



UN ASPECT DIFFÉRENT DE LA TÉLÉVISION

**Tom Sherman:
Vidéogrammes et écrits**

Musée d'art contemporain, Montréal
4 mars — 4 avril 1982



UN ASPECT DIFFÉRENT DE LA TÉLÉVISION

Tom Sherman: Vidéogrammes et écrits

Musée d'art contemporain, Montréal
4 mars 1982 — 4 avril 1982

Une exposition organisée par le
Musée d'art contemporain

Remerciements

Nous tenons particulièrement à remercier le ministère des Communications qui a traduit les écrits de Tom Sherman, ainsi que Louise Gagné qui a minutieusement complété les données biographiques et chronologiques sur l'artiste. Cette publication a été rendue possible grâce à la collaboration de Normand Baillargeon, du Service de l'impression en régie du ministère des Communications. Le concept graphique est une idée originale de Serge Savard, élaborée en collaboration avec Thom Sherman.

Manon Blanchette

Conservatrice

Service des expositions

ISBN: 2-551-04587-8

Dépôt légal, 1^{er} trimestre 1982

Bibliothèque Nationale du Québec

© Ministère des Affaires culturelles, 1982

Table des matières

Thom Sherman: vidéogrammes et écrits,	2
Manon Blanchette	
Ma perception de l'esthétique de l'art vidéographique (n° 2),	5
traduction du texte de Tom Sherman	
My Brand of vidéo aesthetics # 2,	14
Tom Sherman	
La théorie du lapin et la transformation psychologique des données,	23
traduction du texte de Tom Sherman	
The Rabbit Theory of data transformation,	
Tom Sherman	
Chronologie,	35
Louise Gagné	

Introduction

L'art vidéographique trouve en Tom Sherman un représentant de taille puisque celui-ci s'y adonne de façon intense depuis près de 10 ans. Mais Tom Sherman est aussi écrivain. Pourtant il ne s'agit pas là de deux productions distinctes dont l'une traite de l'image réelle et l'autre de l'image virtuelle, mais d'une seule, à l'intérieur de laquelle interviennent deux éléments interreliés, c'est-à-dire l'écrit et l'image vidéographique. Cependant, plusieurs utilisations — ou même plusieurs fonctions — de ces deux éléments sont exploitées par l'artiste et ce, à différents niveaux de sa production. En effet, autant dans certains cas Tom Sherman écrit — se limitant à ce seul médium — sur le vidéo ou sur la photographie, et donc sur l'image, autant dans d'autres cas il utilise ses écrits à l'intérieur d'un vidéogramme comme bande sonore en opposition ou en harmonie avec l'image vidéographique.

Dans le premier cas, c'est-à-dire celui où les textes sont autonomes, l'écrit a la simple fonction de regarder l'image réelle afin d'expérimenter les limites de chacun des médias en situation de compétition, ou simplement afin de réfléchir sur le médium vidéographique comme tel. Il fait alors appel à une réflexion analytique sur la position objective ou non-objective de l'auteur, d'une part au sujet de la nature et des limites de l'image vidéographique, et d'autre part au sujet de l'image suscitée par l'écrit.

Dans le deuxième cas, celui où le texte de Sherman est lu par l'auteur lui-même et enregistré sur bande sonore afin d'être présenté aux spectateurs simultanément avec l'image vidéographique, l'écrit reçoit cette fois-ci la fonction d'intervenir directement dans l'expérience globale d'un vidéogramme. Sous une première apparence de subjectivité consécutive à une mise en situation dynamique des deux mêmes éléments, on laisse ici au spectateur le soin de tirer lui-même les conclusions de l'expérience qu'il vient de vivre en regardant «activement» un vidéogramme de Tom Sherman.

Par ailleurs, tous les niveaux d'utilisation des vidéogrammes et des écrits de Tom Sherman se rallient à une position critique sérieuse. Critique de la télévision et de ses effets, même physiques, sur le spectateur, critique de la nature des programmes offerts et enfin, critique de tout un système qui laisse peu de place à la diffusion d'une production vidéographique originale et de qualité, la repoussant ainsi à l'intérieur des limites que lui donne l'étiquette d'art.

Le Musée d'art contemporain a choisi de présenter six vidéogrammes de Tom Sherman, réalisés de 1977 à 1981. Certains textes récents du même auteur, traduits et publiés pour cette occasion, accompagneront les vidéogrammes. Cette présentation veut fournir au public le maximum de données afin de bien faire ressortir, à travers un programme vidéographique à la fois littéraire, toute la globalité de la démarche de Tom Sherman. Les vidéogrammes présentés sont les suivants: «Television's Human Nature» de 1977, «Envisioner», «Individual Release», «East on the 401» respectivement datés de 1978, «Tvidéo» de 1980 et enfin «Transvidéo» de 1981. Les textes que vient d'éditer le Musée, sont intitulés **My Brand of Video Aesthetics # 2** ou **Ma perception de l'esthétique de l'art vidéographique n° 2** ainsi que **The Rabbit Theory of Data Transformation** ou **La théorie du lapin et la transformation psychologique des données**.

De plus, cette exposition nous permet de distinguer certaines nouveautés du traitement de la vidéo chez Tom Sherman, particulièrement en ce qui concerne le plus récent vidéogramme intitulé «Transvidéo». En effet, bien que l'on y retrouve ce même souci de réflexion sur les médias de communication, cette dernière réalisation entend traiter des moyens de transport et de la technologie moderne touchant l'émission d'information. La bande sonore, morcelée en deux parties de nature différente, débute de façon très formelle et annonce le sujet traité, ainsi que son

auteur. La seconde partie de cette bande est volontairement récitée sans ponctuation ni temps d'arrêt. L'image alors diffusée nous fait mieux prendre conscience du temps différé et d'un espace imaginaire. L'artiste veut aussi accentuer l'importance des moyens technologiques de communication en juxtaposant à une bande sonore, aux sons électroniques, une image qui reprend de façon artificielle le mouvement d'un véhicule automobile sur une autoroute par une nuit très noire. Ce volet qui traite des moyens de transport par véhicules, est mis en contraste avec des images rapides d'animaux qui se déplacent, eux, avec des moyens primaires. Cette succession d'images confère d'ailleurs à tout le vidéogramme une structure dynamique, au rythme beaucoup plus accéléré que les précédents. Le mouvement réel d'un objet devenu moyen de transport et le mouvement d'un objet immatériel tel que les ondes, devenu aussi moyen de transport d'un message informatif capté par la radio, se retrouvent tous deux simultanément représentés dans les deux dernières scènes. Nous pouvons alors expérimenter la conduite d'une automobile et écouter un bulletin météorologique diffusé en français et en anglais. Tom Sherman, par ce dernier vidéogramme, semble donc entamer une démarche toujours marquée par les mêmes préoccupations mais à travers une forme vidéographique, où de nouveaux moyens techniques sont mis en œuvre. Le texte, élément précédemment autonome ou en rapport direct avec l'image vidéographique, se fond mainte-

nant pour diffuser un message en harmonie avec cette dernière. Il devient ainsi de plus en plus difficile de distinguer le texte de l'image. D'ailleurs Tom Sherman nous confiait encore qu'une exposition similaire se serait vraisemblablement intitulée autrefois **Écrits et vidéogrammes**, alors qu'aujourd'hui l'inversion des termes est plus appropriée. Assistons-nous à un recul du littéraire chez Sherman au profit de la primauté sur le mot de l'image vidéographique?

Mentionnons enfin, qu'outre une production de vidéogrammes et d'écrits, Tom Sherman réalise aussi des performances et des installations qui reprennent la même problématique mais cette fois dans un espace/temps rigoureux qui met en scène l'artiste et ses écrits dans le cadre d'un événement précis.

Manon Blanchette

Conservatrice

Service des expositions

Américain d'origine, Tom Sherman est né à Manistee, Michigan en 1947. Il a étudié la sculpture à l'Université Eastern Michigan où, en 1970, il obtenait un baccalauréat spécialisé en beaux-arts. À cette époque il commence à travailler la vidéo avec John Orentlicher. Il collabore avec Andrew Lugg à la réalisation de deux films dont l'un est intitulé **Trace** (1971-72), et l'autre **Exceptional Moment A** (1976). En 1972, Tom Sherman s'était installé à Toronto mais depuis cet automne 81 il vit à Ottawa.



Tom Sherman
T Video 1980,
photographie: Robin Collyer

Ma perception de l'esthétique de l'art vidéographique (No 2)

par Tom Sherman

Dans cet article, je présente une analyse descriptive de deux bandes vidéo que j'ai réalisées au Canada en 1978 et 1980 et qui sont intitulées: **East on the 401** (1978) et **TVideo** (1980). Ce sont de courts métrages de 28 minutes et 45 secondes destinés à l'exploitation non commerciale.

Les prises de vues du ruban intitulé **East on the 401** ont été effectuées en septembre 1978 à travers le pare-brise d'une voiture Dodge Aspen (1978) appartenant à Mme Patricia Gruben, pendant que nous circulions sur l'autoroute 401 entre Toronto et Montréal; M. Robin Collyer conduisait la voiture et je tournais avec une caméra vidéo couleurs. J'ai terminé ce ruban en décembre 1978; c'était le troisième et dernier d'une série dont les sujets étaient étroitement apparentés et qu'on préparait aux studios d'enregistrement vidéo de Vancouver (C.-B.). Les deux autres rubans de cette série portent les titres suivants: **Envisioner** qui dure trois minutes, et **Individual Release**, qui dure 25 minutes. On doit voir ces trois rubans de préférence en une seule séance et, si possible, dans l'ordre suivant: **Envisioner**, **Individual Release**, et **East on the 401**. Tous trois ont été réalisés en une semaine. De nombreuses personnes à Vancouver, m'ont aidé dans cette tâche, surtout M. Hank Bull (pour la trame sonore) et Mme Kate Craig (pour l'enregistrement-vidéo) qui m'ont apporté une aide très précieuse.

Le ruban intitulé **TVideo** a été tourné à la résidence de Mme Lucinda Devlin et de M. John Orentlicher, à Syracuse (N.-Y.) en janvier 1980. Je me suis chargé de la mise en scène et M. Orentlicher, du tournage. Je discute ouvertement de la fin fictive de ma propre carrière de réalisateur. Le film **TVideo** a été commandité par M. John Watt et par la société *A Space*, en 1979. M. Watt était alors administrateur

de cette société de Toronto (Ont.). Le film était destiné à être câblo-diffusé lors de la présentation de la série intitulée **A Space Television**, à Toronto. La première télédiffusion y a eu lieu le 28 mai 1980. La post-production a été terminée aux locaux de *A Space Video*, à Toronto, en janvier 1980. M. John Watt m'a aidé à effectuer le dernier montage.

Je dois mentionner ici que c'est la deuxième fois que je tente de décrire «ma perception de l'esthétique de l'art vidéographique». J'ai tenté de le faire une première fois en mars 1980, lors d'une conférence au Centre des arts de *Dalhousie University*, à Halifax (N.-É.). Ce soir-là, j'ai présenté **East on the 401**, et **TVideo**, puis j'ai prononcé un discours d'une heure, intitulé: **Tom Sherman talks about Video Art and Television Perception** (Tom Sherman parle de l'art vidéographique et de sa perception de la télévision). Une version révisée de cette causerie a été publiée dans la deuxième édition du magazine *Article*, à Halifax, en juin 1980. C'était la première fois que j'exprimais publiquement mon opinion à ce sujet et je vais maintenant expliciter quelques-unes des idées que j'ai émises ce soir-là. Il s'agissait alors d'une improvisation en public et bien des réflexions que j'y ai faites n'ont pas leur place ici. J'espère néanmoins que la présente tentative sera beaucoup mieux ordonnée de façon à présenter un ensemble d'idées assez claires et assez frappantes pour vous inciter à examiner ces deux bandes vidéo plus attentivement.

Avant de décrire ces enregistrements en détail, j'aimerais expliquer ce que j'entends par perception de la télévision et de l'art vidéographique. Comme la majeure partie de la population utilise quotidiennement la télévision depuis le début des années 50, elle connaît bien la forme, peu variable, et le contenu des

programmes. Il est sûr que, pour ce qui est de leur mode de présentation, les émissions télévisées nous réservent peu de surprises. Les programmes durent ordinairement 30, 60 ou 90 minutes, sauf lorsqu'il s'agit d'émissions concernant des événements spéciaux; leur durée se détermine alors à une demi-heure près. La plupart des émissions présentent des histoires morcelées en épisodes ou l'action et l'émotion sont poussées à l'extrême. Le sexe et la violence, de plus en plus fréquemment exploités, constituent le menu régulier de ce média. Comme la technique utilisée dans le montage des films est celle dont on se sert pour la préparation des programmes de télévision, il s'ensuit que, même dans les programmes entièrement produits à l'heure actuelle par magnétoscope, le mouvement doit être accéléré étant donné que le rythme doit correspondre à celui des messages commerciaux très rapides qui sont encore produits sur film. Quand un film destiné à la télévision est abondamment coupé afin de rapprocher les événements, il arrive souvent que le vidéo soit électroniquement aiguillé, de façon à obtenir constamment des images nouvelles.

De façon générale, les téléspectateurs s'accommodent assez bien de la formule actuelle. Je me permets de qualifier cette attitude complaisante à l'égard de la qualité «cinématographique» des programmes, d'acceptation passive des limites esthétiques de la télévision. Bon nombre de qualités constitutives des programmes de télévision ont été déterminées par les premiers programmeurs, qui avaient d'abord été producteurs de longs métrages. Une fois établis, les critères officiels sont demeurés les mêmes pendant des années. Les téléspectateurs se sont habitués aux formules redondantes et au style narratif propres au film, qui se sont perpétués dans les téléromans. Ceux qui étaient à même d'exploiter les possibilités inhérentes au magnétoscope l'ont fait de façon superficielle. Jusqu'à aujourd'hui, le reportage télévisé en direct d'événements importants nous donne à peine une idée de ce que pourrait devenir la télévision.

Une longue habitude de la télévision a amené la plupart des téléspectateurs à la concevoir d'une certaine façon, à se contenter de la formule rigide de présentation qu'ils ont toujours connue. C'est en ce sens que je parle de «perception de la télévision». L'art vidéographique, qu'il soit utilisé en circuit fermé ou en télédiffusion, doit d'abord être considéré dans sa relation avec les émissions produites pour le grand public. Pour nous, réalisateurs ou téléspectateurs éventuels, notre appréciation de l'art vidéographique passera forcément par la perception que nous avons acquise de la télévision. Les images enregistrées par magnétoscope ou sur film étant projetées sur le même type d'écran (l'écran de contrôle du magnétoscope ou l'écran de télévision), on pourrait s'attendre à retrouver les mêmes caractéristiques. L'art vidéographique ne se limite évidemment pas à la reproduction d'émissions pré-enregistrées. Pour être bref, je vais me concentrer sur la façon de réaliser une bande vidéo. Je considère toutefois important de signaler ici que les artistes utilisent couramment le vidéo en circuit fermé. Des influences parallèles se dessinent entre cet usage et celui qu'on fait du vidéo dans les installations visant à assurer la sécurité. Le spectateur d'une image «en direct» en circuit fermé doit aussi aller au delà de sa façon habituelle de percevoir la télévision et apprendre à réagir devant l'information qui lui est transmise. L'artiste permet parfois à l'auditoire de devenir, pour une fois, observateur (le maître).

Certains pourraient prétendre qu'il existe autant de façons d'utiliser le vidéo qu'il y a d'artistes utilisant cette technique. Ce serait à mon avis, en surestimer les possibilités. Je réalise moi-même des bandes vidéo pour projection en circuit fermé et pour télédiffusion. Pour moi, une bande magnétoscopique de 21 pouces peut servir aussi bien, selon les circonstances, en vidéo qu'en télévision. Je ne crois pas que l'on puisse continuer à séparer le vidéo de la télévision. Grâce aux progrès de la technologie, tous les réalisateurs, qu'ils soient programmeurs de télévision ou artistes du vidéo, peuvent maintenant utiliser les mêmes techniques et réaliser des bandes de

haute qualité. Ainsi l'artiste pénètre enfin dans ce monde merveilleux de l'électronique et apprend même à le maîtriser.

Maintenant que cette occasion si longtemps attendue est à leur portée, de quelle façon les artistes se prévaudront-ils de leur nouveau droit de participer à l'élaboration des programmes destinés à la télévision? Seront-ils les amuseurs de demain? Comme beaucoup ne se gêneraient pas pour l'affirmer moins gentiment, ce sont plutôt les réticences des artistes sur leurs propres intentions qui les ont constamment tenus à l'écart de la société dans laquelle ils vivent. Quel que soit leur moyen d'expression, ils ont généralement des intentions et des buts très différents des autres professionnels. Les artistes maintiennent au travail une attitude spéciale, plutôt curieuse, faite d'intransigeance et de perfectionnisme égocentrique, attitude que l'on retrouve maintenant dans les milieux du vidéo et de la télévision.

Avant de décrire les intentions ou attitudes particulières de l'artiste du vidéo, je dois d'abord dépeindre le milieu actuel de la télévision. Sous sa forme populaire, la télévision est généralement considérée comme un divertissement. Les programmes commandités par les entreprises commerciales sont censés apporter aux téléspectateurs l'information qu'ils désirent. Les producteurs, eux, présentent ce qu'ils croient que souhaitent les téléspectateurs. Si le spectacle est intéressant, ceux-ci sont attentifs, ce qui permet au réalisateur d'attirer leur attention sur des messages publicitaires. Dans la télévision éducative, les producteurs jouissent d'une plus grande liberté, étant donné que le financement se présente différemment. On y bénéficie de subventions des gouvernements fédéral et provinciaux, de commandes plus discrètes des sociétés (qui en retireront un dégrèvement d'impôt ou une publicité flatteuse). Le réalisateur de télévision éducative doit aussi captiver les téléspectateurs mais il le fait en leur présentant une information pertinente. En d'autres termes, sa programmation doit viser à rendre service au téléspectateur. Il ne cherche pas à répondre aux désirs de la population, il en détermine

les besoins. Il faut évidemment accrocher le téléspectateur pour le garder à l'écoute mais l'information qu'on lui transmet a d'abord pour but d'élever le niveau de ses connaissances. Enfin, nous disposons de la télévision communautaire qui représente la contrepartie de la télévision payante. Avec ce moyen d'accès à la câblo-télévision, nous jouirons d'un nombre illimité de chaînes spéciales, y compris, peut-être, celle de la galerie d'art (canal A). Étant donné que toute télévision est en passe de devenir câblovision ou d'adopter diverses formes de télévision payante, cette dernière chaîne, accessible à tous et d'utilisation facile, est de plus en plus prometteuse.

Quelle est donc l'intention de l'artiste lorsqu'il réalise des enregistrements vidéo ou des programmes de télévision? Son intention est de fournir aux téléspectateurs une émission de grande qualité et ce, de façon aussi directe que possible. L'information de qualité (quant au contenu et à la forme) est celle qu'on présente pour la première fois. Comme les inventeurs, les artistes sont des innovateurs. Lorsqu'un inventeur crée un objet quelconque, celui-ci n'a pas toujours d'application immédiate. Il existe toujours de nouvelles manières de traiter d'un sujet de peu d'intérêt, ou déjà connu. Les artistes recréent les choses; la forme revêt alors une importance capitale. La présentation de faits déjà connus sous un jour nouveau est un art. Pour atteindre le degré de perfection auquel il aspire, il est essentiel que l'artiste du vidéo (ou de la télévision) puisse choisir à la fois son sujet et la forme sous laquelle il sera présenté. En vidéo comme dans les autres média, l'artiste doit diriger lui-même la préparation et la présentation des programmes de qualité qu'il a choisis et décider lui-même ce qu'il offrira aux téléspectateurs.

Même si certaines réalités sociales et économiques viennent parfois battre en brèche mon idéal de production artistique autonome, j'ai réussi à présenter une programmation valable sans consentir à trop de compromis. Il existe de nombreuses conditions préalables à la diffusion d'une oeuvre; par exemple, si je veux

que mes enregistrements soient télédiffusés, je suis obligé de m'en tenir aux normes établies quant à la durée de diffusion non commerciale, je dois réaliser un enregistrement valable du point de vue technique, effectuer les démarches nécessaires pour me procurer un équipement de qualité, trouver des moyens de subsister pendant la production et chercher des distributeurs qui ne m'imposeront aucuns frais mais qui, au contraire, me paieront des droits d'auteur. En ce qui a trait à la diffusion proprement dite, si je veux que mes enregistrements soient acceptés, il me faut respecter les lois de la morale en usage dans le milieu où je travaille. Heureusement pour moi, je n'ai aucunement transgressé le code moral en vigueur dans ma région et j'ai disposé d'un équipement technique perfectionné. Je dois remercier les gouvernements fédéral et provinciaux, les sociétés multinationales de câblotvion, les universités, les centres communautaires et certaines personnes bien pourvues d'avoir mis à ma disposition les ressources techniques nécessaires. Après avoir délaissé le vidéo au début des années 70, j'y suis revenu en 1977 lorsque j'ai constaté que l'équipement approprié était maintenant à la disposition des artistes. Il m'appartenait d'en faire bon usage.

Si l'artiste du vidéo a l'intention de dispenser aux téléspectateurs la programmation de son choix, cela signifie-t-il qu'il n'est pas intéressé à les distraire? Non, car bien que l'artiste ne se propose pas nécessairement d'amuser son auditoire, il doit, à titre de producteur, trouver un moyen de retenir son attention. De la même manière, si on veut qu'un message politique soit bien compris, on doit le présenter sur un ton engageant. Je dois cependant insister sur le point suivant: si l'artiste présente ses oeuvres par l'entremise des média électroniques, il doit avoir droit de regard sur la production en entier, du début à la fin. Cette attitude intransigeante du producteur d'enregistrements-vidéo le distingue du producteur d'émissions destinées à la télévision commerciale. Cette forme de télévision n'a guère encouragé la production artistique jusqu'à maintenant. C'est pourquoi les arts d'in-

terprétation en présence de l'auditoire sont si populaires chez les artistes à l'heure du spectacle. Dans l'exécution directe, l'artiste est le maître du spectacle. Personnellement, lorsque je prépare des enregistrements-vidéo (pour reproduction en circuit fermé ou à la télévision), je veux que ceux-ci portent sur les sujets que je trouve les plus intéressants.

Maintenant que j'ai exposé partiellement ma perception de l'esthétique de la télévision et du vidéo, je désire ajouter qu'à environ deux ans d'intervalle, j'ai réussi à enregistrer deux bandes magnétoscopiques pouvant servir d'exemples concrets d'oeuvres d'art qui se situent entre ce qu'attend généralement le téléspectateur ordinaire et ce qu'exigent les producteurs et spectateurs d'art vidéographique. Ces bandes (surtout lorsqu'elles sont câblo-diffusées devant un auditoire comprenant un petit groupe d'artistes et un groupe plus important de téléspectateurs ordinaires) devraient donner une idée très claire de plusieurs questions difficiles à résoudre en ce qui a trait à la relation idéale que l'artiste devrait entretenir avec les mass media.

L'enregistrement **East on the 401** est une bande magnétoscopique en couleurs destinée à la télévision. Au moment où je rédige le présent article, elle n'a pas encore été télévisée; elle a cependant été visionnée plusieurs fois en circuit fermé. Son sous-titre actuel, qui était au début son titre officiel: «You can't watch television and drive a car at the same time» (Vous ne pouvez regarder la télévision et conduire une voiture en même temps), donne une indication du sujet. Il établit la différence entre la transe des soi-disant victimes de la dépendance à la télévision et le phénomène d'hypnose suscité par la circulation sur l'autoroute. Dans **East on the 401**, le cameraman *ne conduit pas* la voiture. Le film est tourné par un passager ayant pris place sur le siège avant et par conséquent, on constate que le degré de passivité d'une personne regardant la télévision et celui d'une autre circulant en voiture est très semblable.

East on the 401 est une narration imagée composée d'une suite d'événements fixés dans le temps, à l'intérieur

du champ linéaire de l'autoroute. Il ne s'agit pas d'une seule prise de vues du paysage qui s'est déroulé au cours du trajet d'une demi-heure sur l'autoroute mais de nombreuses prises effectuées pendant ce trajet, puis choisies et rassemblées en vue de donner l'illusion d'une promenade réelle; grâce au montage, nous avons atteint notre objectif et le film donne l'idée d'une balade d'une demi-heure.

Le spectateur se trouve dans la situation du conducteur, M. Robin Collyer. La caméra, absolument immobile, n'ajoute rien au spectacle qui se déroule sous nos yeux, mais elle permet de fixer l'attention sur la route. Il se crée alors l'illusion d'optique classique d'une perspective qui sans cesse disparaît. Toute la bande présente un cadre fixe à l'intérieur duquel l'action est intense; le mouvement est enfermé dans un cadre statique¹. La caméra est installée de façon à diriger la vélocité au centre de l'image. Les véhicules venant en sens inverse et les arbres au bord de la route semblent surgir du centre et disparaître par le côté. Ce «cadre rabattant» place le spectateur au milieu de la route. Comme nous roulions dans une voiture Dodge toute neuve sur une autoroute à deux voies récemment construite et que j'utilisais un trépied solide, l'image est très stable. La voiture roule assez vite (plus de 100 kilomètres l'heure) et cette vitesse paraît supérieure (même exagérée) sur l'écran. La promenade se poursuit sans secousses ses et la caméra derrière le pare-brise semble portée par un tapis roulant. Nous savons dans quelle direction nous allons (vers l'est) et quelle route nous empruntons (la route 401 entre Toronto et Montréal) mais notre destination est inconnue. Nous constatons seulement que c'est la fin de notre promenade à travers la campagne ondulée de l'Ontario lorsque l'image soudain devient noire: c'est l'endroit sur la bande où s'inscrira le générique. La trame sonore de **East on the 401** consiste en un enregistrement monophonique fait avec un seul microphone omnidirectionnel placé à l'arrière du véhicule. Même lorsque les fenêtres sont bien fermées, le bruit à l'intérieur de la voiture américaine bon marché est assez considérable. Ce son

plein, atteignant presque 306°, contribue grandement à donner l'impression que nous roulions à une vitesse exagérée. Lorsqu'on augmente le volume au cours de la lecture, la trame sonore s'accorde très bien avec la fuite vertigineuse et le caractère direct de l'image. Pendant environ la moitié du ruban, le son est en synchronisme parfait avec l'image. La trame sonore est manipulée de façon importante peu après que le capot de la Dodge commence à paraître sur l'image, ce que nous avons réussi à faire au moyen d'un montage avec la caméra. J'ai enregistré ce ruban avec une vidéo Panasonic portable de 3/4 pouce. Cette modification paraît sur le ruban qui est coupé à un certain endroit; toutes les coupures précédentes ont été faites parce que la voiture passait sous l'un des nombreux ponts autoroutiers.

Dans le but avoué de donner au vidéo l'apparence d'une fiction, la trame sonore de la deuxième partie est manipulée de deux façons: premièrement, la trame sonore d'un événement comparativement plus spectaculaire survenu pendant les quinze premières minutes est insérée, hors du contexte, de façon qu'elle accompagne le trajet parcouru à grande vitesse plus loin sur le ruban. Cette trame sonore au ralenti a été enregistrée lorsque deux fardiers circulant lentement avec leur charge d'automobiles ont bloqué les deux voies, forçant M. Collyer, le conducteur de la voiture Dodge Aspen, à ralentir à environ 50 kilomètres à l'heure. Peu après cette modification à la réalité du document, M. Hank Bull a ajouté un léger accompagnement de piano. Je désirais que la musique imite le frottement des pneus sur la chaussée et M. Bull a trouvé la façon de le faire en imaginant un trémolo avec les notes les plus basses du clavier. M. Hank Bull et Mme Kate Craig ont exécuté et pré-enregistré cette musique composée spécialement pour terminer le ruban. On l'a par la suite ajoutée au bruit de la circulation sur l'autoroute au moyen d'un simple mélangeur stéréophonique.

TVideo est également une bande magnétoscopique réalisée avec un équipement de 3/4 pouce et destinée à la télévision. Elle est très différente de **East**

on the 401 en ce qu'elle met en scène un adulte qui s'adresse directement de chez lui à un auditoire invisible, pendant près d'une demi-heure. Cet homme ressemble à Tom Sherman. On nous le présente comme un moribond qui préparerait un programme de télévision au cours d'une période dépressive précédant sa mort. L'homme, non rasé, dit au début: "By the time you see this, I'll be dead" (Quand vous verrez cet enregistrement, je serai déjà mort). Il est seul dans une maison qu'il partageait autrefois avec une compagne. Son ami, M. John Orentlicher, réalise l'enregistrement. Alors qu'au début il semble qu'il s'agisse strictement d'un documentaire en vidéo, le discours spontané est délibérément rendu suspect par l'utilisation de la technique du micro en champ. On dirait que le mourant est l'hôte de l'émission. La conversation simple et directe avec l'auditoire qui est captée par la caméra de M. Orentlicher est improvisée et le personnage se contredit pendant presque toute l'émission.

La bande comprend trois monologues, d'environ neuf minutes chacun, qui sont enregistrés dans trois pièces différentes. Cette séquence de trois conversations discontinues a lieu au moment où l'homme se réveille pendant la matinée. **TVideo** commence réellement au moment où l'homme, dans sa cuisine, prépare un café-filtre sur une cuisinière à gaz. M. Sherman a demandé à M. Orentlicher de le filmer de façon à ne montrer qu'une partie de sa tête, exagérant ainsi sa taille et faisant ressortir sa mauvaise posture. L'homme se plaint de douleurs dans la région lombaire et de difficultés qu'il éprouve à voyager en train et en autobus. Cette séquence d'ouverture nous montre le personnage sortant du lit, juste avant midi. Il porte un tricot de corps blanc, sans manches, et ses cheveux noirs et lisses sont plaqués.

Le deuxième entretien avec son auditoire invisible a lieu lorsqu'il s'assoit à la table de la salle à manger et boit du café tout en prenant des notes. Penché au-dessus de lui, on voit M. Orentlicher de l'autre côté de la pièce. Le soleil de midi inonde l'appartement. Le film **TVideo** a été tourné entièrement à la

lumière du jour. M. Sherman, vêtu d'une chemise de soirée bleue, note certaines idées qu'il a eues au cours de la nuit; tout en jouant avec un calculateur-minuteur de poche, il parle de la fuite du temps, donne ses impressions sur l'écoute de la télévision, se plaint d'une douleur qu'il ressent dans l'oreille interne et qu'il attribue à l'usage de l'avion. Pour centrer l'image, M. Orentlicher s'est servi de certains objets placés sur le mur en arrière de M. Sherman: un tableau, un thermostat et une horloge murale. Toutes les prises de vues de cette bande ont été faites caméra en main. La deuxième séquence est à peu près de la même longueur que celle de la cuisine, mais le personnage y parle beaucoup plus; ayant bu ses premières tasses de café, il se réveille graduellement et se sent beaucoup mieux. L'aspirine qu'il a prise plus tôt dans la matinée l'a également soulagé de ses douleurs lombaires.

La troisième et dernière séquence de **TVideo** a lieu à l'entrée de la salle de séjour. C'est le début de l'après-midi. On y voit une horloge comme dans les deux premières pièces. L'homme, portant une chemise de flanelle rouge à manches longues, est assis dans une berceuse et lit son journal. Il se sent beaucoup mieux mais semble encore déprimé. Il parle de voyager encore et dans son dernier monologue, il admet ne plus voir très clair. M. Orentlicher est beaucoup plus actif: il promène la caméra autour de la chaise où M. Sherman est assis et prend aussi une couple de gros-plans. Ces gros-plans, comme certaines prises de vues de M. Orentlicher et une partie du monologue de M. Sherman ont été coupés. On ne donne aucune explication au sujet de la mort imminente du personnage. On discute de la difficulté de demeurer très liés avec ses amis en dépit du temps et des distances.

La trame sonore de **TVideo** était au début une piste stéréophonique. On y entendait la voix du personnage principal et les bruits ambiants sur la première voie; on a ajouté sur la deuxième voie d'autres bruits de fond, comme ceux de la cuisine dans la séquence d'ouverture et dans la scène de la salle à manger, un bourdonnement rappelant l'effet de pres-

sion dans l'oreille interne. En raison des difficultés éprouvées au cours de la lecture pour obtenir les niveaux appropriés d'intensité sonore, ce ruban stéréophonique a été doublé sur un ruban monoprogrammé à deux pistes.

Peut-être que la meilleure manière de commenter ces deux bandes vidéo serait de les examiner de façon encore plus générale en termes de programmation vidéo ou pour télévision. Bien qu'il s'agisse d'oeuvres d'art vidéographique conçues pour la télévision, je ne m'attends pas nécessairement qu'elles soient retransmises par ce média. **East on the 401** et **TVideo** sont évidemment considérées comme des oeuvres d'art vidéographique là où l'on ne dispose d'aucune chaîne pour les retransmettre. Dès qu'une oeuvre de ce genre est diffusée, elle devient une émission de télévision ou une production de masse et par conséquent, elle cesse d'être une oeuvre d'art. **TVideo** convient particulièrement bien à cette métamorphose culturelle. Ce vidéo est basé sur un article que j'ai écrit et qui était intitulé: **More Dead Artists?** «Encore plus d'artistes morts?» J'ai terminé cet article lors d'un séjour à Vancouver au cours de l'été 1979². La question que j'y traite est celle-ci: **What this country needs is more dead artists!** «**Ce dont ce pays a besoin, c'est d'un plus grand nombre d'artistes morts**». Je crois avant tout que si l'art doit vraiment faire partie de la culture, l'artiste doit cesser de présenter ses travaux comme des «oeuvres d'art». Si certaines créations, par exemple certains longs métrages et pièces de musique populaire, etc., sont souvent étiquetées «oeuvres d'art» il faut bien admettre que cette expression désigne parfois un autre genre de création. Pour ma part, je cherche l'art aussi bien dans un bon scénario que dans une bonne émission de télévision.

Où ces oeuvres d'art vidéographique seront-elles télévisées? Par l'entremise des grands réseaux ou de la télévision payante qui transmettent des émissions de divertissement? Grâce aux réseaux publics ou à la télévision éducative dont les programmes sont commandités par les organismes publics? Ou devront-elles

compter sur les chaînes spéciales qui transmettent certains programmes destinés à un auditoire particulier? Jusqu'ici, les oeuvres d'art vidéographiques n'ont eu leur place à la télévision qu'à titre de matériel ésotérique.

Elles devront à l'avenir soit être subventionnées directement par des organismes culturels ou être présentées dans un ensemble diversifié sur l'une des nombreuses chaînes spéciales que l'avenir nous réserve. L'art vidéo (ou la télévision des artistes) sera l'un des nombreux moyens dont nous disposerons pour propager la culture. En raison de la forte concurrence qui existera au début, je crains qu'on ne doive pratiquement donner sa production. Mais à mesure que le public deviendra de plus en plus exigeant à l'égard de la programmation courante, l'on disposera peut-être de plus de temps d'antenne pour l'inhabituel. Cela se produira d'abord parce que le temps d'antenne est par trop sous-employé. À peu près tout le monde pourra avoir accès à la télévision. Lorsque les programmeurs et distributeurs constateront que les créations de l'art vidéographique sont bien reçues, certains d'entre eux en commanderont d'autres.

Permettez-moi ici de tenter d'évaluer la qualité de ces enregistrements des points de vue du distributeur, du réalisateur ou du programmeur. Me basant sur les commentaires qu'on entend dans le monde du spectacle, si je programmait des émissions pour la télévision commerciale, je chercherais une programmation facile à interrompre par des messages commerciaux. Je voudrais une bonne programmation de base que je pourrais entrecouper de messages publicitaires, une bonne histoire, des interviews avec certaines personnalités en vue ou des anecdotes où l'on exploiterait la violence ou l'érotisme et qu'il serait facile de couper à plusieurs reprises. Il faudrait que ces émissions puissent soutenir la concurrence et qu'elles intéressent et captivent de nombreux téléspectateurs. Un programmeur d'émissions récréatives n'essaierait jamais d'intercaler des messages commerciaux au milieu d'émissions comme

East on the 401 ou **TVideo**. Nous sommes en pleine crise de l'énergie et pourtant, nombre de personnes aiment encore se balader en auto. Ces dernières seraient-elles très intéressées à regarder une balade simulée en voiture à la TV? **East on the 401** n'est certainement pas un documentaire touristique. Le seul point en faveur de l'autoroute 401 est le fait qu'elle raccourcit la distance de Montréal à Toronto. Le paysage ontarien est assez plat, les repas-minute et le café qu'on nous sert le long de cette super-autoroute sont à peu près les plus mauvais au monde. Il est donc impossible que **East on the 401** ait un auditoire assez vaste pour que des programmeurs de télévision commerciale ou récréative s'y intéressent. **TVideo**, par contre, se rapproche du vécu quotidien. Le personnage que joue Tom Sherman gagne la sympathie de son auditoire. Il fait part de sa situation désespérée avec un certain humour. Mais qui est ce personnage et pourquoi apparaîtrait-il à la télévision? Son histoire n'est pas suffisamment captivante pour accrocher l'auditoire. Je n'essaierais même pas d'obtenir un contrat rémunérateur de publicité avec une histoire aussi banale, quelle que soit la perfection de l'interprétation. Et pourquoi insister sur un sujet aussi banal? Il faut dire que du point de vue de la télévision commerciale, **East on the 401** est encore plus désespérément banal que **TVideo**.

Tout ce qui est banal s'insère bien pourtant dans un ensemble. Pour mettre en évidence une composition ou un style de tournage particuliers, il faut s'en tenir aux situations familières. La majeure partie de la programmation repose sur la mise en scène de situations très courantes; rien de plus banal que le sexe et la violence et nous verrons probablement ces deux thèmes encore plus exploités dans la programmation de la télévision payante. Pour ces programmes plus épicés, il nous faudra payer immédiatement, et le gros prix. La télévision commerciale ne diffusant plus de messages commerciaux, c'est à nous que la facture sera présentée.

Quelle est la valeur éducative ou sociale de ces deux bandes vidéo? **East**

on the 401 n'est pas un plaidoyer en faveur de la sécurité routière car dans certains cas, le chauffeur contrevient carrément au code de la route. Un distributeur de vidéo éducative aurait de la difficulté à trouver un commanditaire pour une émission exposant une balade d'une demi-heure sur une autoroute du centre de l'Ontario le sujet étant peu susceptible d'exciter l'intérêt. Quant au ruban **TVideo**, il a peu à offrir aux spectateurs de télévision éducative. Le conseil qu'on y donne en vue d'améliorer le fonctionnement de l'appareil auditif interne est loin d'être sûr et aucun établissement d'enseignement n'assumerait la responsabilité de répandre ces méthodes plutôt charlatanes. On peut aussi se demander s'il serait bon qu'un tel établissement ait l'air d'encourager l'hypocondrie et la dépression étalées si complaisamment.

Qu'en serait-il si ce dernier message de Tom Sherman était réel? Serait-il alors plus intéressant? Quel intérêt y a-t-il à raconter une histoire quelque peu prémonitoire de sa propre mort? Mais peut-être ne devrais-je même pas me poser la question de savoir si ces deux bandes vidéo sont ou non commercialisables. Peut-être est-il préférable de les faire reconnaître comme des oeuvres d'art et de les diffuser à titre de matériel culturel s'adressant à un auditoire de connaisseurs. Mais comment expliquer l'attrait qu'exercent sur les foules les oeuvres de Tut et de Picasso? On ne peut s'en tirer en qualifiant d'«oeuvres d'art» toutes les compositions qu'on nous présente. Le téléspectateur aura de la peine à admettre que la bande vidéo qui lui est présentée est vraiment un chef-d'oeuvre. Nous sommes habitués à une forme d'oeuvres d'art plus traditionnelle de reportages télévisés sur les expositions. **East on the 4012** et **TVideo** sont-elles des oeuvres qui peuvent être comparées aux peintures et sculptures? Non, mais techniquement parlant, elles se rapprochent beaucoup plus de la peinture et de la sculpture que de la danse et de l'art dramatique.

Avant de vous expliquer de quelle façon ces bandes vidéo s'apparentent davantage aux arts plastiques qu'à la

danse et au théâtre, permettez-moi d'exposer les possibilités de la chaîne spéciale (A) qui sera consacrée aux arts. S'il existe réellement un distributeur vidéo de productions hors de l'ordinaire (si jamais cette chaîne spéciale (A) voit le jour), je crois que **East on the 401** et **TVideo** s'adapteront très bien à la diffusion par «câble». Je dis par «câble» parce que, bientôt, toute télévision sera retransmise de cette manière et peut-être que toute télévision sera finalement considérée comme de l'art vidéographique. Je suppose en effet que dans une réalité culturelle aussi compliquée, toute télévision finira par être considérée comme de l'art. Les choses étant actuellement ce qu'elles sont, mes deux bandes vidéo relèvent plus de la télévision que de la peinture ou de la sculpture. Il est possible qu'elles soient plus près des beaux-arts que de la danse et de l'art dramatique, mais, admettons-le, l'art vidéographique a des liens plus étroits avec la télévision qu'avec toute autre forme d'expression.

Le seul fait que ces deux rubans paraîtraient insolites à la télévision ne prouve pas qu'ils soient de véritables créations artistiques. Ce sont deux productions de l'art vidéographique destinées à la télévision; elles ont été réalisées par un artiste qui a beaucoup exposé dans les galeries et musées d'art. Les centres d'art qui ont projeté ces rubans sur leurs écrans et l'artiste qui les a réalisés les considèrent comme des oeuvres d'art vidéographique. Peut-être que ces centres d'art devraient s'en tenir à des oeuvres traditionnelles au lieu de tenter continuellement d'ouvrir des horizons nouveaux. Après tout, en raison de sa parenté évidente avec la photographie, le cinéma n'est-il pas en meilleure posture? Dans l'art cinématographique, le metteur en scène dirige sa production. L'art vidéographique et l'art cinématographique constituent tous deux une présentation contrôlée du temps à un auditoire. Quel rapport l'art vidéographique a-t-il avec la télévision? Quel rapport un film d'art de 16 mm a-t-il avec un long métrage? Qu'il s'agisse d'un film projeté sur l'écran d'un cinéma ou d'une bande vidéo transmise par le récepteur de télévision, le procédé

est le même. La question est de savoir combien de personnes seront disposées à payer pour voir l'un ou l'autre.

L'art vidéographique est la présentation contrôlée du temps par un artiste devant un spectateur en circuit fermé ou un téléspectateur d'émissions culturelles. Le temps est divisé en périodes précises au cours desquelles les événements formant la trame du récit se succèdent. Le vidéo, de même que la télévision, se «consomme» en périodes prédéterminées, tout comme l'oeuvre cinématographique. L'art vidéographique aménage le passage du temps, le spectacle étant ordinairement conçu de manière à faire oublier les heures. Où va le temps pendant que nous regardons la télévision? À titre d'artiste, je pense qu'on peut utiliser le médium vidéographique pour présenter l'information dans la quatrième dimension avec une perfection relative par rapport aux autres media. Après tout, il ne peut y avoir de séparation entre le monde intérieur de l'artiste et la réalité qu'il exprime dans son art. Les peintres et les sculpteurs n'ont-ils pas traditionnellement tenté de situer les événements qu'ils reproduisaient sur la toile ou dans la pierre à l'intérieur de l'espace et du temps? L'art vidéographique et celui de la télévision ont parfois tenté d'imiter la peinture; certains artistes ont en effet utilisé les média électroniques afin de délimiter l'espace tridimensionnel. À titre d'artiste, j'aimerais qu'on considère **East on the 401** et **TVideo** par référence à la quatrième dimension, car c'est dans le continuum de l'espace et du temps que la narration se situe. Les distributeurs de programmes pour la chaîne spéciale (A) sont libres de choisir les bandes magnétoscopiques qu'ils veulent diffuser. Quant à moi, j'offre aux distributeurs ces deux présentations contrôlées du temps, enregistrées sur rubans magnétoscopiques. Réalisées à deux ans d'intervalle, elles durent environ 28 minutes et 45 secondes.

Notes à la page 41

My Brand of Video Aesthetics # 2

Tom Sherman

This writing will include a basic descriptive analysis of two videotapes I produced as an artist in Canada in 1978 and 1980. The tapes I choose to focus on are **East on the 401** 1978, and **TVideo** 1980. Both tapes are cut to non-commercial broadcast television time; 28 minutes and 45 seconds.

East on the 401 was shot through the windshield of Patricia Gruben's 1978 Dodge Aspen in September of 1978. Robin Collyer was driving on the 401 between Toronto and Montreal while I was riding 'shotgun' with a colour video camera. In December of 1978, I completed **East on the 401** as the third and final tape in a series of three closely related tapes in production at the Western Front's video facility in Vancouver, British Columbia. The other two tapes produced in this series are **Envisioner** 3 minutes, and **Individual Release** 25 minutes. Whenever possible, these three tapes should be viewed in order, **Envisioner**, **Individual Release**, **East on the 401**; preferably in one sitting. All three tapes were produced in one week. Many people helped me in Vancouver, but Hank Bull (audio) and Kate Craig (video) were especially important in the production of these three tapes.

TVideo was shot in the home of Lucinda Devlin and John Orentlicher in Syracuse, New York in January of 1980. In this tape I am the performer-director, while Orentlicher does all the shooting. As a performer, I openly discuss the fictional end of my own career. **TVideo** was made for broadcast in Toronto over cable in a series called *A Space Television*. The first broadcast date was May 28, 1980 in Toronto. Post-production was completed in Toronto at *A Space Video* in January of 1980. John Watt helped me complete the final edit.

It should be mentioned at this point that this is my second attempt at for-

mulating **My Brand of Video Aesthetics**. I first attempted expressing my thoughts on an aesthetics of video in March of 1980, in a lecture at the Dalhousie University Art Centre in Halifax, Nova Scotia. That night I screened **East on the 401** and **TVideo** and then delivered an hour-long monologue: **Tom Sherman talks about Video Art and Television Perception**. An edited transcript of this talk was published in June 1980 in the 2nd edition of *Article* magazine in Halifax. This was my first public expression of many of the ideas I will develop in this writing. It was a live, 'off the top of my head' public address. Many things said that night will not find space in this writing. Hopefully this will be a much more carefully directed attempt to develop a clear net of ideas strong enough to hold up these two specific videotapes for closer examination.

Before I describe these two tapes in detail, I will elaborate on what I mean by television perception and video art. As television has been in daily use for most people since the early 50's, people are generally very familiar with the consistent form and content of television. Certainly we know what to expect formally, in terms of packaging, when we view broadcast television. Programmes regularly fit into time-slots of 30, 60 and 90 minutes, except in the case of special events, which determine their own time duration to the nearest half hour. Most television programmes exhibit a fragmented narrative structure with action and emotion constantly present in extreme. Such action and emotion or violence and sex, hyped up as it is in frequency and potency, can be seen as the familiar content of the television medium. As film editing technique has set the pace of most television, even television now produced wholly with video is fast paced in order to sync up with the accelerated pace of commer-

cial still produced in film. Where film for TV is extensively edited to condense events and hasten the passage of time, video is often switched electronically to provide a constantly changing point of view.

The television audience has developed a rather complacent relationship with the TV form. I venture to call this familiarity with the 'filmic' appearance of the medium a passive acceptance of the limited qualities or stagnant aesthetics of broadcast television. Many of the qualities of broadcast television programming were determined by the initial programmers in the history and practice of television. These were originally feature-film people. Once formal criteria were established, the medium remained rigid for years. The audience developed a television perception based on the redundancy of form. Conventional film narrative style has been religiously adhered to, establishing the look and feel of the television serial. Few of the video medium's inherent qualities were exploited by those who understood the obvious potential of the medium. To this date, video coverage of the 'live event' essentially defines the rock bottom potential of the television medium.

Through their constant contact with broadcast television over a number of years, most people have grown to expect television to look and feel a certain way. This conservative assessment of the limited potential of the medium is what I refer to as television perception. We have all been conditioned to have limited expectations through our long term exposure with the rigid or common form of television. Video art, whether presented as closed-circuit video or as television, must first of all be seen as it relates to programming produced for the broadcast television industry. All potential producers and viewers of video art have minds, eyes and ears bearing the burden of deeply induced television perception. Because video art and broadcast television are displayed on virtually the same screen, video monitor or TV set, both are expected to feature the same qualities. Of course, video art is

not limited to pre-recorded information in playback. But for the sake of brevity, I will focus my discussion in the pre-recorded video art programme. As a brief, but important aside, the video medium is commonly used by artists in sculptural installation as closed-circuit "live" video. As such, a parallel complex of influences can be seen between this kind of art and the use of video in surveillance security installations. The audience viewing "live" closed-circuit video in a sculptural installation have two prior medium relationships to assimilate as they perceive the new video information. They have to see through their television perception and then they must learn how to pay a certain kind of surveillance attention. Often the artist allows the members of the audience to be the observer (the master) in a surveillance system for the first time.

Some would say there are as many ways artists can use video as there are artists working in video. I believe they overrate the medium. I happen to make video art programmes for closed-circuit playback and television broadcast. As far as I am concerned, 21 inches of video becomes 21 inches of television by virtue of circumstance. I do not believe the current segregation of video art from television can be maintained. With technological developments insuring technical parody between all producers, whether they be television industry programmers or video artists, everyone now has the capacity to produce broadcast quality tapes from a technical viewpoint. This state of recent technological evolution is a dream come true. Essentially this means the artist is finally allowed to enter the electronic cultural environment in a position of control.

With this long awaited opportunity now at hand, what will the artists do with their right to participate in this previously privileged process of programming the time continuum of broadcast television? Will artists become the new entertainers? As many people will tell you, sometimes in not such kind words, it is the relative obscurity of the artist's intentions that have continually isolated artists from the society they live in.

Whatever the media they work in, artists generally have very different intentions and goals than do professionals in other fields. Artists maintain a particular, perhaps peculiar attitude of non-compromising, egocentric perfectionism in their work. And now we find this attitude cultivated in the video and television medium.

On the way to defining this difference of intention or attitude in the video artist, it is first necessary to expand on the present nature of the television environment. Television as a popular cultural form is generally viewed as entertainment. Commercial TV programmes are understood to be information the audience *wants* to see. Producers in the industry give the audience what they think the audience wants. If it is successful entertainment, the audience is held captive by its own will. This permits the audience's collective attention to be tapped by advertising. In educational TV, the producers are given a little more rope because economically things are run a little differently. There is federal and provincial funding and more tasteful corporate sponsorship (tax write-off, corporate public-image building advertising). The educational TV producer must also hold the audience captive, but they claim possession through the lure of relevant information. In other words, the programming is thought to be 'good' for the audience. TV producers do not give the people what they want, but they decide what it is the audience *needs*. The audience still has to be held by their own will, but information is administered in order to specifically raise the audience's level of knowledge. And finally, there is the community access channel, which is fast becoming the bottom end of pay television. With this cable television access point we have the attractive future of all those unlimited special channels, including the distinct possibility of the art gallery channel (channel A). Since all television is becoming cablevision, or various forms of pay TV, this easy to crack, relatively 'free access' special channel is becoming more and more alluring.

What then is the intention of the artist programming video or television?

The intention of the artist producing video art is to deliver to an audience, in as direct a manner as possible, high quality video and audio information in an exact form. High quality information is simply information (in content and/or form) presented for the first time. Like inventors, artists make things first. Like some inventions, there is not always a practical application for the invention at the time of release. Low quality or commonly held information can always be presented in new ways. Artists make things over. This is where the importance of exact form comes in. To re-package information with precision is an art in itself. To be video or television art, the exact choice of information and thus the form of presentation must be controlled by the artist. This must be a primary control. The artist must have the right to control the production and presentation of his or her own high quality information. With video, as with other media, the artist must control the production and presentation of his or her art. The artist gives the viewer exactly what he or she wants the viewer to see.

While social and economic aspects of my reality obviously take their toll on my ideally autonomous process of artistic production, I have in fact managed to produce video and television programming without too many compromises. Granted, if I wish my video to be televised, I must cut it to standard non-commercial broadcast length. I must also produce a tape recording competent by technical standards. I have to find access to quality equipment. I must also find a way of supporting myself directly or indirectly through the duration of this production process. I must find distribution that pays, or at least doesn't make me pay. And in terms of television, I must never forget, if I want to televise my video, my programmes must also be morally 'clean' according to the restrictions of the specific immediate public climate of censorship. Fortunately, my work of late has not violated the moral code of my locale. I have been fortunate enough to have had access to quite a store of technically suitable equipment. I have to thank the federal and provincial governments, the multi-national cable

companies, the universities and community access centres and a few well equipped individuals for creating these opportunities of technical resource. After giving up working in video in the early 70's, I resumed at some point in 1977, realizing that the proper equipment was then available. It was up to me to put it to good use.

If it is the video artist's intention to give the audience art in his or her exact form of video information, does this mean that the artist is not interested in entertaining viewers? No, for although the artist is not necessarily concerned with pleasing the audience, the artist as a video producer must find a way to hold the audience's attention. Likewise, a video or television programme with a political message must be presented in an engaging way if it is to be an effective vehicle of communication. But I must stress again, if the artist intends to deliver art to an audience through the electronic media, to do so, he or she must maintain control from production straight through to the final presentation. This uncompromising demand for control is the fundamental difference between video art and commercial broadcast television. Commercial television does not offer much opportunity for the production of art at this date. In a closely related aside, this is why performance art is such an attractive activity for artists today. In live performance art the artist is clearly in a position of control. Personally, it is simply my intention when I produce video programming (for closed-circuit playback or video to be televised) that my programmes represent my interests as precisely as possible.

With this problematic television perception-video art muse partially developed, I now wish to add that I have managed to produce two videotapes, a couple of years apart, which may serve as clear examples of art works set in this state of limbo between the general expectations of those television perception and the specific demands of the producers and audience of video art. These tapes, especially when seen in their ideal context, when cablecast to an

art audience inside a larger general audience, should represent with clarity and directness, several difficult questions regarding the artist's tentative relationship with mass or public media.

East on the 401 is a colour videotape specifically designed to be televised. At the time of this writing, it has not been televised—it has been screened several times on closed-circuit systems. Its present subtitle, at first its working title, "You can't watch television and drive a car at the same time", denotes the basic premise of the tape. It draws the line between the trance of so-called victims of television addiction and the phenomenon of highway hypnosis. The cameraman in **East on the 401** is *not* driving the automobile. It is shot by the front seat passenger and therefore the degree of passivity between the act of watching TV and that of riding in an automobile find remarkable equivalence.

East on the 401 is a visual narrative. It represents a sequence of events set in time within the linear space of the highway. It is not a single continuous shot recording a half-hour stretch of highway. It is a selected series of shots assembled in the illusion of a 'real-time' document. As a half-hour ride goes, it is deceptively true. It is a fictionalized version of a ride in a car. The editing makes the story out of the recorded experience.

This tape involves the viewer in the performance of the driver, Robin Collyer. The camera is absolutely still and therefore it has little personality. This still camera does offer the opportunity for focused, intense concentration on the road ahead. There is the classic, optical illusion of vanishing-point perspective. The entire tape is shot with a static frame with intense interior motion. This is a static or still frame that contains movement.¹ The camera is taken for a ride down the line with the velocity being directed into the centre of the frame. Vehicles from the opposite direction and the trees on the side of the road stream out from the centre vanishing off the edge of the frame. This collapsing frame draws the viewer into the image of the road. As it was a brand new Dodge

speeding down a stretch of newly constructed divided highway, and because I was using a sturdy tripod, the image is very stable. The car is moving at a relatively high speed (+ 100 kilometres per hour) and this velocity is apparently enhanced (exaggerated) on the video screen. The ride is very smooth and the camera seems to slip-stream along behind the windshield. There is direction (East) and there is location (on the 401 between Toronto and Montreal), but there is no destination. There is only the eventual termination of this highway ride through the rolling Ontario landscape with the sudden black frame, eventually the background for the credits.

The audio track of **East on the 401** is a monophonic recording made with a single omni-directional microphone placed in the back of the vehicle. Even with the windows rolled up tight, the sound level inside the inexpensive American car is considerable. This full, almost 360° sound plays an important part in exaggerating the velocity of the ride. When turned up loud during playback, this full rushing sound pulls together richly with the vanishing-point, focused directness of the image. For approximately half of the tape, the sound is exactly in sync. The audio is manipulated considerably shortly after the hood of the Dodge is introduced to the static frame of the road through an in-camera edit. I recorded this tape with a 3/4 inch Panasonic portapak. This change in frame is left on the tape as an obvious edit, whereas all previous edits take place as the car passes under one of many highway overpasses.

In an overt attempt to confer a fictional status to the video, the audio track on the last half of this tape is manipulated in two ways. First, an audio segment from a comparatively spectacular event occurring in the first 15 minutes of the tape is inserted, out of context, to mesh with a high speed visual stretch further down the road on the tape. This 'slow-motion' audio is lifted from an event where two slow moving auto-transport vehicles are blocking both forward lanes, forcing the Dodge Aspen Collyer is driving to slow

to approximately 50 kilometres per hour. Shortly after this distortion of the physical truth of the video-audio document, a subtle piano score was added by Hank Bull. I wanted the music to literally come from the sound of the tires on the open road and Hank found it in a repetitive roll on the bottom of the keyboard. Hank and Kate Craig performed and pre-recorded this prepared-piano piece composed specifically for the end of this tape. This auto-music was then introduced to the sound of the road with a simple stereo mix.

TVideo is also a colour videotape made with 3/4 inch equipment to be broadcast. It is very different than **East on the 401** as it is basically a document of an adult male talking directly from his home to an audience for nearly half an hour. The man is Tom Sherman in character. Tom Sherman is seen as a dying man making a television programme during a pre-death period of depression. Near the beginning of the tape the unshaven man says, **By the time you see this I'll be dead.** The man is alone in a house he used to share with a woman. His friend John Orentlicher does the recording. While it appears to be strictly a 'video documentary', the candid conversation is deliberately made suspect by the subject's on-camera microphone technique. The dying man appears to be 'hosting' the programme. The simple, direct conversation with the audience taking place through Orentlicher's camera is improvised and the character very nearly contradicts himself throughout the programme.

The tape is structured as three approximately 9 minutes monologues taking place in three separate rooms of his house. This sequence of three discrete conversations takes place as the man wakes up over the course of his morning. **TVideo** actually begins as the man makes a pot of drip coffee over a gas stove in his kitchen. Sherman directed Orentlicher to frame the man so that the top of the frame cuts into his head, the shot exaggerating the man's height and emphasizing his bad posture. The man complains about his lower back pain and refers to the difficulties of tra-

velling by train and bus. This opening sequence finds the character up and out of bed just before noon. He is wearing a sleeveless white undershirt. His black hair is slicked straight back.

The second conversation with the audience takes place with the character sitting at the dining room table drinking coffee and writing down notes. Orentlicher stands over him from across the room. The noonday sun fills the room with light. **TVideo** was shot entirely with natural light. Sherman is writing down some thoughts he has had overnight. He plays with a pocket calculator-timer and talks about the passage of time and his feelings about watching television and eventually about the inner ear trouble he suffers from flying. He wears a blue dress-shirt. John Orentlicher uses objects behind Sherman on the wall—a framed picture, the thermostat, a wall clock, to determine the edge of the frame. All the camerawork in **TVideo** is handheld. In approximately the same time as the kitchen sequence, the character says much more, having drunk his first few cups of coffee, he is feeling much better, having been awake for a little while longer. The aspirin he has taken earlier is easing his back pain.

The third and final sequence of **TVideo** takes place in the front or living room of the character's house. There is a clock present in the shot, as there has been in the first two rooms. It is early afternoon. The man is reading a newspaper, sitting in a rocking chair. He is wearing a long-sleeved red flannel shirt. He feels much better, but he still appears to be depressed. He talks about travelling some more, and admits in this last speech that he is having trouble with his eyes. Orentlicher is much more active, walking the camera around the chair Sherman is sitting in. There are a couple of close-ups, as there were in each of the first two rooms. These close-ups were scripted, as were certain restrictions on Orentlicher's camera and Sherman's dialogue. There is never a reason given for the imminent death of this character. The difficulties of remaining close to friends over long distance and time are discussed.

The audio of **TVideo** was originally a stereo soundtrack. One track held the character's voice and ambient room sound; the other carried additional sound that functioned as simultaneous external environment in the opening kitchen sequence and as inner ear pressure in the dining room. Due to problems in reproducing correct levels in playback, this stereo tape was dubbed into a two track mono programme for controlled presentation.

Perhaps the best way to continue writing about these two tapes is to consider them even more generally in terms of video or television programming. While these tapes do happen to be video art work designed to become television, I do not necessarily expect these programmes to become television art. **East on the 401** and **TVideo** obviously exist as video art where there is no channel available for their mass distribution as television. As soon as any video art work is televised, it becomes television programming and therefore becomes mass or public media, not art. **TVideo** is especially well suited for this cultural transformation. This tape is based on an article I authored entitled **More Dead Artists!**. I finished writing this article in Vancouver in the summer of 1979, again while in residence at The Western Front.² The basic premise of this essay is introduced in the key line, "What this country needs is more dead artists!" Essentially, I believe that if art is to become truly important culturally, the artist must cease to present his or her work strictly as art. If other cultural endeavours are often labelled as art (for instance, feature film and popular music), art has to be occasionally considered to be something else. I am personally interested in making art in the appearance of good writing and better television.

So where should this video art be televised? There is network and pay TV. This is entertainment television. There is public or educational television. And there is special interest television. Video art at this date fits into the television medium only as esoteric material. It will either have to be backed by direct spon-

sorship by art institutions, or it will have to be offered in a special package of diversity in the future reality of unlimited special channels. This would make video art (or television by artists) only one aspect of an incredible complex of information. Because there will be so much competition, I'm afraid it will virtually have to be given away in the beginning. As more and more people become actively critical of current television programming, there may be openings on the air for more unusual programming.

Initially, this will happen because there is literally too much air time to fill. There will almost be room for everyone. And then, when the programmers and distributors have had some positive response to video art as television, some of them will come back for more.

Let me try to assess these tapes from a distributor's (producer, programmer) point of view. To begin with some hypothetical observations from the world of entertainment, if I were programming commercial broadcast television, I would be looking for programming that would cut easily with commercials. I would want a good programming base in which to display the goods. I would want a good story, or a couple of hot personalities, or a fast moving display of violence or sex that would stand up to extreme fragmentation. It would have to be programming that would attract and involve a mass audience. It would have to look a lot like the competition. Someone programming television as entertainment would never try to cut commercials into programmes like **East on the 401** or **TVideo**. It is true that there is 'an energy crisis'. And yet people still love to ride around in their cars. Would this audience really get much out of a simulation of the driving experience on TV? **East on the 401** sure doesn't work as a travelogue. The only good thing about the 401 highway is that it is fast. The Ontario landscape is rather flat. The fast food and coffee along this stretch of super highway must be the worst in the world. No, **East on the 401** wouldn't hold a wide enough audience to pay off as commercial or entertainment television. Now **TVideo** does have the common

touch. The performance of Tom Sherman in character does elicit some degree of audience empathy. There is some humour in his hopelessness. But who is Tom Sherman and why is he on TV? As entertainment, there isn't enough there to hold the audience. I wouldn't try to secure those juicy advertising contracts with such banality, no matter how refined this banality might in fact be. Why do I insist on such banality? In terms of commercial television broadcast potential, the problem with **East on the 401** is it is even more banal than **TVideo**.

Banal material packages up so beautifully. If you want a structure or a shooting style to be clearly in evidence, you have to work with low-key, familiar situations. Most television programming is very familiar material to the audience. Sex and violence spells banality in its own way. With pay TV we do stand to see sexier and more violent programming. For this stronger television, we'll have to pay directly through the nose. There will be no more commercials on the ultimate commercial television. With pay TV we are billed directly.

What about the educational or public service value of these two tapes? Well, **East on the 401** is not a plea for highway safety. In fact, some of the driving on this tape is definitely illegal. For lack of excitement, a distributor of education video or television would have a hard time finding corporate sponsorship for a half hour drive through central Ontario. And **TVideo** has little to offer the viewers of educational TV. The medical advice is totally suspect in regard to the suggested inner ear 'exercises', and it would be irresponsible for an educational institution to spread such quackery. It is also questionable for an institution of higher learning to promote extroverted hypochondria and theatrical depression.

What if this tape of Tom Sherman just before death was absolutely true to life? Would it be a more interesting tape if it was truth rather than fiction? What is the point of telling a story more or less predicting your own death? Maybe I'm taking the wrong tack in questioning the

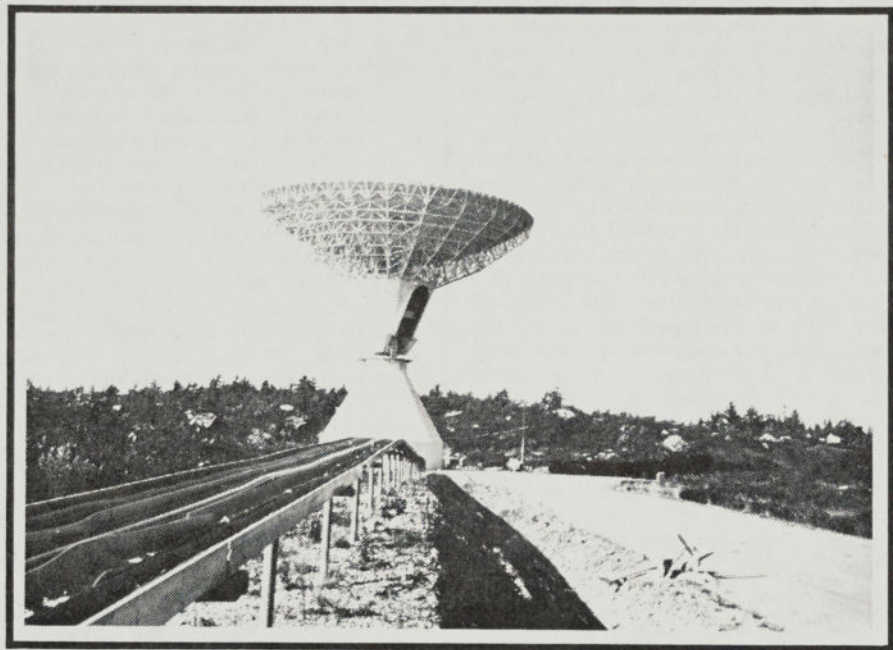
marketability of both of these tapes. It may be better to have them certified as art and then to broadcast them as cultural material to entertain an art-conscious audience. But what about the mass appeal of Tut and Picasso? Surely you can't call everything art and get away with it. The audience will have a hard time with the idea that the video they are watching is the art itself. We are accustomed to television reportage of fine art exhibition in more traditional form. Are **East on the 401** and **TVideo** really like paintings and sculpture? No, but technically speaking, these tapes are much closer to paintings and sculpture than they are to live dance and drama.

Before I suggest to you why these video tapes are more like fine art than they are like dance and drama, let me elaborate on the potential of the special channel for art (channel A). If there actually is a distributor for truly unusual video information — if there ever is a special channel A, then I think **East on the 401** and **TVideo** will fit on 'the big wire' nicely. I mention 'the big wire' because all television will be on cable soon. And maybe all television will eventually be considered to be video art. I'm assuming that such a complicated cultural reality may eventually suggest that all television be considered to be art. Well, as it is now, these two videotapes are more like television than they are like paintings or sculpture. They may be closer to fine art than dance and drama, but let's face it, video art is more like television than anything else.

Just because these two videotapes are unusual as far as television goes, this doesn't prove that they are art. They are both video art made to be televised. They were made by an artist who has shown widely in art galleries and museums. These two tapes are called video art by both the artist who made them and the art institutions that have shown them. Perhaps these institutions should stick to traditional art forms instead of continually attempting to broaden their territory. Afterall, doesn't film, with its obvious kinship to photography, have a much better case? Cinematic art does feature the director

as the film artist in control of his production. Cinematic art, like video, is the controlled presentation of time to an audience. How does video art reference in television? How does the 16 mm art film reference in feature film? Whether it is the art film on the feature movie screen, or it is video on the home television receiver, the picture and sound can be put on the same screen, but doesn't it boil down to how many people will pay to see it?

Video art is the controlled presentation of time by an artist to a closed-circuit viewer or a television art audience. It is a precise articulation of time where events mark their own place and form the basis of a narrative. Video and television are consumed in predetermined lengths of time just as films has always been. The form of video arranges or structures the passage of time, where the content generally function to take the viewer's mind off the clock. Where does the time go when you are watching TV? I feel, as an artist, that the video medium may be used to articulate information in the 4th dimension with a certain perfection relative to other media. Afterall, an artist can never divorce his or her thoughts or actions from the history and practice of art. Have not the painters and sculptors traditionally attempted to place events within the space-time continuum? Some video art and some television has tried to look like painting. Some artists have used electronic media to define three dimensional space. As an artist I would like to have **East on the 401** and **TVideo** looked upon through the reference frame of the 4th dimension. It is in the space-time continuum that the narrative is constructed. The distributors of programmes on our model channel A may televise any videotapes they see fit to do so. All I can say for sure is I offer these two controlled presentations of time articulated in video information for their eventual distribution. Produced two years apart, both these tapes run approximately 28 minutes and 45 seconds.



La théorie du lapin et la transformation psychologique des données

par Tom Sherman © 1981

(Je tiens à exprimer mon appréciation à Stephen Horne, Norman Cohn, Jan Pottie et John Watt, pour leurs critiques et leurs suggestions).

Pour décrire la différence qui existe entre les données et l'information, on pourrait dire simplement que l'information nous fournit des données significatives. Cette utilisation du terme *significatives* place ce bref exposé dans le domaine spéculatif de la psychologie perceptuelle, plus précisément dans le gestaltisme, où des lignes pointillées marquent les rapports figure-fond. L'emploi des mots *données* et *information* nous ramènera cependant à l'époque actuelle, c'est-à-dire entre la Deuxième guerre mondiale et les années 1980.

Je tenterai de décrire comment peuvent se transformer les données et comment il peut arriver que certaines données deviennent plus significatives pour l'observateur. Ce processus perceptuel de *transformation des données* se déroule continuellement dans notre cerveau. La transformation des données constitue l'aboutissement temporaire d'une recherche. Dans le processus perceptuel, nous sommes d'abord intéressés à repérer l'information.

À ceux de mes lecteurs qui s'intéressent particulièrement à la programmation pour les média audio-visuels, où s'offre la possibilité d'expériences perceptuelles continues, je sou mets l'exemple suivant qui pourra peut-être piquer leur curiosité. J'aimerais décrire une expérience de *transformation des données* que j'ai vécue plutôt concrètement par un bel après-midi d'été.

En juin 1981, je me trouvais dans l'île du Prince-Édouard où je rendais visite à M. Norman Cohn, de Hunter River. Je

venais d'arriver d'Halifax par avion et devais demeurer dans l'île quelques jours. Après un atterrissage assez brusque (j'avais voyagé à bord d'un avion de la East Pan American) je me suis rendu, avec Norman, au *Center for Television Studies* afin d'y visionner des bandes magnétoscopiques et de discuter de leur qualité. Nous avions l'intention d'en visionner un bon nombre, car j'en avais apporté plusieurs et Norman, de son côté, désirait m'en montrer d'autres. C'est ce que j'appelle pénétrer dans le monde du vidéo. J'étais sur l'île depuis moins d'une heure et nous étions déjà installés devant le lecteur, les yeux rivés sur l'écran. Ce comportement peut sembler bizarre à certains, mais je dirais qu'il procède en quelque sorte de l'obsession pour la télévision. Seulement, au lieu d'être des observateurs passifs, nous prenions au contraire grand plaisir à nous sentir partie de cet univers visuel que nous avions créé.

Nous regardions les versions non montées d'études chronométriques pré-enregistrées, cherchant les séquences les plus intéressantes, ce qui n'allait pas sans tâtonnements. Nous voulions trouver des exemples significatifs de *transformation des données*, sans avoir d'idée trop précise à ce sujet. C'est pourquoi il nous fallait avoir l'œil et l'esprit vigilants, tout en étant aussi détendus que possible. Nous avions pris un verre ou deux, fumé une cigarette et ri un peu, mais j'étais encore trop crispé pour bien travailler. J'ai pensé que j'aurais une meilleure idée de l'endroit si je visitais l'île pendant quelques heures. Nous pour-

rions revenir plus tard au *Centre* et à ses lecteurs. J'ai suggéré de faire une promenade tout en allant nous procurer de la nourriture, ce que nous avons fait. Avant le souper, j'ai prié qu'on m'excuse car je désirais marcher à travers champs derrière la maison de Norman. Il me fallait prendre contact avec ce paysage d'argile rouge. Au moment où j'entreprenais ce qui était censé être une promenade tranquille dans la campagne, un soleil de fin d'après-midi déversait ses rayons sur les rouges et les verts vibrants de cette riche terre ondulante.

J'ai traversé un champ labouré où l'argile rouge était sèche et poussiéreuse. Mes pieds soulevaient de petits nuages roses. Je suis arrivé dans un immense champ d'herbe haute jaunie où soufflait un vent d'ouest fort et persistant qui chantait dans les arbres logeant la vallée. Je songeais à mon travail à Halifax, à mes amours à Toronto et à ma vie en général. Je regardais au loin vers l'horizon, mais encore tout absorbé en moi-même. Je marchais à mon rythme habituel, tout à fait inconsciemment, lorsque, tout à coup, il se produisit un mouvement brusque à mes pieds: c'était un petit animal qui, sortant de sa cachette, bondissait en zigzaguant à travers champs puis disparaissait en quelques secondes dans les hautes herbes devant moi. Bien que surpris, j'ai vite identifié l'importun comme étant un lapin inoffensif et me suis mis à scruter le champ pour y déceler la présence d'autres animaux. Il est étonnant de constater l'effet rapide de l'émotion sur le taux d'adrénaline. Les battements de mon cœur étaient précipités, j'avais le souffle coupé, les nerfs à vif et tous les sens en éveil.

Le paysage m'est alors apparu avec une grande netteté. J'ai remarqué qu'à plusieurs endroits les buissons étaient plus épais et qu'il y avait une tache sombre ressemblant à un trou, juste devant moi. Je me suis approché prudemment, réalisant à quelques pas de l'ouverture qu'elle était trop petite pour qu'il s'agisse du terrier d'un lapin. Je me tenais là, regardant intensément dans le trou sombre et profond, juste assez grand pour que je puisse y glisser la main, mais trop profond pour me permettre d'en atteindre le

fond; c'était peut-être le repaire d'un serpent. Je pouvais presque voir le gros serpent noir et brillant, émergant tout doucement de son repaire, lorsque je ressentis une douleur aiguë au poignet. J'aplatiss d'une taloche une mouche à chevreuil qui s'était installée à l'endroit où je porte habituellement ma montre-bracelet et qui suçait mon sang. Comme un moustique ne vient jamais seul, je me suis empressé de quitter les lieux; j'étais énervé et ma tension montait. Un vent violent me soufflait dans les oreilles et je ressentais une chaleur intense sur l'épiderme. Était-ce le vent ou le soleil qui me brûlait? J'en avais déjà assez de la campagne et me suis dirigé vers l'abri de la maison.

J'y suis arrivé légèrement essoufflé et me suis assis à la table de la cuisine; il me fallait un moment pour me remettre. La marche rapide avait certainement élevé mon métabolisme. La fin soudaine de cette promenade, qui avait été plutôt excitante, me laissait un peu étourdi, le corps vibrant sous l'effet d'une activité cardio-vasculaire accrue. J'éprouvais un état de griserie sensorielle résultant de la surstimulation apportée par cette série d'événements pourtant très ordinaires en milieu champêtre. Mon expérience sur le terrain, assez banale quand on l'examine après coup, avait, cet après-midi là, éprouvé à l'extrême ma tolérance pour l'imprévu.

Si je me promenais dans ce champ tous les après-midis, il est fort probable qu'il m'arriverait souvent de lever un lièvre, car ils abondent aux alentours, comme abondent aussi les trous profonds et mystérieux, probablement creusés par d'industriels rongeurs de toutes tailles. Également, bien sûr, on y rencontre plusieurs variétés d'insectes piqueurs, auxquels il paraît qu'on finit par s'habituer. Quant à l'atmosphère, je suis certain que le vent chaud et sec souffle souvent avec violence dans cette vallée, même sous un ciel d'été ensoleillé.

Ainsi, ma promenade dans la campagne, que j'avais voulue délassante, avait tourné tout autrement. Si je devais faire l'expérience de trop nombreuses promenades du même genre, je perdrais probablement tout désir de quitter la sécurité

et le confort du foyer pour aller me balader en pleine nature. Mais si, par hasard, j'avais la chance d'y faire une série d'expériences intéressantes, je pourrais être plus enclin à explorer cet univers inconnu. Après dix ans de vie urbaine où la majeure partie de mon expérience sensorielle m'est venue des média audio-visuels, je trouve l'imprévisibilité de la nature très déroutante.

On peut évidemment rétorquer qu'il est difficile d'émouvoir qui que ce soit par des changements imprévus dans la programmation des média électroniques. Certains soutiendront que le principal impact sensoriel de ces média est beaucoup trop négligeable pour engendrer la sorte d'angoisse que j'ai éprouvée lors de ma promenade dans l'île-du-Prince-Édouard. La plupart des gens ne croient pas que le vidéo ou la télévision, par exemple, offrent assez de stimuli sensoriels pour générer régulièrement des conditions favorables à la transformation des données. Autrement dit, le processus de visionnement et d'écoute des bandes vidéo et de la télévision peut-il apporter un stimulus sensoriel suffisant pour provoquer fréquemment la transformation et la perception de données hautement significatives, c'est-à-dire de l'information?

Je dirais que les données transmises par les média électroniques sont très souvent transformées en information par les auditeurs. Cela se produit lorsque les données deviennent significatives pour celui qui les reçoit. Dans son dernier livre: **Mind and Nature: A Necessary Unity**, M. Gregory Bateson définit l'information comme «any difference that makes a difference» (toute particularité qui établit une différence). Certaines données émergent qui ont un effet très différent ou très spécial sur nous. Dès qu'on commence à parler de différence, on fait intervenir le concept de relativité. La différence, ou les caractéristiques, faisant que certaines données ressortent d'un contexte ou d'un ensemble particulier de données, sont fonction de la relation qui existe entre les données elles-mêmes et entre ces données et celui qui les perçoit. Il peut arriver qu'un lapin fasse sursauter le plus détendu et le plus accoutumé des aborigènes, mais jusqu'à quel point ce lapin

est significatif en tant que donnée est déterminé au cours du processus complexe de la perception. Pour moi, le lapin semblait menaçant parce que je ne l'avais pas identifié. Je ne m'attendais pas à le voir surgir à mes pieds et cela m'a ébranlé. L'effet produit sur mon organisme n'en a pas moins été réel même après que j'aie reconnu et nommé le lapin. J'avais été effrayé par une créature inoffensive. Plus important, le champ entier avait été pour moi transformé par la décision que le lapin avait prise de s'élancer. Par sa fuite, le lapin avait introduit une notion d'insécurité dans mon entourage immédiat.

Quittons maintenant pour un moment le milieu nature et revenons au vidéo et à la télévision. Dans notre expérience de téléspectateur, le *lapin* représente simplement une idée et non pas, littéralement, l'introduction soudaine d'une image étrangère au contexte. Un journaliste peut, par exemple, interrompre une émission afin d'annoncer qu'une tornade se dirige vers nos régions. Cette donnée représente un renseignement d'importance capitale, donc hautement significatif. Dans ce cas, nous ne sommes pas alarmés par la vue de l'image présentant le message écrit de la nouvelle; le *lapin* n'est pas l'image elle-même mais le message qu'elle contient, c'est-à-dire l'annonce qu'une tornade se dirige tout droit sur nous.

Le fait qu'un lapin coure soudainement se cacher dans un champ de l'île du Prince-Édouard n'a rien de bouleversant; mais sa fuite soudaine avait agi comme un puissant stimulus sensoriel, surtout parce qu'avant cet incident un grand calme régnait autour de moi. Il serait possible d'arriver au même effet en insérant brusquement dans un programme de télévision des images inattendues, étrangères au contexte, chacune accompagnée de puissants accords discordants, comme on le fait d'habitude dans les films d'épouvante. La valeur expressive d'un tel martèlement est connue et utilisée depuis des siècles par les musiciens en vue de susciter chez leur auditoire un état d'âme particulier. C'est à cause de cette technique que les œuvres de Beethoven demeurent encore pour certains assez déconcertantes.

Pour revenir à mon sujet, le but de cet article est de décrire comment notre processus perceptuel transforme en information les données qui nous sont fournies. J'ai isolé quelques faits observés en pleine nature et cherché à en relier les apparences à certains aspects de l'environnement des média électroniques. Ainsi, j'ai commencé à définir les différences qui existent entre ces deux milieux parallèles. De toute évidence, le milieu des média électroniques fait partie du monde naturel et le médium électronique, s'il est intelligemment programmé, peut représenter assez bien la nature. Les deux milieux sont apparentés, mais il existe entre eux des différences importantes.

Il n'en tient qu'aux programmeurs que le médium électronique, avec les moyens dont il dispose actuellement, puisse approcher le niveau de transformation des données qui se produit fréquemment dans la nature. Si mon expérience avec le lapin sur l'île du Prince-Édouard est devenue aussi significative pour moi, c'est qu'elle m'a rendu conscient de certaines différences de forme dans ma perception des phénomènes naturels et des média électroniques. Ma perception des faits dans le champ de Norman subissait un passage complexe, mais enrichissant, d'un champ sensoriel à un autre. Mes automatismes de perception et de connaissance étaient éprouvés par une succession rapide et complexe de stimuli. J'ai entendu et vu le lapin sauter, ressenti la piqûre de l'insecte, entendu et senti le souffle du vent, j'en ai éprouvé la brûlure; j'ai en même temps remarqué que le soleil était chaud et brillant. Ma perception de cette promenade a été caractérisée par la complexité de ma prise de conscience sensorielle.

Devant le vidéo ou la télévision, le spectateur est la plupart du temps passif; assis, immobile, il absorbe ce qu'il croit être avant tout un message visuel. Les programmeurs préparent des émissions audiovisuelles destinées à impressionner visuellement les téléspectateurs. Selon l'usage, les images sont soutenues par un élément narratif. Le tournage est ordinairement fait d'un point fixe et le mouvement de la caméra est réduit

par l'utilisation d'un trépied. Les téléspectateurs ont rarement à s'interroger sur leur notion d'équilibre. Devant le vidéo et la télévision, l'activité sensorielle est concentrée. L'écran nous présente de loin un univers très réduit. Alors que le spectacle vidéo nous paraît souvent irréel en intensité visuelle absolue, nous voyons néanmoins un monde dont les dimensions et la complexité sont extrêmement diminuées. L'univers du vidéo est encloué et bidimensionnel: une simple boîte parlante et lumineuse dont la face s'orne d'images complexes et variées.

Une analyse de notre propre perception du milieu naturel environnant nous amène à constater qu'il existe des niveaux changeants dans notre conscience sensorielle. Nous voyons, entendons, sentons, et cela ad infinitum. Notre processus de perception est intrinsèquement dynamique et complexe. Une meilleure compréhension de la nature de ces changements permettrait de reproduire plus adéquatement les phénomènes naturels au moyen des média électroniques. Au niveau fonctionnel, en manipulant les analogies produites par les média électroniques, nous pouvons simuler de l'extérieur ce processus perceptuel interne. Le vidéo direct analogique (appelez-le «médium d'expression artistique qui représente le monde par l'appareil»), si incroyablement développé qu'il soit de nos jours, n'est pas suffisant. L'appareil vidéo ne peut de lui-même transformer la nature en élément culturel, s'il n'est pas programmé de façon intelligente. Afin d'imiter électroniquement la perception humaine de la nature, le vidéo et la télévision doivent être programmés de façon à donner tour à tour des impressions visuelles, auditives et tactiles. Pour le moment, et ce jusqu'à ce que des transducteurs vibratoires soient ajoutés aux parties composantes des appareils de lecture, les suggestions visuelles et auditives du toucher peuvent très bien servir de stimuli tactiles.

Je dois ici mettre en garde certains de mes lecteurs qui seraient tentés d'interpréter cet exposé comme une tentative d'établir une formule nouvelle et défi-

nitive de programmation efficace de vidéo et de télévision. Mon intention est uniquement de suggérer une conception fondamentalement différente de la programmation des média électroniques. Le fait pour les téléspectateurs de supprimer leur conscience sensorielle pour recevoir seulement un enchaînement de stimuli visuels vagues et prévisibles ne constitue pas un défi assez intéressant. Le but du programmeur doit être de créer le climat nécessaire pour que s'effectue activement dans l'esprit des téléspectateurs le processus complet de transformation des données. La clef du succès en programmation pour vidéo et télévision est de fournir à l'auditoire un champ de données assez vaste pour qu'il transforme activement certaines données en information.

Quand je suggère de prévoir un riche champ de données, je ne parle pas d'encombrement. Dans les années 60, lorsque se sont multipliés les média, les spectacles *rock* exécutés sous de puissants projecteurs ont mis en lumière la perception simultanée de données provenant de plusieurs sources importantes, n'ayant souvent aucun lien entre elles. À l'aide de drogues stimulantes et de musique extrêmement forte, l'auditoire ressentait une profonde désintégration, une fragmentation du processus perceptuel. Les artistes et l'équipe technique mettaient tout à contribution en vue de modifier la perception de l'auditoire. Un tel déploiement ne peut manquer de faire son effet, l'éclairage théâtral, le laser, le film et le vidéo apportant leur soutien à l'audio déjà puissant. Le *rock'n roll* est essentiellement un théâtre sensoriel qui s'adresse à l'oreille. Il est de plus directement tactile en raison des stimuli de grande intensité sonore qu'on y utilise. Les spectacles actuels de *rock'n roll*, rite culturel répandu dans le monde entier, continuent à bombarder les auditeurs d'un chassé-croisé de sons très puissants et de lumières très vives qui décuplent le pouvoir de perception sensoriel.

La technologie utilisée actuellement en vidéo et en télévision ne permettant pas un tel éclatement, une manipulation plus subtile du médium est souhaitable.

N'ayant pas la possibilité d'«accabler» l'auditoire, le programmeur doit apprendre à l'accrocher. Si on traite les téléspectateurs avec respect, on doit leur donner l'occasion d'élaborer leurs propres schèmes de pensée et non leur dire comment penser. Les téléspectateurs d'émissions de vidéo et de télévision doivent être constamment stimulés par des innovations afin de trouver et de mettre à jour leur propre façon de percevoir le médium.

Un monde sépare le milieu du vidéo et de la télévision du champ situé à l'arrière de la maison de Norman Cohn sur l'île du Prince-Édouard. Comme je l'ai dit, après mon expérience stimulante dans la nature, je suis revenu à la maison et j'ai essayé de retrouver mes esprits. J'ai revécu les événements par la pensée. De façon quelque peu automatique, j'ai imaginé plusieurs versions du même incident; je me suis représenté un champ où des centaines de lapins s'entrecroisaient, courant à perdre haleine. Le premier lapin ayant déclenché une réaction en chaîne, d'autres s'élançaient de tous côtés et, pendant une minute, je restais debout et observais les alentours, jusqu'à ce que le sentier devant moi soit dégagé. Je marchais ensuite timidement et j'arrivais devant un grand trou: c'était en fait un cratère profond, sombre et assez spacieux pour que je puisse y ramper. Comme je réfléchissais à mon prochain geste, je sentais tout-à-coup quelque chose sur mon cou: c'était une araignée-louve de taille imposante. Je la chassais mais d'autres marchaient sur mes vêtements; je les chassais aussi du revers de la main, puis je regardais s'il y en avait d'autres; alors je me mettais à courir, trébuchais, tombais, puis me relevais. Un nuage noir cachait maintenant le soleil et il faisait froid. Je me disais: Qu'arriverait-il si c'était la nuit et si je me trouvais ici dans l'obscurité?

J'avais marché dans ce champ en toute quiétude et voilà que j'étais brusquement tiré de cet état par une chose qui n'avait rien d'anormal mais à laquelle je ne m'attendais pas. L'endroit m'était étranger et j'ai été effrayé par un simple lièvre, parce que, pour un court moment, j'étais dans l'incertitude de ce qui m'ar-

rivait. L'incertitude dans ce cas avait inspiré mon sentiment de crainte et d'insécurité. Mais cette incertitude, une fois raisonnée, peut être la clef de la transformation psychologique des données.

Lorsque je regarde le vidéo ou la télévision, je pénètre dans le milieu de l'électronique et mes attentes sont multiples. À titre d'expert en ce domaine, je m'attends à une suite déterminée d'émissions. La nature même du milieu fait que tout est relativement facile à prévoir. Ce milieu m'est familier, j'y suis très à l'aise et rien ne peut me faire sauter.

Dans les émissions récréatives et les reportages d'actualités, le champ des données est sans cesse sillonné de centaines de *lapins* imaginaires. Pour ce qui est du vidéo, qu'on peut définir comme «une télévision dont la particularité fait toute la différence», nous découvrons une variété entièrement nouvelle de *lapin*. Le vidéo lui-même est un *lapin*. Transmises de façon originale, les données du vidéo peuvent déclencher un processus complet de transformation

dans notre perception de tous les aspects des média électroniques.

Nos processus perceptuels ont été grandement modifiés par la forme accélérée de transmission des données télévisées. Nous avons tous appris à recueillir à la télévision une information de bas calibre à travers les formules redondantes, la force implacable de la narration dramatique et le sensationnalisme visuel des effets spéciaux. L'accélération constante, la fébrilité du milieu de la télévision ont déformé notre esprit. Il nous faut nous libérer de ce conditionnement. Il nous faut sortir, marcher, respirer l'air pur, pour nous retrouver nous-mêmes. Lorsque nous reviendrons devant notre télévision, il sera évident une fois de plus que la programmation est un peu toujours la même. Le *lapin* imprévisible peut cependant nous faire voir les choses d'une manière différente. Il nous attend tous ce *lapin*, dissimulé dans quelque champ; c'est une force explosive, mais cachée. Craindre d'aller à sa recherche, c'est risquer de ne jamais savoir la différence entre de simples données et de l'information.

The rabbit theory of data transformation

by Tom Sherman © 1981

(May I express my appreciation to Stephen Horne, Norman Cohn, Jan Pottie, and John Watt, for their criticism and suggestions).

When describing the difference between data and information, one could simply say that information is significant data. This use of the word significant places this brief essay in the speculative realm of perceptual psychology; most specifically Gestalt, where dotted lines delineate figure-ground relationships. The use of the words data and information place this muse in my lifetime, between the 2nd World War and the eighties.

I want to describe how data transformation can and does occur. I want to show how certain data may become more significant for the perceiver. This perceptual process, here termed data transformation, is a continuous process in all of our minds. Data transformation is the temporary completion of a search. In the perceptual process, we are primarily concerned with locating information.

In addressing those readers who may be particularly interested in programming audio and video media, where there is the opportunity for continuous perceptual modeling, it is my hope that the following story, or illustration, might intrigue or stimulate some of you. For clarity, I will describe an instance of data transformation as I experienced it rather concretely one summer afternoon.

I was on Prince Edward Island in June of 1981 visiting Norman Cohn of Hunter River. I had just flown in for a few days from Halifax. After a bit of a rough landing (flying E.P.A.) Norman and I went over to the Center for Television Studies facility to watch some tape and to talk. We wanted to watch a lot of tape — I had brought some with me, and he had several things he wanted to show me. This is what I would refer to as entering the video environment. I had been on the

island less than an hour and there we were glued to the monitor. While this may sound like eccentric behaviour to some, I would venture to suggest that this viewing obsession is a somewhat evolved version of television watching. Instead of entering the television environment as passive observers, we were enjoying our involvement with a video environment we had modeled ourselves.

We were watching rough tape, the unedited versions of prerecorded time studies. We were looking for the good parts. There was a fair measure of uncertainty in this casual search. Without really knowing what we were looking for, we were trying to single out particularly significant instances of data transformation. In searching for the unknown, it is best to remain alert while becoming as relaxed as possible during the act of observation. We had a couple of drinks, a smoke and a few laughs, but I was still too wound up to see very well. I thought I could get a better sense of where I was if I could see a few hours of the island itself. We could return to the Center and its monitors later. I suggested we go for a drive to get something to eat and we did. Before supper I asked to be excused so I could take a walk out across the field behind Norman's house. I needed to establish a rapport with the red clay landscape on my own. A late afternoon sun charged the vibrant reds and greens of the rich rolling earth as I set out on what I expected would be a relaxing walk in the country before supper.

I crossed a plowed field where the red clay was dry and dusty. My feet were stirring up little pink clouds. I stepped onto an immense field of high yellowed grass where the wind blew steady and

strong from the west, playing a familiar song in the trees that lined the valley. I was thinking about my work back in Halifax, my love in Toronto, my life in general. I was looking into the horizon but I was seeing myself. I was walking along at my own pace, basically unconsciously. When suddenly there was an explosion of motion at my feet as a rabbit bolted out of its hiding place, zigzagged across the field, disappearing in seconds into the high grass ahead. Startled as I was, I had quickly identified the shocking creature as a harmless rabbit as I scanned the open field with wide eyes for more wildlife. It is simply amazing how fast the taste of adrenalin comes to the mouth. My heartbeat had quickened, my breathing had stopped, my level of attention had shot up to the degree where I was on edge.

At this point I began to see the landscape with great clarity. I noticed several places where the brush thickened and there was one dark spot just ahead that looked like a hole. I approached this hole with some caution, realizing a few steps from the opening that it was too small to be the entrance to a rabbit's den. There I stood, intensely focused into the deep, dark hole. Just wide enough to force my hand in, but too deep to reach to the end, it could have been a snake hole. I could almost see the big, black, shiny King snake emerging ever so slowly when I felt a sharp pain in my wrist. I slapped dead a bloody Deer fly, smashing it where I usually wear my watch. The damned fly had been feeding on me, and where there is one biting fly, there are always more. I had to get moving. I started walking briskly. I was excited, my blood pressure was rising. The wind was raw in my ear canal. I felt the heat on the surface of my skin. Was it the wind or the sun that made my skin burn? I had had enough of the country. I headed back for the shelter of the house.

I was slightly out of breath as I entered the house. Taking a seat at the kitchen table, I needed a moment to gather my composure. My metabolic levels were definitely up from the exercise of the brisk walk. The sudden termination of this rather exciting walk had left

me with a very light head and a body tingling with enhanced cardio-vascular activity. I was experiencing a state of sensory intoxication as a direct result of being over-stimulated by this ordinary series of events in the natural environment. My actual field experience, although not that surprising or extreme in retrospect, had dramatically tested my tolerance for uncertainty on that particular afternoon.

If I would walk across that field every afternoon, it would be very probable that I would nearly step on a rabbit each and every day. There were rabbits galore in the fields near Norman's house. And there were deep mysterious holes probably made by industrious rodents of various sizes. And, of course, there were biting insects of several varieties. I was told you get used to them. As far as the atmosphere goes, I am sure the warm, dry wind often blows sharp chords through that valley on a sunny summer's day.

So my relaxing walk in the country had turned into something else entirely. If I had to experience too many walks like the one described here, I would probably lose interest in leaving the safety and comfort and shelter of all interior spaces. Then again, if by chance I would have had a string of good experiences in the natural environment, I might feel more inclined to explore such unknown territory. After a decade of urban life, where a great deal of my sensual experience lies in the perception of audio and video media, I find the unpredictable nature of the outdoor environment most intimidating.

Of course, it may be argued that it is difficult to shock anyone with sudden changes in the programming of electronic media. Some would claim that the basic sensual impact of electronic media is far too insignificant to generate the levels of anxiety I had experienced on my walk in P.E.I. In video or television, for instance, most people feel there is simply not enough sensual stimulation in the audio-video display to produce consistently favourable conditions for data, transformation. In other words, is there enough sensual stimulation taking place in the viewing and listening process of watching video and television to generate the frequent transformation

and perception of highly significant data i.e. information?

I would venture to say that data conveyed as electronic media is very often transformed into information by its audience. Data becomes information as it becomes significant for the perceiver. Gregory Bateson, in his last book, **Mind and Nature: a Necessary Unity**, defined information as «any difference that makes a difference». Some data emerges having a very different or special effect on us. When we begin to discuss differences, we introduce the concept of relativity. The differences or properties that make certain data stand out from a context or field of data are dictated by relationships in the field and the relationship between data and the perceiver. A rabbit might startle even the most relaxed and experienced native, but how significant the rabbit is as data is determined in the complex process of perception. The rabbit threatened me because I didn't know what it was. I did not expect it to jump out. It shook me up. My recognition and naming of the rabbit did not negate its initial effect on me. I had been frightened by a harmless creature. More importantly, the whole field had been charged by the rabbit's decision to move. The rabbit, by merely evading me, had introduced uncertainty into my immediate environment.

I ask you to leave the natural environment behind for a moment, jumping back with me into the video and television environment. In our television viewing experience, the rabbit is normally an idea, not literally the sudden insertion of an out of context image. For example, a newsman may break into a regularly scheduled program with word that a tornado is heading towards our community. This data is life and death information having great significance. In this case, we are not startled by the still frame delivering the graphic «NEWS BULLETIN» message. The *rabbit* in this case is not the audio-video form of this announcement. It is the fact that a tornado is actually heading towards our house that makes this announcement significant.

The idea of a rabbit suddenly run-

ning to hide in a field in P.E.I. is not shocking in itself, but the quick attack of sensory stimuli as the rabbit darts away is, in a way, shocking due primarily to formal relationships. The rabbit's sudden movement, seemingly from out of nowhere, could be approximated in video by a quick, out of context, insertion of an unlikely image into a television program. As with conventional horror film technique, a loud, jarring sound may accompany each visual sting. The value of such a sharp attack has been well understood as a manipulative technique in music for centuries. Yet Beethoven's compositions are still considered to be erratic or unpredictable by some.

To get back on line, the object of this essay is to describe how data is transformed into information in our perceptual process. I have isolated events in nature and I have begun to relate the appearances of these events to the form or surface of the electronic media environment. I have thus begun to define and establish the differences between two parallel environments, the natural environment and the electronic media environment, the latter running analogous to the former. Where the electronic media environment is obviously contained by the natural world, the electronic media, if intelligently programmed, can do a pretty fair job of representing nature. In any case, the two environments are related, but there are important differences between them.

Whether or not the electronic media environment, in its present state of development, can approximate the level of data transformation that takes place frequently in the natural environment, depends entirely on the programmers of the media. In retrospect, my experience with the rabbit in P.E.I. is now so significant because it made me aware of certain formal differences between my perceptual awareness of natural and media phenomena. There was a rich, complex shift from one sensory base to another in my perception of the events taking place in Norman's field. My perceptual and cognitive skills were tested by a complex, rapidly changing arrangement of stimuli. I heard and saw the rabbit jump simultaneously. I felt the fly bite. I felt 31

and heard the sound of the wind. I felt the wind burn as I noticed the bright sun was hot. My perception of the walk was distinguished by the complexity of my sensory awareness.

In video and television viewing we are physically passive receivers most of the time. We sit motionless, absorbing what we believe is primarily a visual medium. Programmers of the medium assemble a message in audio and video to reach an audience with a strong visual impact. Conventionally, a string of visual images are held together with an aural narrative. Audio generally confers status to video. Shooting is usually done from a fixed position. Camera movement is minimized through the use of a tripod. Viewers are seldom asked to consider their sense of balance. Watching video and television is a narrowly focused sensory activity. Through the monitor we picture a diminished world from a distance. While the video display is often unreal in sheer visual intensity, we nonetheless view a world vastly reduced in scale and complexity. The video environment is flat and contained, a mere talking light box with elaborate surface patterning.

If we attempt to examine our own perception of the natural environment, we will recognize inside us a clear pattern of shifting bases of sensory awareness. We see, we hear, we feel, we hear, we see, ad infinitum. There is definitely a dynamic, internal complexity in our perceptual processes. An awareness and understanding of the nature of this shifting internal patterning would increase our potential for adequately representing natural phenomena in electronic media. On a functional level, with electronic media, we may externally simulate such internal perceptual processes with the formal manipulation of machine generated analogues. The direct video analogue (call it machine generated representationalism), as incredibly resolute as it is today, is not enough. The video machine itself cannot *begin* to make culture out of nature. It must be intelligently programmed to do so. In order to approximate a humanly perceived natural world in an electronic analogue, video and television must be programmed as an alternately visual, aural, and tac-

tile medium. For the time being, until vibratory transducers are added to the playback components of communications media, the visual and aural suggestion of touch may function well as tactile stimuli.

At this point I must caution those readers who might interpret this essay as an attempt to establish a new, definitive structural formula for effectively programming video and television technology. My intention is only to suggest a fundamentally different outlook on the act of electronic media programming. To ask an audience to close down their sensory awareness to receive only a remote, predictable flow of visually focused stimuli is not challenging the audience enough. The programmer's objective must be to offer the audience those conditions necessary for their *active*, complete processes of data transformation. The key to programming video and television is to provide a field of data rich enough to permit the audience to actively transform select data into their own information.

When I suggest the provision of a rich field of data, I do not want to imply overloading. In the multi-media prone sixties, rock'n'roll 'lightshows' emphasized the simultaneous perception of several powerful, often unrelated sources of data. With the aid of mind-expanding drugs and music played at extremely high volume, the audience did experience profound disintegration and fragmentation in the perceptual process. The performers and crews of these shows pulled out all the stops in an effort to alter the perception of the audience. Such overloading technique works in dramatic fashion. Theatrical lighting, laser displays, film and video are used to confer status to the powerful audio medium. Rock'n'roll is essentially an audio-focused sensory theatre. It is also directly tactile due to high volume acoustic stimuli. Today's rock'n'roll spectacle, now a traditional worldwide cultural ritual, continues to be based in overloading the audience through simultaneous, high powered, cross-sensory bombardment.

With video and television

technology in its present state of development, where such a gross, cross-sensory bombardment is not a possibility, a much more subtle, articulate manipulation of the medium is desirable. The programmer, not having the option of crushing the audience, must learn to seduce. If the audience is treated with respect, they must be given room to construct their own thoughts, not told how they must think. The audience of video and television programming must be continually challenged by formal innovations in programming if they are to find and update their own way of perceiving the medium.

There is an immense distance between the video and television environment and the field behind Norman Cohn's house on Prince Edward Island. As I've said, after my exhilarating experience in the field, I found myself back in the house attempting to gather my composure. In a daydream I was going over and over what had happened. Somewhat automatically I ran through several versions of the same story. I imagined a field literally crisscrossed with hundreds of darting rabbits. The first rabbit had triggered a chain reaction and now rabbits were flying every which way. I stood and watched for what must have been a minute, until the path before me had cleared. I then proceeded tentatively until I came upon a very large hole in the ground. It was actually a pit. It was deep and dark and big enough to crawl into. As I contemplated my next move I felt something on my neck. It was a spider. A good sized Wolf spider. I knocked it off. There were more walking up my clothes. I cleaned them off with the back of my hand. I quickly checked for more. I found myself running. I tripped and fell. I got up. The sun was behind a black cloud. I was cold. I thought, what if this was happening to me at night? What if I was out here in the dark?

I had walked into that field with very few expectations. And I had been startled by something that had always been there. I simply hadn't been expecting it. I was new in the field. I was frightened by a common hare. In this case, uncertainty must be linked with fear and insecurity.

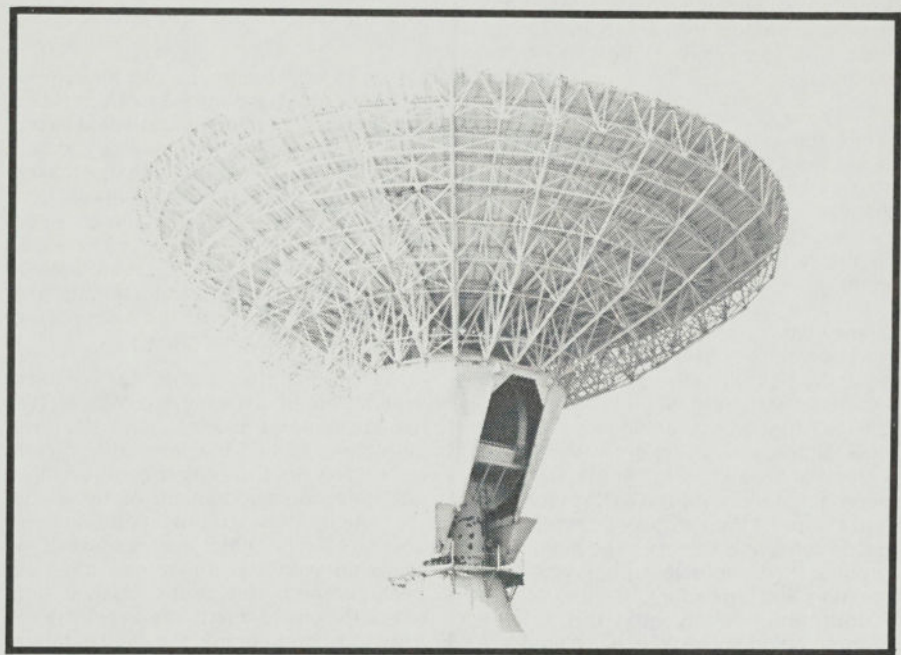
From another, more reasonable point of view, uncertainty may be the key to data transformation.

When I watch video and television, I enter the electronic environment with many expectations. I am an experienced viewer of both video and television. I expect to enter a predictable continuum of electronic programming. I feel there is a high degree of probability in the nature of the media environment. The environment is familiar and I am comfortable. In this environment, I am not startled by something I have never seen before.

With entertainment and news television, there are hundreds of contrived *rabbits* crisscrossing the date field all the time. With video, which may be defined as television with a difference that makes a difference, we discover an entirely new variety of *rabbit*. The medium of video itself is a *rabbit*. Data conveyed in video, if it is programmed with formal distinctiveness, can trigger full data transformation in our perception of all aspects of the electronic media environment.

Our perceptual processes have been severely modified by the accelerating formal structure of televised data. We have all learned to find low level information on television through the redundant, relentless force of dramatic narrative and the sensational graphic spectacle of special effects. Under the pressure of increasing velocity, our minds have all been altered by the continuously jolting television environment. We all need relief from this conditioning. We need to take a walk, to get some fresh air, to find ourselves again. When we return to the electronic environment, it will once again be apparent that everything we see and hear on our sets is the same. Only the unforeseeable 'rabbit' can turn things around. It waits for us all, completely hidden in some field, an explosive force in an unpredictable package. If we fail to venture out to stumble across it, we may never recognize the difference between data and information.

Notes on page 41



Tom Sherman

CHRONOLOGIE

- 1947: Naît à Manistee, Michigan.
- 1969: (sept.) Lantern Gallery, Ann Arbor (Mich.). Exposition collective.
- 1970: B.F.A., Eastern Michigan University, Ypsilanti (Mich.). Étudie la sculpture.
- 1971: (janv.) Eastern Michigan University, Ypsilanti (Mich.). Exposition solo.
- 1972: S'établit à Toronto. **Traces**, 7 minutes, n/b avec piste sonore. Film réalisé en collaboration avec Andrew Lugg.
- 1973: (fév.) **Four Conceptualists**, University of Cincinnati, Cincinnati (Ohio). Exposition collective.
(10 — 29 mars) Electric Gallery, Toronto (Ont.). Exposition solo.
(15 — 26 mai) A space, Toronto (Ont.). Exposition solo.
(14 juin — 15 août) **Canada Trajectoires**, Musée d'art moderne, Paris (France). Exposition collective.
- 1974: (avr.) **Videoscape**, Art Gallery of Ontario, Toronto (Ont.). Exposition collective.
(oct.) **In Pursuit of Contemporary Art**, Art Gallery of Ontario, Toronto (Ont.) Exposition collective.
(nov.) A Space, Toronto (Ont.). Exposition solo.
The art style Computer Processing System, *Journal for the communication of Advanced Television Studies*, Londres (G.B.), automne 1974. Publication d'un article.
- 1975: (mai) Art Metropole, Toronto (Ont.). Exposition solo.
(nov.) **The Narrative in Contemporary Art**, Guelph University, Guelph (Ont.). Exposition collective.
- This message is About the Condition of Your Body**, *File*, Toronto (Ont.), vol. 3, no 1, hiver 1975. «Glamour Issue». Publication d'un article.
- 1976: (mars) Ann Arbor Film Festival, Ann Arbor (Mich.). Projection de films.
(mars) Virginia Commonwealth University, Richmond (Va.). Projection de films.
(avr.) Alleghany College, Meadville (Pa.). Projection de films.
(avr.) Kent State University, Kent (Ohio). Projection de films.
(avr.) Northern Illinois University, De Kalb (Ill.). Projection de films. S'est mérité un prix.
(avr.) University of Wisconsin, Marathon Centre, Madison, (Wis.). Projections de films.
(avr.) Canyon Cinematech, San Francisco (Calif.). Projection de films. S'est mérité un prix.
(mai) Theatre Vanguard, Los Angeles (Calif.). Projection de films.
(mai) University of South Florida, Tampa (Flo.). Projection de films.
(mai) University of Georgia, Athens (Ga.). Projection de films.
(juin) **Writing from the Portraits of Jeremiah Chechik**, A Space, Toronto (Ont.). Exposition solo.
Exceptional Moment A, 16 minutes, n/b, muet. Film réalisé en collaboration avec Andrew Lugg.
Introduction (avec photo en page couverture), in: Gale, P. (ed.): **Video by Artists**. Toronto: Art Metropole, 1976.
- 1977: (janv.) **The New Audience**, Willis Gallery, Detroit (Mich.). Exposition collective.

(jan.-fév.) Cinema Lumiere, Toronto (Ont.). Exposition solo.

Detroit Poison, Detroit Artist Monthly, Detroit (Mich.), vol. 1, no 2, janv. 1977 publication d'un article.

(janv.) Art Gallery of Ontario, Toronto (Ont.). Projection de films.

(févr.) Northwestern University, Chicago (Ill.). Projection de films.

(mars) **03 23 03**, Institut d'art contemporain, Montréal (Qué.) Exposition collective.

The Art Style Computer Processing System, Videation, Richmond (Va.), printemps 1977. Publié par Bob Martin. Publication d'un article.

Promise Me Warmer Weather, ABCDE, Ace 5, Art Communication Edition, C.E.A.C., Toronto (Ont.), Printemps 1977. Publication d'un article.

Writing, File, Toronto (Ont.), vol. 3, no 3, printemps 1977. «Special People Issue». Publication d'un article.

(avril) **Theoretical Television**, 28 minutes, couleur avec piste sonore. Présenté au canal 10 du Rogers Cable, Toronto (Ont.). Vidéo.

(mai) **A space in London**, Forest City Gallery, London (Ont.). Exposition collective.

(mai) **03 23 03**, Galerie nationale du Canada, Ottawa (Ont.). Exposition collective.

(août) **Writing from the Photographs of Lynne Cohen and Rodney Werden**, cinéma Lumière, Toronto (Ont.). Exposition solo.

(août) **Television's Human Nature**, 28 minutes, couleur avec piste sonore. Présenté au canal 10 du Rogers Cable, Toronto (Ont.). Vidéo.

Is Scientific Thought Outrunning Common Sense? et They Introduced Me to My Homunculus, *Only Paper Today*, Toronto (Ont.), vol. 4 no 7, oct. 1977. Publication d'un article

This Message is About the Condition of Your Body (avec photo en page couverture), *Detroit Artists Monthly*, Detroit (Mich.), vol. 2, no 9, oct. 1977. Publication d'un article.

(1 — 30 nov.) **In video**, Dalhousie University Art Centre, Halifax, (N.E.) Exposition collective.

(9 — 29 nov.) **Another Dimension: Recent Video Works**, Galerie nationale du Canada, Ottawa (Ont.). Exposition collective.

(nov.) **Bookness: an Exhibition of Unique Books**, Centre for Experimental Art and Communication, Toronto (Ont.). Exposition collective.

(nov.) Optica, Montréal (Qué.). Projection de vidéo.

(nov.) Optica, Montréal (Qué.) Artiste invité.

A letter to Detroit, Detroit Artists Monthly, Detroit (Mich.), vol. 2, no 9, nov. 1977. Publication d'un article.

(déc.) **Alternative Space**, Detroit (Mich.). Artiste invité.

On the Page, Off the Screen, Writing from a Photograph by Rodney Werden, *Parachute*, Montréal (Qué.), no 9, hiver 1977-78.

1978: (7 janv. — 26 févr.) **In Video**, Art Gallery of Ontario, Toronto (Ont.). Exposition collective.

Animal Magnetism (incluant: **A Representational Approach, The Kitchen Window View et The Monitor in the Voice of I**), *Only Paper Today*, Toronto (Ont.), vol. 4, no 10, janv. 1978. Publication d'un article.

(févr.) Art Metropole, Toronto (Ont.). Artiste invité.

(févr.) Art Metropole, Toronto (Ont.). Projection de vidéo.

(fév. — mars) Arton's, Calgary, (Alb.). Projection de vidéo.

(7 mars — 12 avri.) **In Video**, Winnipeg Art Gallery, Winnipeg, (Man.). Exposition collective.

(mars) Dundas Valley School of Art, Dundas (Ont.). Projection de vidéo.

The Trouble with Psychosurgery, Advertising Photographs with Words, *Criteria* Vancouver (B.C.), vol. 4, no 1, printemps 1978.

(mai) Gallery 7, Detroit (Mich.). Artiste invité.

(juin) Art Gallery of Ontario, Toronto (Ont.) Artiste invité.

(juin) **One Traditional Methodology for Processing Information. Under the Influence of Brian Molyneux and Jay Yager**, Metropolitan Toronto Library, Toronto (Ont.). Un projet spécial de l'Art Gallery of Ontario. Exposition solo.

(juin) Art Gallery of Ontario, Toronto (Ont.). Artiste invité.

(juin) **One traditional Methodology for Processing Information**. Toronto: Art Gallery of Ontario, 1978, n.p. Publication (catalogue de l'exposition présenté à la Metropolitan Toronto Library).

(juin). **Read Television**, 24 minutes, couleur, muet. Présenté au canal 10 du Rogers Cable, Toronto (Ont.) Vidéo réalisé en collaboration avec Scott Didlake et Opal L. Nations.

My First Tape Recorder, in: 03 23 03 Premières rencontres internationales d'art contemporain. Montréal: Mediart/Parachute, 1977. Publication (catalogue).

(août) **Literal Exchange**, A Space, Toronto (Ont.) et la Mamelie inc., San Francisco (Calif.). Exposition collective.

The Artist Attains Ham Radio Status in an Era of total thought Conveyance, *Centerfold, Toronto (Ont.)*, vol. 2, no 6, août 1978. Publication d'un article.

Japanese Video Art Festival et Video Koans (scripts), *Centerfold, Toronto (Ont.)*, vol. 2, no 6, août 1978. Publication d'un commentaire.

(sept.) **Tele-Performance Festival, Fifth Network — Cinquième Réseau**, Toronto (Ont.). Organisé par Clive Robertson. Performance.

(sept.) **See the Text Comes to Read You**, 12 minutes, couleur avec piste sonore. Présenté au canal 10 du Metrocable, Toronto (Ont.). Documentation vidéo sur la performance présentée au tele-Performance Festival.

(déc.) **Words on the wall**, Gallery 76, Toronto (Ont.). Exposition.

(déc.) **Dead or Alive**, Feigenson — Rosenstein Gallery, Detroit (Mich.). Exposition collective.

(déc.) **The new Triumverate (Artists, Broadcasters, Police)**, *Centerfold* Toronto (Ont.), vol. 3, no 1, Publication d'un article.

(déc.) **Potentially Dangerous** (Diane Spodarek), **The Plug-In Drug**, (Marie Winn), *Centerfold*, Toronto (Ont.), vol. 3 no 1. Publication de commentaires.

(déc.) The Western Front, Vancouver (C.B.) Television, Video and Prose.

3 Death Stories («Detroit Poison», «Red and Green Make Brown», «The End of the Spiral»). Toronto: Art Metropole, 1978. n.p. Publication (livre).

2 + 1 + 1, 5 minutes, n/b avec piste sonore. Vidéo réalisé en collaboration avec John Orentlicher.

Watching the Leatherman — Because it's My Image, 8 minutes, n/b, piste sonore. Vidéo réalisé en collaboration avec John Orentlicher.

Envisioner, 3 minutes, n/b, avec piste sonore. Vidéo.

Individual Release, 24 minutes, couleur avec piste sonore. Vidéo.

East on the 401, 28 minutes, couleur avec piste sonore. Vidéo.

- 1979: (janv.) **60 Cycle Art**, Mississippi Museum of Art, Jackson (Miss.). Exposition collective.
- (janv.) Dundas Valley School of Art, Dundas (Ont.). Présentation de vidéo.
- (janv.) Art Institute of Chicago, Chicago (Ill.). Présentation de vidéo.
- (févr.) **Are We the News**, *Centerfold* Toronto (Ont.), vol. 3, no 3. Publication d'un article.
- (févr.) **Bewilderness: The Origins of Paradise** (Glenn Lewis), **Journey through an Earthly Paradise** (Gleen Lewis), *Centerfold*, Toronto (Ont.), vol. 3, no 3, Publication de commentaires.
- (févr.) The Music Gallery, Toronto (Ont.). Artiste invité.
- (févr.) Global Village, New York (N.Y.). Projection de vidéo.
- (mars) **International Video Art Symposium**, Agnès Etherington Art Centre, Queen's University, Kingston (Ont.). Exposition collective.
- (mars) Syracuse Universtiy, Syracuse (N.Y.). Artiste invité.
- (mars) University of Guelph, Guelph, (Ont.). Artiste invité.
- (mars) Alternative Space, Richmond (Va.). Projection de vidéo.
- (mars) Syracuse University, Syracuse, N.Y. Projection de vidéo.
- (avr.) **Understanding Media was our First big Mistake**, *Centerfold* Toronto (Ont.), vol. 3, no 4. Publication d'un article.
- (avr.) Brown University, Providence (R.I.). Projection de vidéo.
- (mai) **10 Years of Video '79**, Rome, Italie. Exposition collective.
- (mai) **Remote Control, Television and the Manipulation of American Live** (Frank Mankiewicz et Joel Swerdlow), **Remote Control** (The Tubes), *Centerfold*, Toronto (Ont.), vol. 3, no 4. Publication de commentaires.
- (mai) **The Nihilist Spasm Bard, Vol. 2**, *Centerfold*, Toronto (Ont.), vol. 3, no 4. Publication de commentaires.
- (juin) **Larry Dubin, a Portrait**, *Centerfold*, Toronto (Ont.), vol. 3, no 5. Publication.
- (juin) **Fantasia Video Plastica**, (Festival de Caracas, Venezuela), *Centerfold*, Toronto (Ont.), vol. 3, no 5.
- (sept.) **Everson Video Revue**, Everson Museum of Art, Syracuse (N.Y.) Exposition collective.
- (sept.) **Surveillance and Insecurity**, *Centerfold*, Toronto (Ont.), vol. 3, no 6. Publication.
- (oct. **Everson Video Revue**, Museum of Contemporary Art, Chicago (Ill.). Exposition collective.
- (oct.) **Music from the Death Factory** (P.O.A., Throbbing Gristle, Third and Final Report), *Centerfold* Toronto (Ont.), vol. 4, no 1, Publication de commentaires.
- (oct.) Ontario College of Art, Toronto (Ont.). Projection de vidéo.
- (oct.) York University, Toronto (Ont.). Projection de vidéo.
- (oct. — nov.) **Community Reception**, Centre for Art Tapes, Halifax (N.E.). Exposition solo.
- (nov.) **Everson Video Revue**, University Art Museum, University of California, Berkeley (Calif.). Exposition collective.
- (nov.) Nova Scotia College of Art and Design, Halifax (N.E.) Artiste invité.
- (nov.) Nova Scotia College of Art and Design, Halifax (N.E.). Projection de vidéo.
- Les victimes de la dernière décade/Casualties of the Last Decade**, in ROSENBERG, T. (ed.). **Places des artistes/Spaces by Artists**. (3e Retrospective Parallélogramme, 1978-79). Toronto: ANNPAC, 1979. Publication d'un article.
- Joanie Reverses The Trend You See**, 12 minutes, 1979. Audio.

Time Sharing Between Friends, 19 minutes, 1979. Audio.

Electric Eye, The Government, Arton's Publishing, Toronto (Ont.), 1979. Credits: Producteur; enregistré à la Music Gallery, Toronto (Ont.), 1979 (microsillon à tirage limité, sortie en mars 1980). Audio.

1980: (Janv.) Université Concordia, Montréal (Qué.). Projection de vidéo.

(19 févr. — 2 mars) **Ian Murray and Thom Sherman**, Mercer Union, Toronto (Ont.). Exposition solo.

(févr.) Université d'Ottawa, Ottawa (Ont.). Artiste invité.

(févr.) Université d'Ottawa, Ottawa (Ont.). Projection de vidéo.

(mars) Nova Scotia College of Art and Design, Halifax (N.E.) Artiste invité.

(mars) Nova Scotia College of Art and Design, Halifax (N.E.). Projection de vidéo.

(mars) Dalhousie University Art Centre, Halifax (N.E.) Artiste invité.

(mars) Dalhousie University Art Centre, Halifax (N.E.), Projection de vidéo.

(mars) **System-Situation**, Cazenovia College, Cazanoviz (N.Y.). Avec John Orentlicher. Exposition.

(avril) Art Institute of Chicago, Chicago (Ill.). Projection de vidéo.

(avril) **Time Sharing Between Friends** et **Joanie Reverses the Trend You See**. *Radio by Artists*, diffusés sur les ondes de WNYC-FM, New York (N.Y.), présenté par le Museum of Modern Art, New York (N.Y.). Audio (diffusion).

(oct.) Parachute, Montréal, Québec. Réalise une performance.

(oct.) Concordia University, Montréal, Québec. Artiste invité.

(nov.) University of Rhode Island, Kingston, R.I. Donne une conférence comme artiste invité.

(nov.) Brown University, Providence, R.I. Artiste invité pour une conférence et projection de films.

Réalisations récentes

Expositions:

Creating Events for & about Television, (exposition collective), The Banff Centre, Banff, Alberta, Nov. 1981.

New Uses For Television, Confederation Art Centre, Charlottetown, P.E.I., Oct. 1981 (exposition collective).

Vancouver Art Gallery, Vancouver, B.C. (Exposition solo) Aug-Sept. 1981.

Realism: Structure, and Illusion, (exposition collective) Burlington Cultural Centre, Burlington, Ont. June 1981.

Realism: Structure and Illusion, (exposition collective), MacDonald Stewart Art Centre, Guelph, Ont. May 1981.

Diffusion:

Joanie Reverses the Trend You See, Radio Centraal, Antwerp, Belgium May 1981 (collective).

Projection de vidéogrammes:

San Gallery, Ottawa, Ont., Sept-Oct. 1981.

Latitude 53 Gallery, Edmonton, Alberta, Sept-Oct. 1981.

Video/Video, Toronto, Ont., Sept. 1981.

Portopia, Japan, Aug. 1981.

The Banff Centre, Banff, Alberta, Aug. 1981.

NSCAD, Halifax, Nova Scotia, June 1981.

AIR Gallery, London, England, March 1981.

Carleton University, Ottawa, Ont., Feb. 1981.

Ontario College of Art, Toronto, Ont., Feb. 1981.

Fanshawe College, London, Ont., Feb. 1981.

Publications-articles:

The Home Entertainment Constitution — Maintaining Peace of Mind in a State of Near War, «Performance Text(e)s et Documents», Parachute, Montréal, P.Q., Déc. 1981.

Banff Information Base, a pre-exhibition text for vocation/vacation (écrit en collaboration avec Jan Pottie), The Banff Centre, Banff, Alberta, Nov. 1981.

A Statement from Inside the Cultural Industrial Compound, IMPULSE Magazine, vol. 9, n° 2, Toronto, Ont., Aug. 1981.

NOTES

¹ Puis-je exprimer mes sincères remerciements à M. Andrew Lugg, philosophe et réalisateur de films de 16 mm, pour ses nombreuses et remarquables démonstrations de «mouvement dans un cadre statique».

² **More Dead Artists!**, Parallelogramme Retrospective, 1979 (publié par Tanya Rosenberg), Toronto (Ont.), été 1980.

¹ May I express a sincere and special thanks to Andrew Lugg, the philosopher and 16mm film maker for his many fine demonstrations of the static or still frame that contains movement.

² **More Dead Artists !**, Parallelogramme Retrospective 1979, (edited by Tanya Rosenberg), Toronto, Ontario, summer 1980.



Ministère des
Affaires culturelles
Musée d'art contemporain