Video by Artists*, Toronto, Art Metropole, 1976, for a discussion of the early work.

2. General Idea, *Glamour in File*, Autumn, 1975.

3. See Peggy Gale, *Video Art in Canada: Four Worlds in Studio International*, May/June 1976, for a fuller description and script excerpts from the tape.

4. General Idea, *Glamour in File*, Autumn, 1975.

ARTISTS IN RESIDENCE: WOMEN'S PERFORMANCE ART IN TORONTO

David BUCHAN

Artists inhabiting rôles.
Artists occupying conquered territory.
Artists at home, manipulating formats.
Artists in residence.

The preceding phrases describe the performance art being done by women artists working in Toronto. The preformed cultural phenomena of fashion shows, ice follies, wedding ceremonies, cabaret entertainments or dime-store-novel plots determines the shape the events take, the raw material out of which the fabric of the work is made. The artists, writing words for their characters to speak, creating clothing for them to wear, choreographing their movement, virtually take over their bodies to mobilize their own ideas, with the intention of creating finished works that bear witness to their personal visions. Drawing heavily upon theatrical convention, the overall quality of the work tends to be conceptual in nature, using established styles of information presentation to house newly designed and reshaped content.

The actual performing of the pieces is laden with reference to the intention of the work, but usually cloaked behind an ironic translation of the original intention of the genre. Contemporary mythologies are the prime source of inspiration. Platforms, pedestals and runways are used to separate the audience from the meaning and ensure that they get it at the same time. Providing the external shape, or form, the performance takes on highly ritualized overtones, turning the spaces they exist in into church-like environments, elevating the acts to the level of rites; reconfirmation of the existence of galleries as sacred. On a political level, the work strives to create an immediacy, a relevance, the opportunity more than possible with the use of popular media events. Both interests are served: the elevation of the concept is achieved and the work is made accessible. It is this interplay between opposing forces that most singularly characterizes the feel of these pieces. The distance of the artist versus the proximity of the actual subject. While remaining on familiar ground, the keeping of the act, the observance of ritual allows the artist the luxury of two levels of operation: the metaphorical one of the religious service and the actual familiar ground-level of the available format, which it in fact duplicates. The fashion show, night-club act, or Harlequin Romance. Often haunted by images of women in their past, the artists take advantage of their experience and use it to exorcize unwanted energies in these socially parenthetical situations.

In *Queen of the Silver Blades* (A Salute to the Vertical Smile), the poetry of Susan Swann, the photographs of Mary Canary, in slide form, and the choreography of dancer/artist Margaret Dragu combine to ward off the possibility of the *Playboy* version of risus sardonius, or permanent smile of figure-skating heroine Barbara Ann Scott. In a multimedia performance at St. Paul's Centre, June 26 and 27, 1975, and later at Cinema Lumiere, (October-November, 1975) poems, dance and slides are used to resolve the difference between the real woman and her *imago*. Formally theatrical in its approach, it offers a contrast to the approach used by the visual artists whose efforts are described below.

Marien Lewis and cohorts, in pre-Hummer days, take over the two suites in the Edgewater