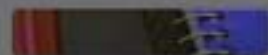
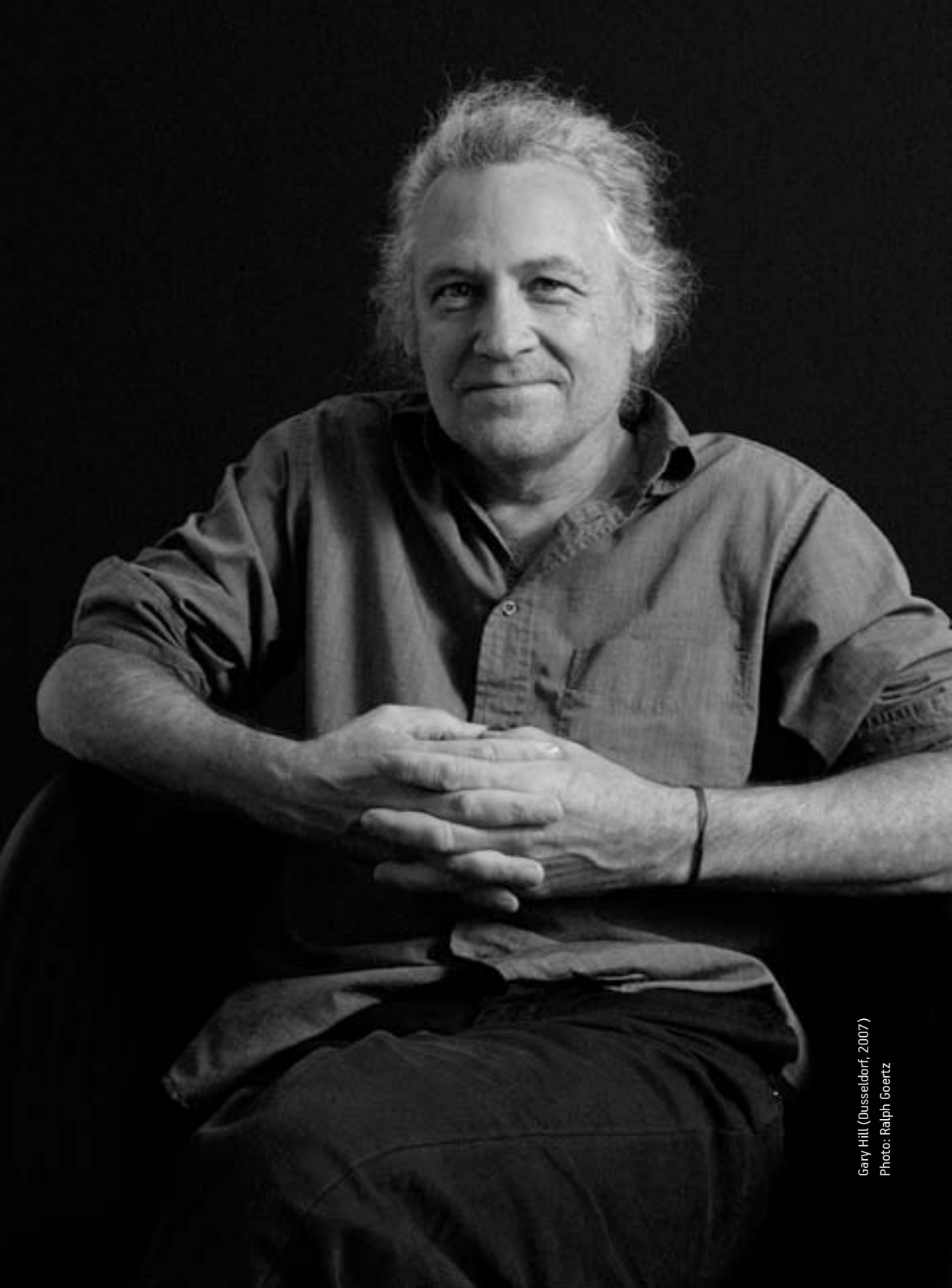


XI Медиа Форум 32 Московского Международного Кинофестиваля
XI Media Forum of 32 Moscow International Film Festival





Gary Hill (Dusseldorf, 2007)
Photo: Ralph Goertz



Центр культуры и искусства «МедиаАртЛаб»

«Медиафест»

GMG Gallery

Центр современной культуры «Гараж»

XI Медиа Форум 32 Московского Международного Кинофестиваля

ГАРИ ХИЛЛ:
ЗРИТЕЛЬ

GARY HILL:
VIEWER

Москва / Moscow
2010

ГАРИ ХИЛЛ: Зритель

GARY HILL: Viewer

М.: 2010, 88 с.

Статус Гари Хилла как пионера и ключевой фигуры в истории видеоарта могут подтвердить Золотой лев Венецианской биеннале 1995 года, участие в IX кассельской «Документе», персональная выставка в Американском MOMA, регулярное участие в биеннале музея Whitney, экспозициях Центра Помпиду и множество престижных наград и грантов. На самом деле, Гари Хилл — это один из тех художников, кто придумал, что такое видеоарт и каким ему быть.

Gary Hill's place in the pantheon of contemporary video art is attested to by his many awards and exhibitions — a Golden Lion at the Venice Film Festival in 1995; participation at the Documenta IX in Kassel; solo exhibitions at MOMA in New York; frequent participation at biennales at the Whitney Museum; exhibitions at the Pompidou Centre in Paris; and many other prestigious awards and grants. Gary Hill is one of the pillars who shaped the video-art of today as we know it.

Редактор — Алина Игнатова / Editor — Alina Ignatova

Дизайн, верстка — Ольга Селиванова / Design, layout — Olga Selivanova

Переводчики — Ия Гиндия, Александра Литвина, Дильшат Харман, под общей редакцией Александры Литвиной / Translators — Iya Gindya, Alexandra Litvina, Dilshat Harman. Ed. by Alexandra Litvina

Международный координатор проекта — Елена Румянцева / International project coordinator — Elena Rumyantseva

© GMG Gallery, 2010

© Центр культуры и искусства «МедиаАртЛаб», 2010

Контакты:

Москва, Никитский бульвар, 12А, 5 подъезд, офис 736

Тел.: +7 (495) 691–88–93

<http://www.gmggallery.com/>

<http://mediaforum.mediaartlab.ru/>

<http://www.mediaartlab.ru/>

Медиа Форум благодарит: Студию Гари Хилла (Сиэтл, США) и лично Рейн Уайлдер, GMG Gallery и лично Марину Гончаренко и Алену Валерьянову

Media Forum express it's thanks to: Gary Hill Studio (Seattle, USA) and personally Rayne Wilder, GMG Gallery and personally Marina Goncharenko and Alena Valerianova

Каталог издан при поддержке GMG Gallery

The catalogue was published with the generous support from GMG Gallery

Партнеры проекта / Partners:



ГАРИ ХИЛЛ:
ЗРИТЕЛЬ

GARY HILL:
VIEWER

МЕДИА ФОРУМ: Официальная программа 32 МКФ

Ежегодный *Медиа Форум*, организованный Центром культуры и искусств «Медиа-АртЛаб», — это одна из самых необычных и авангардных программ Московского Кинофестиваля. Большая часть ее мероприятий происходит не в кинозалах, а в музеях и художественных галереях, где открываются выставки видеоискусства и проходят встречи со знаковыми персонажами нынешней арт-сцены, или в ночных клубах, где транслируются программы лучших фестивалей мира, устраиваются мультимедийные перформансы и арт-вечеринки.

Программа 2010 года тематически разделена на три части. Одна из них представляет зрителям видеоискусство стран постсоветского пространства в масштабном международном проекте в масштабном международном проекте *Transitland* и его центральное событие — выставку «*Видеоарт Центральной и Восточной Европы после падения Берлинской стены 1989–2009*» в Московском музее современного искусства. Вторая ставит своей задачей как можно более полно познакомить московскую публику с творчеством одного из самых известных американских видеохудожников — *Гари Хилла*. Третья отдана самым авангардным художественным формам: *сетевому искусству, компьютерной анимации, sound- и hybrid-арту*.

Сейчас перед Вами вторая часть каталога XI Медиа Форума, посвященная выставке *Гари Хилла* в московской GMG Gallery, где представлены его работы в инсталляционном формате, а также показу классических видео и мастер-классу, который художник проводит в Центре современной культуры «Гараж».

MEDIA FORUM: The Official programme of 32 MIFF

The annual *Media Forum* organized by the *MediaArtLab Centre for Art and Culture* is one of the most unusual and avant-garde programmes of the Moscow Film Festival. Most of its events take place not in the movie theaters, though, but in museums and art galleries, where exhibitions of video art open, significant figures of the contemporary art scene come to meet their audience, or in night clubs where programmes from world's best festivals are screened and multimedia performances and art parties swing.

The 2010 programme is divided into three parts by subject. The first presents art from the countries of post-soviet space in a large-scale international project *Transitland* and its central event — *Video art from Central and Eastern Europe after the Fall of the Berlin Wall, 1989–2009* exhibition in Moscow Museum of Modern Art.. The second aims to introduce as fully as possible the oeuvre of one of the most famous American video artists, *Gary Hill*, to the Moscow audience. The third is given over to the most avant-garde art forms: *net.art, computer animation, sound art and hybrid art*.

The second part of the XI Media Forum catalogue is focused on *Gary Hill's* exhibition in the GMG Gallery, Moscow, where his installations will be presented. Screenings of his classic videos and a workshop will take place at the Garage Center for Contemporary Culture.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВСТУПЛЕНИЕ

Марина Гончаренко.....	10
Ольга Шишко.....	12

ТЕОРИЯ

Андрей Паршиков	
Гари Хилл: эмансипация речи и образа.....	14
Джон Г. Ханхардт	
Между языком и движущимся образом: искусство Гари Хилла.....	20
Ирина Кулик	
Гари Хилл: «Я ищу не столько философские смыслы, сколько дырки в логике».....	30

ВЫСТАВКА

Зритель.....	42
Кусок стены.....	44
Кусок стены: Запись произносимого текста.....	46
Добровольный язык.....	48
Аккордеоны.....	50

СКРИНИНГИ

Тут, неподалёку.....	54
Тут, неподалёку: Запись произносимого текста.....	56
Выделяя фон.....	58
Круг замкнулся.....	60
Случайное происшествие.....	62
Случайное происшествие: Запись произносимого текста.....	64
Область катастрофы.....	66
Посредничество.....	68
Посредничество: Запись произносимого текста.....	70
Рассказ пространство (пролог).....	72
Рассказ пространство (пролог): Запись произносимого текста.....	74
Почему с вещами такая неразбериха? (Давай, Петуня).....	76
Приложение к рассказу.....	78
Воспоминания о Паралингвае.....	80

РАСПИСАНИЕ

Программа XI Медиа Форума	
32 Московского Международного Кинофестиваля.....	82

CONTENTS

INTRODUCTION

Marina Goncharenko.....	11
Olga Shishko.....	13

THEORY

Andrey Parshikov	
Gary Hill — artist, liberator of word, speech and image.....	15
John G. Hanhardt	
Between Language and the Moving Image: The Art of Gary Hill.....	21
Irina Kulik	
Gary Hill: I don't work didactically most of the time. I'm looking for holes in the logic.....	31

EXHIBITION

Viewer.....	43
Wall Piece.....	45
Wall Piece: Transcription of spoken text.....	47
LanguageWilling.....	49
Accordions.....	51

SCREENINGS

Around & About.....	55
Around & About: Transcription of spoken text.....	57
Figuring Grounds.....	59
Full Circle.....	61
Happenstance.....	63
Happenstance: Transcription of spoken text.....	65
Incidence of Catastrophe.....	67
Mediations.....	69
Mediations: Transcription of spoken text.....	71
Site Recite (a prologue).....	73
Site Recite (a prologue): Transcription of spoken text.....	75
Why Do Things Get in a Muddle? (Come on Petunia).....	77
Tale Enclosure.....	79
Remembering Paralinguay.....	81

SCHEDULE

XI Media Forum	
of 32 Moscow International Film Festival programme.....	83



Марина Гончаренко
Владелица GMG Gallery

Российские зрители, не только коллекционеры и искусствоведы, но и просто те, кто ценят и любят хорошее современное искусство, с течением времени все лучше и глубже разбираются в нем, узнают все более подробно историю *contemporary art* и людей, сыгравших решающую роль, в его становлении. Нам очень приятно, что свою роль в этом сыграла и галерея GMG, и нам удалось реализовать в Москве проекты *Йоко Оно*, *Билла Фонтана*, *Джошуа Купера* и *Бьорна Мельхуса*, знаковых, на наш взгляд, персонажей, и увидеть к ним живой и искренний интерес со стороны публики.

Наблюдая за происходящим, мы полагаем, что на данном этапе персональная выставка *Гари Хилла* просто необходима московским зрителям, как необходимо не опосредованное — через книги и альбомы — а живое восприятие его работ, уже ставших классикой XX века. В сотрудничестве с *Медиа Форумом Московского Международного Кинофестиваля* мы выбрали видеопроизведения, которые как можно лучше раскрывают основные творческие и философские концепции Хилла. Кроме того, посетителям выставки, возможно, удастся увидеть совсем новую работу мастера, которая станет сюрпризом и для самих организаторов. Ну, и конечно, живое общение с художником, который придет открывать экспозицию и проведет мастер-класс, позволит всем увлеченным зрителям самостоятельно уточнить все аспекты многослойного, насыщенного сложными образами и смыслами творчества Гари Хилла.



Marina Goncharenko
GMG Gallery owner

Russian audiences, ranging from collectors and art experts to those people who simply love and enjoy contemporary art, are quickly becoming more discerning, and are learning more about the history of contemporary art and those figures who have played a decisive role in its development. We are very happy that GMG Gallery has been active in this process, and over the past several years we have held exhibitions by *Yoko Ono*, *Bill Fontana*, *Joshua Cooper* and *Bjorn Melhus*. Each of these significant artists are people who we think enjoy the public's lively and sincere interest.

As a continuation of our efforts, we believe that *Gary Hill's* current solo exhibition is important for the Moscow audience because it offers a chance to see first-hand his works that have become 20th century classics. In cooperation with *Media Forum of the Moscow International Film Festival*, we chose those video works that best show Hill's leading creative and philosophical concepts. In addition, the audience will have a chance to see the master's latest work, which will be a surprise even for the organizers of the exhibition. And of course the opportunity to meet Hill, who will open the exhibition and hold a master class, allows the audience to interact with the artist and clarify all aspects of his multi-layered and complex imagery, and creative thoughts.



Ольга Шишко

директор Центра культуры и искусств
«МедиаАртЛаб» и Медиа Форума,
куратор выставки Гари Хилла «Зритель»

Гари Хилл — из тех гостей *Медиа Форума*, которых нам особенно приятно представлять московским зрителям. Из всех классиков американского видеоискусства, оригинальные работы которых все чаще можно увидеть в России, он, пожалуй, самый поэтичный. Этот художник не особенно ценит медиаизыски, технические новшества, во всяком случае, он не делает технологичные работы ради самой технологии, он играет с ней, а видеоарт для него — это способ думать вслух. Зато в работах Гари Хилла расцветают теории лингвистов, присутствуют акценты, расставленные современной поэзией, и отсылки к гностическим апокрифам. В своем восприятии мира через текст, литературной образности, Хилл очень близок московскому концептуализму, и это еще одна причина, по которой нам хотелось бы как можно более полно рассказать о творчестве этого замечательного художника российской аудитории. Мы очень рады, что в этом нас решили поддержать *GMG Gallery* и *Центр современной культуры «Гараж»*, и надеемся, что живое общение с классиком и личное знакомство с его работами послужит не только образовательным целям, но станет близким и по-настоящему интересным посетителям Медиа Форума.



Olga Shishko

Centre for art and culture MediaArtLab
and Media Forum Director,
Curator of the Gary Hill's exhibition Viewer

Gary Hill is one of those guests of the *Media Forum* whom we are especially pleased to introduce to the Moscow audience. Among all the American video art classics, whose original works are now more and more frequently shown in Russia, he is probably the most lyrical. This artist does not appreciate media fads and technical innovations; however, he makes his technological works not for the technology itself, but plays with it. Video art for him is a way of thinking aloud. But we can see in his works a development of linguistic theories, modern poetry accents and associations to Gnostic apocrypha. His perception of the world comes through the literary text and images, which makes him close to the Moscow Conceptualism, and this is another reason we wish to present works of this remarkable artist to the Russian audience as completely as possible. We are very glad that the *GMG Gallery* and the *Garage Centre for Contemporary Culture* decided to support this project. We hope that live communication with the artist and his works will not only serve educational purposes, but also be relevant and really interesting for the Media Forum guests.

Андрей Паршиков

Гари Хилл: эмансипация речи и образа

Статус Гари Хилла, подтвержденный многими наградами, давно уже не вызывает вопросов. И дело здесь не только в истории видеоарта как такового, где, безусловно, Хиллу отведено одно из самых почетных мест в пантеоне, сколько в необыкновенной четкости и ясности понимания того, что искусство, помимо рынка и спектакля, имеет еще не одно измерение, и вышеперечисленные отнюдь не главные. В истории современного искусства необходимым становится уместность и своевременность высказанной художественной мысли. Время реакции американских художников на поздние тезисы постструктуралистов и затихающую славу минималистов стало одним из наиболее интеллектуальных и уважаемых периодов в истории современного искусства. Помимо самого Хилла, очень точно среагировать смогли Брюс Науман, Вито Аккончи, Вильям Вегман, Нам Джун Пайк, Джэймс Колман...

Эти очень разные, на первый взгляд, авторы, на самом деле имеют много общего: прежде всего, они первые окончательно развенчали герметичные концепции минималистов, полностью избавив свои работы от нео-сакральных, агностических элементов. Они начинают новый путь визуального исследования и критики, прерванный «молчащим» искусством. Исследования «мира как текста», связи нарратива и визуального образа помогли им сделать видимыми многие тончайшие связи феноменологической и лингвистической теории, считавшихся передовыми в комментировании окружающей действительности. И именно этот постконцептуальный поворот в творчестве художников оказал влияние на последующие практики, которые продолжают вплоть до сегодняшнего момента, снова связав передовое теоретическое знание и визуальный опыт. Художник как исследователь и диагност современности — такое определение зазвучало более уверенно и оправданно. Конечно, нельзя отрицать и влияния медиа на творчество этих художников. Видеокамеры, технологические новинки, заново переосмысленный живой перформанс, развитие временно-ориентированного искусства — все эти факторы позволили уйти от традиционных консервативных средств выражения и диктовали, разумеется, свои условия не только создания работ, но и его восприятия зрителем. В отличие от самозафиксированных минималистских скульптур, работы Хилла, Аккончи, Наумана, Пайка, Колмана, Вегмана и т.д. предполагали непосредственный диалог со зрителем, максимальное сокращение дистанции высказывания и воспринимающего его человека, наделяя его качествами соучастника того исследования, которое проводит художник. Ну и конечно, сейчас, большинство произведений временно-ориентированного искусства этого периода, как исторический артефакт, мы можем наблюдать с помощью видеодокументации перформансов либо самих оригинальных видеоработ, которые создавали художники.

Гари Хилл — один из тех самых пионеров видеоискусства. Его эксперименты с медиа начались еще в 1973 году, в тот же год первые работы сделал Билл Виола. С тех пор

Andrey Parshikov

Gary Hill — artist, liberator of word, speech and image

Gary Hill's status, confirmed by many awards, has long been without question. His status is not only due to his role in the history of video art (for which an honoured place has undoubtedly been reserved for Hill in the pantheon of art), rather the unusual clarity and sharpness of understanding that art, aside from the market and performance which are far from the main concern, is not one dimensional. In the history of modern art it is necessary for relevance and timeliness to be expressed by artistic ideas. The reaction of American artists to late abstracts poststructuralists and to the silent glory minimalists became one of the most intelligent and respected periods in the history of modern art. Aside from Hill, the artists who were able to react truthfully were Bruce Nauman, Vito Acconci, William Wegman, Nam June Pike and James Coleman...

At first glance these artists are very different, but in actual fact, they have much in common: above all, they were the first to debunk the closed concepts of the minimalists, completely ridding their work of neo-sacred, agnostic elements. They forged a new path of visual investigation and criticism which was interrupted by the original 'silent' art. The investigation of 'the world as text', the linking of narrative and visual images helped them to create visibly more precise connections between phenomenological and linguistic theory, which were considered to be the most advanced at the time. It was precisely this post conceptual turn in the creativity of artists which influenced the subsequent practices which continue to the present day; once again connecting advanced theoretical knowledge and visual experience.

The definition of artist as investigator and diagnostician of modernity resounds with greater confidence and justification. Of course it's impossible to deny the influence of media on these artists. Camcorders and technological innovation, reinterpreted performance art and the development of time related art, were all factors which led to a departure from traditional, conservative means of expression and dictated, it seems, their own conditions not only on the creation of works but also on the audience's perception. In contrast to 'museum' minimalist sculpture, the work of Hill, Acconci, Nauman, Pike, Coleman, Wegman et al offered a direct dialogue with the audience, reducing the distance between artistic expression and the viewer's perception of that expression; the artist is inviting the viewer to be a partner in his work. Now of course we can see the majority of time oriented projects of that period as historical artefacts, through the recordings of the performances or the actual video art works. Gary Hill is one of the pioneers of video art. He first began experimenting with the medium in 1973, the very same year as Bill Viola's first work. Since then Hill has become a famous artist who has been written about by the best critics and philosophers in the world, including Jacques Derrida. His exhibitions have been held in major museums such as the Guggenheim in New York and the Pompidou Centre in Paris. To list all of his accomplishments

Хилл стал известнейшим художником, о нем писали лучшие критики и философы мира, включая Жака Деррида. Его выставки проходили в крупнейших музеях, таких как Нью-Йоркский Гуггенхайм и центр Жоржа Помпиду. Перечислить все его заслуги не представляется возможным. Но, что важно, художник Гарри Хилл до сих пор стоит особняком от мира спектакулярного и развлекательного искусства.

Ранние видеоработы Хилла исследовали синтезированный образ, который производила экспериментальная видеотехника, фиксирующая объекты окружающей среды, восприятие которых вступает в конфликт с постминималистскими либо концептуальными высказываниями (как в работе «Дыра в стене», 1974). Чуть позже Хилл увлекается современной поэзией, и большую роль в его работах начинает играть текст и отношения между образом, ритмом и звуковым нарративом («Звучания», 1979 и «Тут, неподалёку», 1980). Идея Мориса Бланшо о том, что язык влияет на феноменологический опыт, находит отражение в этих работах художника. В последних видеоинсталляциях («Зритель», 1996, «Слепое пятно», 2003), героем становится человек. Художника интересуют взаимоотношения зрителя и героя, означаемые эмоции и знак, передаваемые с помощью видеотехники. Здесь он обращается к теме «Другого», опираясь на тексты философа Эммануэля Левинаса, не раз поднимавшейся в современном искусстве. Портретная съемка людей начинает затрагивать человеческий, эмоциональный фактор, подвергать анализу диалектику существования людей в кадре и по эту сторону экрана.

Главная тема его творчества — это исследование отношений между словом, звуком и электронным изображением. В основе его работ лежит структурно-феноменологический анализ, затрагивающий проблему бытия текста. При этом текст здесь понимается скорее в постмодернистском ключе как представление окружающего мира. Видеоизображение разбирает предметную реальность на ее смысловые и материальные составляющие. Хилл показывает разрыв в произнесенном слове, увиденном предмете и настоящей реальности этого предмета, которые на самом деле имеют мало общего, связываясь воедино лишь в человеческом сознании. Формальная безупречность его сложных многоканальных видеоинсталляций говорит об исследовании образного мира видимой предметной среды и ее конфликте с человеческой коммуникацией. Работы Хилла всегда характеризуются иной, «смещенной» темпоральностью. Осознавая тот факт, что общество давно существует в ситуации вялотекущего социального бедствия, художник четко улавливает важность измерения времени в этой ситуации, необходимость замедлить зрителя. Таким образом, предлагается потратить большее количество времени на просмотр работы, позволяя зрителю дольше оставаться в состоянии «репатрированной», возвращенной субъективности. Время получения знания от своей работы художник в данном случае рассматривает как освобожденное. Этому способствует и выстраивание прямого диалога, который и призван объяснить зрителю, что время, проведенное перед работой художника, потрачено не зря, чтобы уберечь его от вторичного, опосредованного разочарования.

В GMG Gallery представлены самые знаковые произведения автора, которые были выбраны в том числе и с точки зрения их образовательной функции, необходимой на этом этапе презентации художника московским зрителям.

would be impossible but most importantly, Hill remains detached from the theatrical and entertainment arts.

Hill's early video work investigated the synthesised image, which produced an experimental video technique, fixed objects in the environment, the perception of which comes into conflict with both post minimalist and conceptual statements (as in *The hole in the wall*, 1974). A little bit later, Hill became enthralled with modern poetry and text began to play a greater role in his work, as did the relationship between image, rhythm and sound narrative (*Soundings*, 1979 and *Around and About*, 1980). Maurice Blanchot's idea that language influences phenomenological experience is reflected in the artist's work. In his most recent video installations (*Viewer*, 1996 and *Blindspot*, 2003) man becomes a hero. The artist is interested in the mutual relationship between the hero and the spectators, noting emotions and signs transmitted by video. Here his attention turns to the theme of "Other" based on the texts of the philosopher Emmanuel Levinas, a subject that has subsequently been frequently raised in contemporary art. Film portraits of people begin to affect human and emotional factors, exposing an analysis of the dialectic which exists between the people on film and those on this side of the screen.

The main theme of his work is the examination of the relationship between words, sounds and electronic images. The core of his work is structural and phenomenological analysis, which concerns the issue of the existence of text. The text is seen through the prism of postmodernism, as a representation of the world around us. The video image analyses the subject reality in terms of its semantic and material components. Hill shows the dissonance between in the spoken word, the subject shown and the actual reality of the subject, which in fact have little in common and are linked only by human consciousness. The formal perfection of his complex multi-channel video installations is evidence of studies of figurative subject matter in the visible environment and its conflict with human communication made by the artist. The integral characteristic of all of Hill's work is 'shifted' temporality. Aware of the fact that society has long existed in a state of low-intensity social calamity, the artist clearly understands the importance of measuring time under these circumstances and the need to slow down the viewer. So the intention is that a greater amount of time is spent looking at the work, allowing the viewer to remain longer in a state of 'repatriated' returned subjectivity. The artist considers the time spent gaining knowledge in this situation to be a kind of freedom. This enables and forms a direct dialogue, which is intended to explain to the viewers that the time they spend in front of the piece is not in vain, as it saves them from a second mediated disappointment.

GMG gallery will be presenting the artists most significant works, which have been selected with the precise needs of the current Moscow audience in mind.

The most famous and most 'complete' installation *Wall Piece* is a single channel projection where the artist beats rhythmically against a black wall and moments of impact are illuminated by the harsh beams of the stroboscope; the video itself disappears from the space under the aggressive light. The sound of beating against the wall is interspersed with the story of ageing told by the artist: "I'm coming, looking at how I am coming."

Самая известная и самая «тотальная» инсталляция художника, «*Кусок стены*» — одно-канальная проекция, где на экране автор ритмически бьется о черную стену, а моменты удара засвечиваются резкими лучами стробоскопа, и само видеоизображение под этим агрессивным светом исчезает из пространства как таковое. Звук бьющегося о стену тела перемежается с рассказом о старении от имени автора: «Я иду, глядя на то, как я иду...».

Следующая знаменитая его работа, «*Зритель*» — сложная синхронизированная инсталляция из пяти слитых воедино экранов, одно из самых эпических его произведений. Здесь он фиксируется тонкий момент, когда пассивное созерцание переходит в индивидуальную активность. Конфронтация созерцателей (зрители на экранах и реальные зрители) начинается с момента адаптации, когда люди на выставке постепенно начинают смотреть в глаза героям, которые предстают в человеческий рост. Это идеальная форма с отсутствующим нарративом, с исключенным рассказом. Любой контент может находиться в этом поле напряжения наблюдателей и наблюдаемых, но Хилл сознательно редуцирует любые лишние смыслы, концентрируясь лишь на сложнейших деталях и на самом феномене зрительского восприятия, взгляда как способа получения информации.

В работе «*Аккордеоны*» камера приближает к зрителю портреты людей, но когда приближение оказывается максимальным, бьет стробоскоп и картинка становится ярче и одновременно какие-то ее фрагменты, в частности, фазы движения, исчезают, декларируя невозможность приватного контакта с портретируемым. Звук работы представляет собой саундтрек дефрагментированного и собранного согласно некой математической структуре, связанной с видеоматериалом оригинальной записи со съемок. Эта работа исследует разложение образа и движения, разрыв в динамической последовательности описываемого посредством видео объекта.

Исследования «*Аккордеонов*» продолжает видео «*Добровольный язык*», построенное на дезориентации слова и образа, где правая и левая руки по-разному делают круговые движения, с разной скоростью очерчивая свои маршруты, в то время как голос очень быстро читает поэму. Наглядно дискоординируя на уровне педагогической психологии работу правой и левой рук как символ работы полушарий мозга, разрабатывая разный ритм и добавляя чтение текста, Хилл заставляет зрителя проблематизировать сам принцип связи вербальной и невербальной коммуникации и означающих действий.

«*Зритель*», «*Кусок стены*», «*Аккордеоны*» и «*Добровольный язык*» — четыре самые знаковые и связывающие воедино все творчество работы Хилла. Экспозиция, выстроенная как рассказ-отчет об исследованиях пионера видеоарта позволяет зрителю не просто выстроить собственную позицию по отношению к столь одиозной интеллектуальной фигуре, но и понять, чем же так важен тот исследовательский прорыв 70-х годов, который давно стал большой главой в истории современного искусства и без которого невозможно получить полное представление о том, что же такое искусство сейчас, и как художник делает видимыми актуальные процессы современности.

His celebrated work *Viewer* is a complex synchronised installation of five merged screens and one of the most epic of his creations. In this installation he fixes on the moment when passive contemplation turns into individual activity. The confrontation of the spectators (those spectators on the screen and those in the gallery) begins from the moment of adaptation, when people at the exhibition gradually start looking into the eyes of the heroes who appear to be life-sized. This is the ideal form with the omission of narrative and the exception of story. Anything may be found in this field of tension between observers and the observed, but Hill consciously reduces any extraneous meaning, concentrating only on the complex details and the actual phenomenon of the viewers' perception, viewing it as a way to gain information.

In his work *Accordions* the camera brings the portraits closer to the viewer, when it seems the camera can get no closer, the beats of the strobe and the pictures become brighter and simultaneously some kind of fragments, particularly the phases of movement, disappear, declaring the impossibility of private contact between the viewer and the subjects. The sound in this work is an original recording from the shooting which has been fragmented and reassembled according to a certain mathematical structure. This work explores the expansion of image and movement, the fissure in the dynamic sequence described by the medium of video.

The studies in *Accordions* continued with the video *Language Willing*, based on the disorientation of word and image, where left and right hands make independent circular motions. The circles are described at varying speeds as a voice recites a poem very quickly. On a psychological level the left and right hands are working like the two hemispheres of the brain: developing a different rhythm and adding the reading of the text, Hill forces the viewer to discover for himself the principle of the connection between verbal and non verbal communication and the signifying actions.

Viewer, *Wall Piece*, *Accordions* and *Language Willing* are the four most significant cohesive of all of Hill's works. This exhibition, has been constructed as a story-report about the exploration of video art's 'pioneer' allowing audiences not only to form their own opinion in relation to the odious intellectual figure, but also to understand, what exactly is important about the research breakthrough of the 1970s, which has long become a significant chapter in the history of modern art and without which it would be impossible to understand completely what modern art is today and how the artist makes visible to us the actual processes of modernity.

Джон Г. Ханхардт

Между языком и движущимся образом:
искусство Гари Хилла

Центральными в художественном проекте Гари Хилла являются исследования процессов, связывающих язык с движущимися образами. Его работы замечательно выявляют существенные связи между языком и процессом формирования образов, исследуют материальную сущность письма, проявленную через видео- и мультимедиа-инсталляции. Его главный интерес к непосредственной власти слова, лежит в области исследования поэтики языка, которая проявляет свою сущностную выразительность через объединение тела как идеи с воображаемым — через эстетику текста. Развивая эти эстетические позиции, Хилл связывает внутреннюю личностную сущность с внешним миром и с историей слова как логоса. Ирония его трудов черпается из потенциальной угрозы уничтожения языка новыми компьютерными технологиями, которые он сам же и использует, создавая свои работы. Его эстетические исследования основаны на философии выразительности языка, которую он стремится использовать как средство декодирования технологий через логос языка образности. Это несоответствие между современными технологиями и основополагающими корнями искусства как поэтики языка и знаковых систем и есть сфера, отраженная в творчестве Хилла. Именно в этой области, переводя взгляд камеры из внутреннего мира во внешний, Хилл стирает границу между субъектом и объектом, телом и технологией, словом и образом. Для того чтобы создать некий смысловой фон для восприятия работ Хилла, я бы хотел прокомментировать некоторые связи между отдельными проектами Хилла и другими произведениями искусства и явлениями.

Первой иллюстрацией в этом исследовании является фантасмагория, созданная бельгийским художником Этьеном Гаспаром Робертом (Робертсоном). Задолго до эры кинематографа в эпоху волшебных фонарей Робертсон создал зрелищную инсталляцию с образами скелетов и мертвецов, плавающих перед зрителями как приведения в запыленном дымом пространстве.

Американский художник Рафаэль Пил в инсталляции *«Венера, встающая из моря — Иллюзия»* (*«После ванны»*) (1823) представляет подобную игру с темами иллюзии и реальности, хитрости и зрелищности, используя изображение на холсте, которое как бы маскирует предполагаемый объект (тело, скрытое простыней). Пил использует хитроумный художественный прием для того, чтобы одновременно прятать и обнаруживать объект перед пристальным взором зрителя. Сопоставляя эти две работы конца 18-го и начала 19-го столетия, мы сталкиваемся с обыденно-реалистическим стилем Пила и зрелищным иллюзионизмом новых технологий в театре Робертсона. Эти работы предсказывают кризис искусства изображения, который произвели фотография и кино, кризис, который сегодня усиливается технологиями создания электронных образов, привносящими новые силовые факторы в нашу культуру, ослабляющими границу между «реальным» и «нереальным». Пил играет с запечатленным образом, одновременно скрывая предмет исследования эпистемологическими ограничениями реализма; этот

John G. Hanhardt

Between Language and the Moving Image:
The Art of Gary Hill

Central to Gary Hill's project as an artist is the negotiation of the processes that link language to the moving image. His works reveal a fascination with the exposure of the essential relationship between language and our cognitive formation of images, with the exploration of the materialism of writing articulated through video and multimedia installation. This primary concern with the vital power of the word is located in a poetics of language that finds its fundamental expression in the incorporation of the body as an idea and ideal into the aesthetics of the text. Extending this aesthetics, Hill carries the self into the larger context of the public sphere and the history of the word as logos. The irony in his work is derived from the potential threat of the erasure of language within the very technologies he employs in his art making; his aesthetic investigations are based on a philosophy of language and expression that seeks to recode technology through a logos of a poetic language of imagery. This tension between modern technology and the primary philosophical roots of techno as a poetic of language and meaning is the space negotiated by Hill in his art. In this space, by turning the camera upon and into the self and the other, Hill eradicates the traditional boundary between subject and object, body and technology, word and image. With the aim of providing a context for Hill's work in this exhibition, I want to comment on these merging themes by exploring the relationships between a selection of Hill's projects and various other artworks and objects.

The first illustration in this investigation of works connected to Hill's art is a phantasmagoria from the 18th-century Belgian creator, Etienne Gaspard Robert (Robertson). In his pre-cinematic magic lantern demonstrations, Robertson created spectacular installations in which images of skeletons and the dead, projected into the smoke-filled space, floated ghost-like above the spectators.

In American artist Raphaëlle Peale's *Venus Rising From the Sea — A Deception (After the Bath)* (1823), a similar play with the themes of illusion and reality, desire and spectatorship, is achieved through the trompe l'oeil canvas which masks its presumed subject (the body behind the sheet); Peale uses his cunning artistic skills to simultaneously hide and reveal the object of our gaze. In juxtaposing these works from the late 18th and early 19th centuries, we are faced with the everyday realist style of Peale's canvas and the spectacular illusionism of new technology in Robertson's theater. These works foretell the crisis in representation created by the photograph and motion picture, a crisis being played out today as electronic-image technology assumes new dimensions of power in our culture further diminishing the boundary between the "real" and "unreal". Peale's play with the image that records at the same time it conceals its subject explores the epistemological limits of realism; this type of image has been at the center of the debate surrounding the photographically/cinematographically recorded image and its relationship to the "objective" representation of the world around us. Robertson's theater of illusionism playfully articulates and anticipates the spectacle contained within the projected

тип образности находится в центре дебатов вокруг образов, созданных фотографией и кинематографом, и их соотношением с «объективными» отображениями мира вокруг нас. Театр иллюзий Робертсона шутливо определяет и превосходит зрелища, созданные в дальнейшем образами фильмов и позднее размноженные телеэкранами. Он предвидит их способность создавать новую реальность как безусловную правду. Произведения Пила и Робертсона упоминаются здесь как образцы текстов, ослабляющих границу между реальным и нереальным, которую исследует Хилл в своих видеофильмах и инсталляциях. Взгляд Хилла представляется невероятно своевременным в этот критический период истории искусства и технологии, поскольку он обращает наше внимание на богатство метафорических приемов в искусстве с целью исследования связи между образом и средством его создания.

В исследовании Хилла этих созидющих и разрушительных сил технологии тело становится метафорой языка и средством познания восприятия зрителем эстетического текста. Особый интерес представляют его инсталляции «*Паруса*» (1992) и его одноканальная видеолента «*Рассказ пространство (Пролог)*» (1989), в которых он располагает тело в центре восприятия наблюдателя. В «*Парусах*» образы тел, парящих в квазитрехмерности на стенах затемненного коридора, манят и втягивают наблюдателя в разделенное пространство, где зритель приобщается к интимному диалогу жестов и мимики. Безмолвие образов усиливает их присутствие, тогда как их жесты передают глубокую печаль и одиночество, прерванные лишь на мгновение пока зритель находится в их пространстве. Как фантомы Робертсона, видения Хилла вызывают бурный отклик у зрителя, который в свою очередь, погружается в образы и моментально узнает в них это желание близости.

Первым, кто использовал пишущую машинку, «как инструментальное воплощение языка, как пример технологии, имеющей форму и формирующей язык», был Фридрих Ницше, который в 1879 году экспериментировал со сферической клавиатурой. Это решение было мотивировано его прогрессирующей слепотой, а такое расположение клавиш позволяло печатать на ощупь. Ницше, величайший философ постмодерна и противник незыблемых традиций академической философии, благодаря этому инструменту, который был непосредственным предтечей текстового процессора, начал по-иному излагать свои мысли. Текстовый процессор еще больше трансформирует письменную речь, перенося ее со статичного листа бумаги пишущей машинки на экран дисплея, что позволяет упростить перемещения и реорганизацию языка. Эта пространственная организация и перемещение языка из мозга на страницу отражается и в исследованиях Гари Хилла. В своих видеолентах и инсталляциях он пытается конкретизировать процесс познания. Искусство Хилла изменяет традиционный кинематический порядок кадровой последовательности, превращая его в поток времени и пространства во вселенной видео. Его революционно-философский взгляд на традиционный подход к слову переносит его тексты и приемы создания образов в непостижимую реальность, находящуюся между письменной речью и движущимся образом.

«*Первичное высказывание*» (1981–1983), одна из ранних видеоинсталляций Гари Хилла, играет с движением слов и образов. Инсталляция состоит из двух длинных плит, расположенных друг против друга. Каждая оснащена четырьмя встроенными мониторами, поверхность экранов которых совпадает с плоскостью плит. Слова и фразы, произносимые вслух, соединяются с твердыми полями цвета и образами объектов и сцен на этой видеоленте. Усиление впечатления от образов и звуков происходит вследствие

film image and the later proliferation of television screens and the power they have for creating apparent truth. Both Peale and Robertson are offered here as emblematic texts of the diminishing boundary between real and unreal explored in Hill's videotapes and installations. Hill's vision becomes fittingly relevant at this critical time in the history of art and technology as his aesthetic draws on a variety of metaphorical strategies to revise the relationship between the image and the means of its creation.

In Hill's exploration of these creative and destructive forces of technology, the body becomes a metaphor for language and a means for exploring the spectator's reception of the aesthetic text. His installation *Tall Ships* (1992) and his single-channel video-tape *Site Recite (a prologue)* (1989) are particularly interesting in their placement of the body at the center of perception and representation of the spectator's point of view. In *Tall Ships*, images of bodies, hovering in near three-dimensionality on the walls of the dark corridor, approach and pull the viewer into a shared space; there the viewer is engaged in an intimate dialogue of gestures and facial expressions. The silence of the images reinforces their presence while their gestures convey deep longing and an isolation relieved only momentarily as the viewer shares the space with them. Like Robertson's phantasms, Hill's apparitions elicit a strong response from the viewer, who is launched into a sort of primal discovery of the images and recognizes in them the same desire for an intimacy with the moment and with the other.

Site Recite (a prologue) articulates a representation of the Renaissance "wonder cabinet" filled with lost and remembered objects. Upon the screen, images shift in and out of focus as the camera lens becomes an eye recording objects; the sound track, through its unique use of language, layers the experience of perception and reception of the image as a complex text of meanings. Placed on a rotating disc, the skeletons — the shifting signifiers — circle in and out of the camera's eye, which eventually shifts to the dark interior of a mouth, looking from the inside through a web of tongue and teeth, out. The camera develops into a simulacrum of the body as its lens becomes the mouth and the eye, both the articulator and observer of the world, and it approaches a phonetic vision in which image and word are fused. A metaphor for this fusion is the body as both image and articulator of speech, a speech consisting of a language which circles back to represent and ultimately embody the image; here, the language of words and images circulates through the videotape, representing and ultimately embodying the phenomenology of observation. Hill's postmodern spirits, like Robertson's pre-cinematic ghosts, are fused to their technological counterparts, and receive their living breath from the medium even while overcoming that medium in terms of its traditional usage.

The first philosopher to use a typewriter was Friedrich Nietzsche who in 1879 experimented with the rounded keyboard pictured here. Nietzsche's decision was motivated by his increasing blindness, as the organization of the keys permitted a tactile means for an organization of his writing. I use this typewriter, its instrumental embodiment of language, as an instance of technology at once being shaped by and shaping language. In its spatial organization and displacement of language from the mind to the page, it reflects Hill's exploration in his videotapes and installations of how to make concrete the processes of cognition. Nietzsche, the great postmodern philosopher and assailant of the sacred traditions of academic philosophy, began to reshape his discourse through the instrumentality of his first technology for writing: the typewriter, the immediate pre-

ТЕОРИЯ: Джон Г. Ханхардт

изменения последовательности видеолент и звуковых текстов в пространстве между двумя плитами. Это быстрое и точное движение между полями цвета, между образами и словами, вместе с изменением положения слушателя/зрителя, в результате приводит к обогащению контекста и, таким образом, к обогащению содержания.

Физическое описание семантики в «Первичном высказывании» переместилось на другой, более литературный, уровень в работе Хилла *URA ARU* («Обратная сторона существует», 1985–1986). Эта эффектная видеолента отражает формальную и риторическую стратегии в исследовании ряда японских слов — палиндромов (слов, которые читаются одинаково от первой буквы к последней и наоборот), которые Хилл в дальнейшем реформировал. На ленте, которая состоит из серий визуально-вербальных полотен, художник обходится минимумом действия и техники. Напечатанное слово проходит через каждую сцену, отзываясь эхом на слово произнесенное. В результате этого происходит визуализация значения написанного слова.

В «Первичном высказывании» и *URA ARU* язык является пластическим материалом создания и обогащения образов, благодаря переносу их из ограниченного пространства монитора в пространство инсталляции, являющееся также зрительским пространством. Хилловская транспозиция языка в визуальный медиум реконструирует язык и само видеоискусство. Как пишущая машинка Ницше, которая сделала видимыми мысли полуслеплого философа, работы Хилла раскрывают его взгляд на родство слова и образа. Его понимание видеотехнологии выражено в его способности превращать технику в уникальное средство передачи полноты поэтического образа.

Место художника в контексте произведения искусства есть результат комплексного познания. Физическая поза — художника перед холстом, писателя, склоненного над листом бумаги, скульптора, созерцающего материал — отражает вопрос о месте художника с точки зрения его работы, а также пространственно-временные и идеологические позиции, когда работа художника рассматривается в социальном контексте. Хилл в своем творчестве конструирует множество метафорических стратегий, с помощью которых отображает положение тела внутри общества. Он достигает этого с помощью превращения видео в технологию, которая может быть использована как средство выражения индивидуального творчества.

Письменное воплощение духа американской демократии, «Декларация независимости», созданная Томасом Джефферсоном, отразила идеалы 18-го столетия, которые вели к отказу от узкого взгляда на личность и призывали рассматривать личность как часть чего-то большего, заменяя «туннельное» видение мира на широкое многоперспективное. Джефферсоновский Монтичелло, построенный на холме, с которого открывалась широкая панорама, был архитектурным выражением этого стремления, так же как его изобретение вращающегося стула. Подвижность стула позволяла телу Джефферсона занимать различные позы во время написания Декларации и благодаря этому он смог не замыкаться на частных аспектах, а рассматривал проблему целиком. Вращающийся стул в этом смысле очень символичен. Декларация является письменным свидетельством внедрения Джефферсоном демократических идеалов новой республики и широкого взгляда на окружающий мир. По сравнению с ним Бенетамовская круглая тюрьма с помещением для зрителя в центре могла дать обществу лишь ограниченный взгляд на тюремную жизнь.

THEORY: John G. Hanhardt

cursor of the word processor. The word processor further transformed written language, from the typewriter's static sheet of paper to the word processor screen, which allows the easy shifting and reorganization of language. Hill's art, too, reshapes the discourse of the traditional cinematic order of frame sequences into that of the fluid time and space of the video universe; his cognizance of philosophy and the tradition of the word places his writing and image making in the precarious realm between tradition and revolution, written language and moving image.

Primarily Speaking (1981–83), one of Gary Hill's early video installations, plays with the movement of words and images. The installation consists of two long wall units positioned face-to-face, each equipped with four built-in monitors masked to be flush with the surface. Words and phrases are aurally presented and integrated with solid fields of color and images of objects and scenes on videotape. The articulation of images and sounds is formed by the changes in sequences of the videotapes and soundtracks between the two wall-like structures. This rapid and precise movement between color fields, images and words, combined with the shifting position of the listener/viewer, results in a proliferation of contexts — and thus the contents — of the various elements.

The physical depiction of semantics in *Primarily Speaking* moved to another more literary level in Hill's *URA ARU* (the backside exists) (1985–86). This spectacular videotape employs formal and rhetorical strategies to explore word meaning in its treatment of a selection of Japanese words as palindromes (words that read the same way both backward and forward and that Hill further breaks apart and reforms). In the tape, which consists of a series of visual-verbal haiku, Hill employs great economy of action and technique; the printed word moves through each scene, echoing the spoken word. The result is the inscription of language into the visualization of its own meaning.

In *Primarily Speaking* and *URA ARU* (the backside exists), language is rendered material as images representative of it extend from the optical enclosure of the monitor and into the installation space, which is the spectator's space as well. Hill's transposition of language into a visual medium reconstructs the language of video art itself. Like Nietzsche's typewriter which made visible the thoughts of the near blind philosopher, Hill's video works make manifest his uniquely expressed view of the relationship of word to image. His understanding of video technology is expressed in his ability to remake these instruments into a supportive complex of poetic interrelationships.

The artist's place within the context of the artwork is a complex cognitive issue. The physical stance — of the painter before the canvas, the writer bent over her paper, the sculptor contemplating his materials — reflects physically the question of where the artist stands in terms of the work, but there are also the spatio-temporal and ideological positions when the work of art is viewed in its social context. Hill's art constructs a variety of metaphorical strategies with which to represent the body's position within society; he achieves this via his rendering of video into a technology usable as a means of individual creative expression.

At the written heart of American democracy is the *Declaration of Independence*, written primarily by Thomas Jefferson. Jefferson embodied an 18th-century ideal which replaced a narrow view of the self in favor of one of the self as part of something greater, exchange-

ТЕОРИЯ: Джон Г. Ханхардт

Искусство, так же как архитектура и дизайн, воплощают идеалы и идеологию. Видео-ленты и инсталляции Хилла сродни американской поэтике расширения взгляда на себя через открытое исследование языка и создание образов. В «Кресте» (1983–1987) эта идея получает дальнейшее развитие в концепции комплексного преодоления традиционного взгляда на субъект и объект как отдельные реальные сущности. Здесь Хилл сам управляет пятью камерами, устанавливая их в определенных положениях: две камеры сфокусированы на его руках, две — на ногах и одна — направлена на лицо. Камеры сопровождают художника, в то время как он пересекает разрушенное здание в городе, превращая автора в иронический субъект. Записанное таким образом изображение воспроизводится на пяти мониторах, подвешенных напротив стены и синхронизированных для показа движения тела над разорванным ландшафтом. Постоянное воспроизведение инсталляции воплощает чувство технологии, открытой для всех, щедрое средство для конструирования видения.

Хилловское трансформирование технологии в инструмент поэтического познания и способность выразить поиск идеала, его взгляд на телевидение и общество параллельно созданию Джефферсоном Декларации, которая также, в некотором смысле, представляла собой инструмент поэтического познания для нации, которая только начинала осознавать себя. Стул Джефферсона, чья подвижность щедро одаривала его возможностью видеть мир вокруг себя, становится физическим воплощением исключительности Конституции и демократических идеалов нового общества. Это перекликается и с новой инсталляцией Хилла «Изучение дуги» (1993), в которой старомодные школьная парта и стул воплощают бесконечное движение океанской волны, расширенное видение личного опыта и истории общества, что является необходимой основой для нашего восприятия и понимания настоящего.

В 1980-х годах видеоинсталляции заняли важнейшее место в искусстве. Нам Джун Пайк, Билл Виола, Дара Бирнбаум и Гари Хилл создали большие неотразимые работы. В это же время расширился рынок искусства и карьеры художников были на подъеме, что выражало новую волну интереса к художественной культуре.

В 1990-х годах искусство продолжает процветать в смысле изобилия произведений, но рынок меняется. В экстраординарной инсталляции Ансельма Кифера «Двадцать лет одиночества» (1971–1991) автор использует мусор студии и свои ранние работы наравне с природными материалами: от шаров грязи до подсолнечников. В инсталляции холсты и другие материалы, применение которых характерно для творчества Кифера, свалены в кучу как безмолвное свидетельство созидательных идеалов предыдущего десятилетия. Размышления Кифера над художественными полотнами и материалами, как своего рода обломками воображения, представляют собой ироническую и острую медитацию. Выставив на всеобщее обозрение предметы своей мастерской, автор, в некотором смысле, пытается показать жизнь как процесс реализации его сегодняшнего «Я» и постоянный вызов. Пространство, которое могло бы остаться холодным и бездушным, здесь персонализируется.

Я предполагаю, что творчество Хилла уже само по себе является медитацией художника и его страстным желанием трансформировать технологию в инструмент поэзии. Подобно Киферу, Хилл противостоит сам себе, как думающий и ищущий художник, стремящийся освободить свое искусство от декоративности и эфемерности для того,

THEORY: John G. Hanhardt

ing tunnel vision for a broad multi-perspective stance toward the surrounding world. Jefferson's Monticello, built on a hill from which a physically broader view was possible, was an architectural expression of that desire, as was his invention of the swivel chair. The swivel chair's arc of movement permitted Jefferson to physically shift his writing body and point of view from the locked position of a single aspect to numerous other ones; this is symbolically fitting as this was probably the chair in which he drafted the Declaration, the written testimony to his engagement with the democratic ideals of the new republic, and with an all-encompassing and less self-interested perspective (a distinctively greater perspective than, for instance, that of Bentham's architectural panopticon, which afforded society a limited yet controlling view of prison life).

Art — also as architecture and design — embodies ideals and ideology. Hill's videotapes and installations bear a relationship to this distinctively American poetics of expanding the view of the self through an open exploration of language and image making. In *CRUX* (1983–87), this idea of image is taken one step further with the image's making of itself, a complex negotiation of the traditional concepts of subject and object as discrete entities. Here, Hill himself controls — via his positioning of them — the five cameras: two focused on his arms, two on his legs, and one pointed up to the face. The cameras accompany the artist as he crosses a ruined building in a rural setting, turning him into the ironic subject. The five video channels thus recorded are played on five monitors suspended against a wall and synchronized to represent the movement of the body over the torn landscape. The constant replay of the installation conveys the sense of a technology open to all, a generous means for the construction of a vision.

Hill's remaking of the technology into an instrument of poetic inquiry with the potential to express the quest for an ideal, and not simply mercantile, vision of television and society is parallel to Jefferson's creation of the Declaration, which also was, in a sense, an instrument of poetic inquiry for a nation then just beginning to identify itself. Jefferson's chair, whose mobility allowed for a generous view of the world around him, becomes a physical embodiment of the Constitution's own inclusiveness and support of a democratically viewed public sphere. This is echoed in Hill's new installation *Learning Curve* (1993), in which the old-fashioned school desk and chair embody, in their view of an ocean wave's endless movement, the expanded vision of personal experience and public history that is the necessary foundation of our perception and understanding of the present.

In the 1980s, video installations moved to the forefront of new expression in contemporary art. Nam June Paik, Bill Viola, Dara Birnbaum, and Gary Hill created large and compelling bodies of work. At the same time the art market and artists' careers were expanding, expressing a new surge of interest in artistic culture, best manifested in the rapid construction of museums during the decade.

In the 1990s, the art world is once again in flux; art continues to flourish in terms of abundance but the markets are changing. Arselm Kiefer's extraordinary installation *20 Jahre Einsamkeit (Twenty Years of Loneliness)* (1971–1991) is composed of the refuse of the artist's studio, objects related to his artistic past ranging from actual works of art to raw materials and balls of dirt and sunflowers from the place where he lived in Germany. In the installation, the canvases and other materials that distinguished Kiefer's art are piled to the ceiling in a mute and moving testimony to the creative ideals of the previous decade.

ТЕОРИЯ: Джон Г. Ханхардт

чтобы восстановить ощущение себя и своих воспоминаний. Для Кифера — это поэтика личной истории и искусства; для Хилла — это поэтика языка и пространства.

Искусство Хилла не подвержено кризисам, так как художественная форма его произведений и традиции, в которых он работает, не поддаются эрозии. Художник стремится придать свежее дыхание традиционному искусству, открывая новые горизонты творческих возможностей. Действительно, он трансформирует технологию видео, уводя ее от обыденных категорий и рутинного использования в искусстве и телевидении, в сторону интимной атмосферы мастерской художника и воображения. Используя монитор и камеру в несвойственной для них сфере, он устанавливает их таким образом, что они становятся современным языком, позволяющим движущемуся образу вступать в общение с инсталляцией и дает возможность самопознания. В этом духовном возрождении медиума через философскую стратегию создания образа Хилл возвращает языку его первоначальное место и возрождает корни технологии в метафизике техно. В его инсталляции *«Между кино и твердым местом»* (1991) задействовано двадцать три монитора, стоящих рядами в ограниченном пространстве, напоминая ряды в поле. Эта работа упрощает *«Природу языка»* Хайдеггера до медитации самопознания в заданном пространстве и времени, до земных корней языка и подрывает механику кинематической последовательности движущихся образов и звучащего текста. Таким образом раскрывается природа технологии, находящаяся в противоречии сама с собой.

«С момента, когда мы пытаемся задуматься над проблемой, мы обрекаем себя на долгое странствие по пути размышлений», — написал Хайдеггер. Мысль — это обязательство, язык — ценный сосуд для раздумий, так как образы нуждаются в словах, чтобы быть понятыми. Эта последовательность требований, обязательства по отношению как к времени, так и к энергии, привели Хилла к художественному освобождению тела в производстве, хрупкому по своей конструкции, но сильному в своей решимости противостоять легкому потреблению идей. Вероятно, это наиболее красноречиво выражено в его видеофильме *«Область катастрофы»* — одной из его главных работ, созданных с использованием одноканальной видеоленты. Эта работа вдохновлена писателем-философом Морисом Бланшо и его текстом *«Томас Темный»* (Thomas the Obscure). В этой эпической работе художник погружен в феноменологию написанного/напечатанного текста. В момент, когда его тело и глаз сливаются в одну субстанцию, на экране происходит борьба шрифтов и форматов, таким образом язык запечатлевается в нашем сознании.

В своем исследовании старого как мир спора между словом и образом, эстетический язык Хилла возродил надежду для искусства. Как Кифер символично перестраивает эстетический язык живописи в своем произведении *«Погребальный костер Гомера»*, так и Хилл, философ и художник, создающий новое видение образов, реконструирует эстетику видеопространства и блестяще решает дилемму существования художника в fin de siècle: помещение тела в центр процесса, который соединяет язык с образом, поэтику с поэзией, а слова, которые мы произносим, с физическим воплощением языка.

THEORY: John G. Hanhardt

Kiefer's reflection on the painter's canvas and materials as a kind of detritus of the imagination is an ironic and poignant meditation on the creative process and the materials an artist chooses to work with. His installation lays bare the contents of his studio and is, in a sense, a laying bare as well of a life, of the realization of the self he is today and of the precarious flux of the artistic venture. A space that could have been cold and impersonal is hauntingly personalized.

I am suggesting that Hill's art is itself a meditation on being an artist and the struggle to remake technology into a poetic instrument. Like Kiefer, Hill confronts himself in his art as a thinking being seeking to strip it of the decorative and ephemeral so as to retrieve a sense of self and memory. For Kiefer it is the poetics of a personal history and painting; for Hill, the poetics of language and media.

Hill's art does not face the crisis of a questioned and eroding art form and tradition, but the challenge of renewing tradition and charting a new horizon of possibility. Indeed, he transforms the technology of video, carrying it away from the conventional categorization and usage of art and television and into the intimacy of the artist's studio and imagination. By stripping the monitor and camera of their conventional applications, he recreates cathode ray tubes so they become a contemporary language which allows the moving image to enter into the discourse of sculpture and installation, and of self-inquiry. In this regeneration of the medium through a philosophic strategy of image making, Hill has recovered the place of language and origins of technology in a metaphysics of techno. His installation *Between Cinema and a Hard Place* (1991) consists of twenty-three monitors positioned to create a demarcated space with rows like that of a field. The work adapts Heidegger's *The Nature of Language* into its self — questioning meditation on the marking of space and time, language's earthly roots, and disrupts the mechanics of the cinematic sequence of moving images and spoken text, and thus its own flow, to bare the nature of a technology at odds with itself.

"As soon as we try to reflect on the matter we have already committed ourselves to a long path of thought," Heidegger wrote. Thought is commitment, language, a precious vessel for thinking, images need words in order to be understood. This sequence of demands, commitments of both time and energy, has led to Hill's artistic release of a body of work fragile in construction but strong in its resolve to resist the easy consumption of ideas. This is perhaps most eloquently articulated in his videotape *Incidence of Catastrophe*, one of the handful of major works created within the discourse of single — channel videotape. This work uses as its inspiration the writer/philosopher Maurice Blanchot and his text *Thomas the Obscure*. In this epic work the artist himself is enfolded within the phenomenology of the written/printed text; as his body and eye merge to become one, the screen struggles with the folio sheet, the press — type on the page — with the impression of language on our consciousness.

In his exploration of the age — old debate between word and image, Hill's aesthetic language has retrieved a hope for art. As Kiefer symbolically rebuilds the aesthetic discourse of painting in a Homeric pyre of fragile canvas, Hill, our most visual of new image philosopher/artists, also reconstructs the aesthetics of the video medium with his brilliant solution to the dilemma of being an artist in the fin de siècle: the placement of the body at the center of the process that links language to image, poetics to poetry, and the words we speak to the tongues we embody.

Ирина Кулик

Гари Хилл: «Я ищу не столько философские смыслы, сколько дырки в логике»

— *Перед тем, как обратиться к видеоарту, вы занимались скульптурой. Что за скульптуры вы делали?*

— Ну, если бы я тогда попытался определить для себя, что такое «видеоарт», я бы быстро его забросил, увидев в нем сосредоточенность на изображении, в то время как на самом деле это скорее электронное пространство, чем нечто сродни концептуальному искусству. Впрочем, и такое понимание ошибочно. Прелесть видеоарта в том, что он позволяет думать вслух и «лепить» идеи. Возвращаясь к вашему вопросу — я начал делать сварные скульптуры, когда мне было 15 лет. Я немного знал об истории искусства, но если представить психоделическую смесь Босха, Джакометти, Пикассо, Габо, то получится примерно то, чем я тогда занимался. Затем я переехал в Нью-Йорк, впервые познакомился с настоящим современным искусством, и все изменилось — быстро и резко.

— *Ваш интерес к исследованию языка заставил вас обратиться к видео, или же видео подтолкнуло вас к этой проблематике?*

— На самом деле, язык стал для меня первостепенным благодаря медиапространству и кибернетике — и через проблематику телесности. Я не люблю теоретизировать и не думаю о своих занятиях как об исследовании. Для того чтобы задаться вопросом «а что, если?», достаточно и проблем повседневной жизни.

— *Язык и текст стали главным предметом искусства в классическом концептуализме. В чем вы продолжаете традицию концептуального искусства конца 1960х, а в чем — оспариваете ее?*

— «Классический концептуализм» звучит как оксюморон. Моя работа не дидактична. Я ищу не столько философские смыслы, сколько дырки в логике. Мне нравятся внезапные перепады веры — без них, а так же без толики хаоса и энтропии, блуждания по квантовым лабиринтам бессмыслицы становится немного скучно.

— *Насколько для вас важен был опыт постконцептуалистского перформанса и видео — Брюса Наумана, Вито Акончи, Криса Бердена? Ваше видео «Кусок стены» 2000 года, где вы бьетесь о стену, заставляет вспомнить видео Брюса Наумана «Подпрыгивая в углу» 1968 года, где он так же бьется об стену. А ваша инсталляция «Сверху вниз» 2008 года, где вы словно бы пытаетесь выбраться из бокса, раздвинув его стенки, словно бы отсылает к перформансу Криса Бердена «Пять дней в камере хранения».*

— Импульсы того, чем я занимаюсь, исходят из других источников. Я скорее в «пространствах между», чем в потоке — что-то вроде резонирующих мембран, где напряжение доведено до предела. Этот порог не связан с физическим страданием, как

Irina Kulik

Gary Hill: I don't work didactically most of the time. I'm looking for holes in the logic

— *Before you took up video art, you worked with sculpture. What kind of sculpture was it?*

— Well if I did at one time take up "video art" implies, I quickly abandoned it seeing it as focused on image when its really an electronic space more akin to conceptual art but that too is misguided. The draw is that it provides a way to think out loud and to "sculpt" ideas as it were. Back to the beginning of your question — I started making welded wire sculpture when I was 15 years old. I knew very little about the history art but if you imagine Bosch, Giacometti, Gabo and Picasso all intertwined with a psychedelic backdrop of some kind that's what I was doing. Then I moved to New York, witnessed contemporary art for the first time and all that changed quickly and dramatically.

— *Did your interest towards language research make you turn to video, or was it because of video that you became interested in problems of language?*

— It was really the media space — the milieu of cybernetics that brought language to the fore for me through the problematic of the body and physicality. I tend not work theoretically or look upon what I do as research. I live through problems and everyday life — "what ifs" and this kind of thing...

— *Language and text has become the main subject of classical conceptual art, for example, of Joseph Kosuth's work. In which aspects do you follow the tradition of the 1960's conceptual art, and how do you challenge it? Why has the spoken language, the uttered word become more important for you than a written statement?*

— "Classical conceptual art", sounds like an oxymoron. Anyway, I don't work didactically most of the time and typically I'm looking for holes in the logic rather than making any kind of philosophical sense. I like leaps of faith now and then, with a little chaos, entropy, nonsense and quantum meandering thrown in, otherwise things get a little boring.

— *How important was the experience of the post-conceptual performance and video by Bruce Nauman, Vito Acconci and Chris Burden for you? Can your video The Wall Piece be interpreted as a reply to Bruce Nauman's Bouncing in the Corner No 1, 1968 in which he also beats his head against the wall, or your Up Against Down installation as a retort to Chris Burden's Five Day Locker Piece performance?*

— I think the impulse for my work comes from a different place. I'm more into the spaces between that are in flux- kind of resonating membranes where possibilities of arcing energies are on the verge. It's not a threshold related to physical pain as with some of Burden's or Abramović's work. The body for me has been that which is between concepts/language

у Бердена или Марины Абрамович. Тело для меня — это проводник между идеями, языком и физическим миром, но механизмы взаимодействия между ними нарушены вторжением электронных медиа, которые по своей природе идут наперекор телесности. В «*Сверху вниз*» я пытаюсь раздвинуть поверхности, которые снова смыкаются — но между ними на секунду приоткрывается черный зазор, как расширение зрачка или просто как вздох — изображениям так же нужно дышать. В «*Куске стены*», ударяясь вновь и вновь на стену и произнося при этом реплики, представляющие собой типичные ответы при допросе, я стремился создать своего рода языковую скульптуру. С каждым словом и движением осязаемость стены превращалась в «свет» — вспышки стробоскопа, которые сопровождают видео. Несомненно, я чувствую некоторое родство с названными работами названных художников (как и многими другими), но именно отличия, сколь бы малыми они не казались, создают Различие.

— *А что символизирует стена, невозможность коммуникации?*

— Я не работаю под прикрытием символизма. Я имею дело с идеями и материями и стараюсь выразить некий опыт. Это скорее феноменология, чем символизм.

— *Вы часто снимаетесь в собственных видео? Как вы решаете — где снимать — самому, а где — приглашать актеров?*

— Я не снимаюсь и не снимаю, я записываю и/или просматриваю — это очень важное различие. Я использую самого себя как образ/субъект, то есть я должен быть включенным в процесс, а не давать указания извне. Когда я работаю с другими, то по особым поводам. Например, я сделал две работы с французской актрисой Изабель Юппер «*Колокол звонит в пустом небе*» (2005) и «*Сквозная петля*» (2005), и они были как раз про зазор между «играть» и «быть». Такая работа, как «*Паруса*» (1992) и «*Зритель*» (1996) были как раз о взаимодействии с другими в некоем онтологическом смысле.

— *А кто снимался в «Зрителе»? И почему после стольких экспериментов с речью вы решили снять персонажей, пребывающих в молчании?*

— Напротив моего дома есть общественная организация, которая называется «Клуб миллионеров». Они предлагают бесплатные обеды для нуждающихся, находят им временную работу. По большей части люди, которые там собираются — выходцы из Латинской Америки и Мексики, которые пытаются устроиться в США, заработать денег, чтобы отправить их своим семьям домой. Я «нанял» их на час, чтобы снять в моей студии. Я поговорил с каждым из них, объяснив, чего я хочу. Мне хотелось записать ту энергию, которая была во взглядах, которыми мы обменивались, пытаюсь выяснить, кто мы все такие. Слова тут были лишними.

— *Какие философские концепции языка были важны для вас?*

— Я не провожу кучу времени за чтением философских книг и не берусь утверждать, что действительно прочел всего Хайдеггера, Витгенштейна, Бланшо, Деррида и так далее. Тем не менее, эти вполне очевидные источники были важны для меня — хотя бы и косвенно. Как я уже говорил, я не воспринимаю язык концептуально. В языке есть нечто материальное, физическое — и именно это делает его человеческим, из

and the physical world and this transference is confounded by the insertion of electronic media that, by its nature, swims against physicality. In *Up Against Down*, I did push against those surfaces for as long as I could and then looped it leaving a few frames of black between each like the blink of an eye or simply, a breath-images have to breathe too. In *Wall Piece* I was interested in sculpting language with the act of throwing myself against a wall over and over again with a text that put basic assumptions up for questioning—each moment, word, gesture experiences the physicality of the wall in “the light”. Certainly there are works by these artists as well as many others that I feel kinship with but it’s the differences however small that, well, make the difference.

— *What does the wall you beat against in The Wall Piece symbolize? The impossibility of communication?*

— I don’t typically work under the guise of symbolism. I deal with ideas and materials and try to manifest an experience. It’s more about phenomenology than symbolism.

— *Do you often film yourself in your video works? How do you decide whether to film yourself or to invite actors? Is the experience you live through during the filming of a work important for you, or do you think only the final result which the audience sees important? Why do you choose the role of a “martyr” in many of your works?*

— I never film, I record and/or monitor—you probably didn’t mean film but it’s worth pointing out what is an important distinction. I use myself as an image/subject so I can be in the process and I’m not engaged in giving instructions — in a sense, outside the process as it’s occurring. And yes, I discover things doing this that I can respond to in that moment. When I’ve worked with others its for very specific reasons for example I did a couple of works with the French actress Isabelle Huppert (*Is a Bell Ringing in the Empty Sky* and *Loop Through*) and these were very much about the space between “acting” as such and being “as such”. Works like *Tall Ships* and *Viewer* are about engagement with others in a kind of ontological sense. Not sure I follow your “martyr” quip — unless I’m misunderstanding you, that is not my *modus operandi*.

— *At your Moscow exhibition the Viewer installation will be presented among other works. Who are the people filmed and how was it created? Why did you decide to film silent people after so many experiments with speech?*

— Across from where I live is a community organization called, The Millionaires Club. They offer a free meal everyday to anyone in need and organize jobs for day laborers. Many just hang out on the corners close by and wait for people to come by who need some temporary work done. For the most part they are Hispanics from Mexico trying to make a life in the states and/or make some money to take back home. I approached each person individually describing to them what I had in mind and “hired” them for an hour recording them in my studio just across the way. The idea was very basic — to record the energy of being inside the gaze between each person and myself for an extended period of time taking in who we might be. Words seemed extraneous in this context since the ontological frame felt so loaded. The title “Viewer” was all the language that was necessary.

— *In his conceptual art theory Joseph Kosuth has widely used Ludwig Wittgenstein’s*

этого материала формируются наши мысли, наше сознание. Язык по своей природе — это нечто загадочное и перформативное. Когда я начинаю некую мысль, некое предложение, я не обязательно знаю, как я ее закончу. Подумайте об этом и сообщите мне, когда закончите (смех).

— В 1987 году вы сделали видеофильм сняли видео «Область катастрофы» — своеобразную экранизацию повести Мориса Бланшо «Томас Темный». Что для вас значит этот текст?

- В начале восьмидесятых я жил на севере Нью-Йорка в местечке под названием Барритаун. Джордж Кваша, которого я уже упоминал, Дик Хиггинс, Элисон Ноулес и Франц Камин были моими соседями по улице Station Hill Road. Издательство Station Hill Press, основанное Сюзанной и Джорджем Кваша, тогда опубликовало несколько первых переводов Мориса Бланшо. А Майкл Коффи, бывший в то время редактором, дал мне один из редких экземпляров «Томаса Темного». Мы с ним говорили об опыте, связанном с приемом ЛСД, и он посоветовал мне прочесть эту книгу. Это один из самых сильных текстов, который я когда-либо читал. Я часто говорю, что это книга, которая читает тебя, читателя. С Бланшо мы оказываемся в пространстве, где мир в целом, язык и собственно, сюжет повествования совершенно расщеплены, или существуют в зоне невозможного, и еще ему удается создать нечто, предельно близкое к телесному опыту. Я стремился не столько экранизировать эту книгу, сколько создать некий параллельный опыт при помощи электронных медиа. Я возвращался к текстам Бланшо в еще нескольких моих произведениях — *In Situ* (1986), «Маяк (Две версии воображаемого)» (1990), и «Отшельник» (1999).

— В 1988 году вы создали видеоинсталляцию «Помехи», в которой снимался Жак Деррида. Что вас связывает с этим мыслителем? Почему вы решили снять его для произведения, основанного на гностических евангелиях из так называемой «Библиотеки Наг-Хаммади» — обнаруженных в Египте папирусных кодексах раннего христианства? Насколько для вас вообще важна религиозная или мистическая концепция слова?

— Я делал «Помехи» по заказу Центра Помпиду. Джордж Кваша помогал мне отобрать тексты и работать с несколькими жившими в Париже поэтами. Мы задумались, а нет ли связи между одним из этих текстов, Евангелием от Фомы, и «Томасом Темным» Бланшо. Мы тщетно пытались связаться с самим Бланшо, но не получилось, и тогда мы подумали, что было бы интересно поговорить о наших догадках с Деррида. Он и раньше сотрудничал со многими художниками. Мы позвонили ему и, к нашей радости, он вступил в игру. Мы предоставили каждому поэту самому выбрать тот текст из «библиотеки Наг-Хаммади», с которым ему было бы интересно поработать, и Деррида решил поимпровизировать на тему Евангелия от Фомы. Что же до моего понимания «слова», то я могу сказать, что хотя речь и мышление свойственны нам от природы, они все равно кажутся мне чем-то весьма загадочным и мистическим.

— В 2000 году вы получили Kurt-Schwitters-Preis. Насколько для вас важно творчество этого художника и поэта-дадаиста, в частности, его заумные тексты? Оттапливались ли вы от них, когда создавали видео, основанные на глоссолалиях,

philosophic ideas. Which philosophical concepts of language are important for you? Why did you film your eight-year-old daughter reading Wittgenstein's Tractatus Logico-Philosophicus in your 1994 Remarks video? Has she re-read it since?

— I don't spend gobs of time reading philosophy books and by no means could I say I've read Heidegger, Wittgenstein, Blanchot, Derrida etc, however, these perhaps obvious sources, have been important to me along the way obliquely at least. As I've suggested elsewhere, I'm not so much engaged with language as a concept. If anything it's the materiality of it and that it is what is human—its what we use to form thoughts; it's the basic material of mind. Language by nature is mysterious and performative. When I begin a thought (a sentence) I don't necessarily even know how I'm going to end it. Think about that and let me know where you end up (laughs).

— *In 1987 you made the Incidence of Catastrophe video — in its own way an adaptation of Maurice Blanchot's Thomas l'Obscur. Why is this writer and philosopher important to you and why did you choose this particular work? What does a screen adaptation of a work of literature mean to you?*

— In the early 80's I lived in upstate New York in a place called Barrytown. George Quasha, whom I've already mentioned, Dick Higgins, Allison Knowles and Franz Kamin were all neighbors on Station Hill Road. Station Hill Press founded by Susan and George Quasha had started publishing some of the first Blanchot books to be translated. Quite by chance, the editor at the time, Michael Coffey, lent me a somewhat rare hardbound copy of Thomas the Obscure. We were talking about LSD experiences and he suggested I read it. It's still one of the most powerful books I've ever read. I've often said that this book feels as if it's reading you, the reader. With Blanchot one enters a territory in which the world at large, language and the very idea of the narrative itself are always at risk of coming completely apart or exist in the shadow of impossibility, and somehow, he's able to make that extremely close to a bodily experience. I wasn't so much concerned with adapting the book to the screen but more into making a parallel experience with electronic media. I've done a number of other works that utilize the texts of Blanchot (*In Situ*, *Beacon (Two Versions of the Imaginary)*, and *Cabin Fever*).

— *In 1988 you created the Disturbance (among the jars) installation featuring Jacques Derrida. What is your connection to this philosopher, who also wrote about your work? Why did you decide to film him for a work based on the Gnostic texts of the Nag Hammadi library? Is the religious or mystical concept of the word relevant to your work?*

— Disturbance was a commissioned work developed at the Centre Georges Pompidou. George Quasha collaborated with me in selecting the texts and working with a number of poets who lived in Paris at the time. We were wondering whether there was connection between the Gospel of Thomas and Blanchot's Thomas the Obscure. At first we tried calling Blanchot which proved difficult so we thought Derrida would be an interesting person to talk with about our hunch. He had collaborated with a few artists before and since George was already publishing Blanchot and spoke some French we gave him a call and to our delight he was game. We left it up to each poet to decide which text from the Nag Hammadi Library they would work with and Derrida decided to improvise with the Gospel of Thomas. I definitely would say that "the word" has significance for me in the sense that I find the becoming of thought/language strangely mysterious even though it our nature.

такие, как, например, «Приложение к рассказу»? Знаете ли вы что-нибудь о русских поэтах-заумниках, например, о Велимире Хлебникове или Алексее Крученых?

— Для церемонии награждения я подготовил небольшой перформанс, в котором использовал фрагменты «Урсонаты» Швиттерса, которые я проговорил задом наперед. Мне очень интересны различные эксперименты с языком, и русские футуристы, конечно, были невероятными. Хотелось бы посетить Академию Зауми, если бы она еще существовала. «Приложение к рассказу» (1985) основана на видеозаписях живых перформансов, которые мы сделали с Джорджем Кваша и Чарльзом Стейном. Эта работа — не совсем о глоссолалии, экстатическом «языкоговорении». Исполнители отвечают друг другу, и можно услышать, как они создают звуки, слоги, слова, которые превращаются в новые звуки, слоги и слова. Из того же записанного материала я смонтировал другую вещь, куда более безумную, действительно о запредельном состоянии языка. Это «Выяснение основания» (1985/2008).

— *Я читала, что в юности вы экспериментировали с психоделиками. Насколько это повлияло на ваши исследования восприятия соотношений между видимым и слышимым, знаком и телом? Знаком ли вам опыт синестезии, например, окрашенных звуков?*

— Психоделический опыт — это одна из самых важных, определяющих вещей в моей жизни. Из этого опыта выросло все, что я делаю. Я только что прочел, что правительство США опять разрешило исследования ЛСД... ммм. И мне очень интересна идея синестезии. Одна из моих ранних работ (она будет показана в Москве), «Случайное происшествие (первая часть из многих)» (1982-83), была как раз об этом, по крайней мере, мне так кажется. Кажется, в этой области есть еще масса возможностей для экспериментов.

— *В 1985-84 году вы были на стажировке в Японии. Как повлияло на вас столкновение с этой культурой и языком, основанным на совершенно иных взаимоотношениях слова и знака? Создавали ли вы когда-нибудь работы, основанные на иностранных языках?*

— Обрамлением моего японского опыта были две книги, «Империя знаков» Ролана Барта и «Под маской» Йэна Барума. В итоге я сделал видео под названием *URA ARU (the backside exists)* (1985-86), через которое я действительно смог вступить в хотя бы поверхностный контакт с этой культурой. Я тогда только что закончил видео «Почему с вещами такая неразбериха? (Давай, Петунья)» (1984) и научился говорить задом наперед. Я обнаружил, что в японском языке нет никаких дифтонгов, и многие слова, произнесенные задом наперед, оказываются другими словами, существующими в языке. Я написал небольшой текст, в котором разрабатывал идею «времени-оригами», и смог заинтересовать ей поэта Шинтаро Таникава. Он помог мне отбирать слова, подходящие по смыслу и по синтаксису. Я так же узнал, что многие слова, получавшиеся при чтении наоборот, были старинными, теми, что встречались в пьесах Но. Помимо этого опыта взаимодействия с иностранным языком, упомяну, что в «Помехах» звучали 5 или 6 языков.

— *В инсталляции Frustrum 2005 года вы использовали 12-килограммовый слиток золота. Зачем он вам понадобился? Изменило ли смысл вашей работы то, что этот слиток был украден с выставки в Fondation Cartier?*

— *In 2000 you were awarded the Kurt Schwitters Preis. Do you see his work as an artist and a Dada-poet as relevant, especially his transmental sound poetry texts? Did you have them in mind while making videos based on glossolalia, such as the Tale enclosure? In general, which of the modernist literature experiments, such as the Surrealist automatic writing or William Burroughs' cut-up are significant to you? Do you know anything of the works by Russian Futurist poets, such as Velimir Khlebnikov and Aleksei Kruchenykh, who experimented with transreason (zaum) texts and creation of new languages?*

— For the prize ceremony I did a little performance using portions of Schwitter's Ursonate and spoke them backwards. I'm very much interested in language experiments and the Russian Futurists were incredible; it would be interesting to visit the Academy of Zaum if it still exists. Tale Enclosure came about from some real time recording sessions I did with George Quasha and Charles Stein. Although it may sound like glossolalia, it is importantly different. Rather than a kind of speaking in tongues, the performers are listening and responding to one another — in a sense one can hear them cultivating phonemes, syllables and words that morph into other phonemes, syllables and words. From this same material I edited another work that is considerably more wild — it really takes being and language way out there; it's called Figuring grounds.

— *I've read that as a young man you have experimented with psychedelic drugs. How much did these experiments influence your research of the perception of image-sound and sign-body correlation? Are you acquainted with the synesthetic experiences, such as the coloured sound described by Arthur Rimbaud in his famous "Vowels" (Voyelles) poem?*

— I consider my psychedelic experiences as some of the most important and influential in my life. I would say it still feeds into what I do (I still take inventory every once in a great while just to keep a finger on that pulse so to speak). I read recently that the U.S. government is once again allowing LSD research...hmmm. And, I am very much interest in the general idea of synesthesia. One of the earlier works in the tape program, Happenstance (part one of many parts) deals with aspect of this at least from my personal perspective on it. It seems like there is a lot of room for experimentation in that domain.

— *In 1984-85 you lived in Japan under an exchange fellowship. What influence did the introduction to Japanese language and culture have on you, especially since this language is based on a different relation of word and sign? Have you ever created works in a foreign language?*

— In a kind of strange convoluted way, Roland Barthe's enigmatic Empire of Signs and Ian Baruma's Behind the Mask were kind of bookends for my Japanese experience. I ended up making a tape there called Ura Aru (the backside exists) which is what really got me in contact with the culture, albeit probably not much more than superficially. I had just finished the tape *Why Do Things Get in a muddle (Come On Petunia)* and developed the skill to speak and construct language backwards. I discovered that Japanese doesn't have any diphthongs so there are many words that when spoken backwards reveal other words. I wrote a little paper that developed the idea of "origami time" and was able to get the poet Shintaro Tanikawa to take interest. He assisted me in the selection process in terms of sense and syntax. The work had a little meta-scene in it derived from the Noh

— Золотой слиток был предоставлен самим фондом Картье. В то время я чувствовал, как трудно заниматься искусством, не отгораживаясь при этом от сознания того, что на твоих глазах мир, судя по всему, рушится. Я работал над двумя взаимосвязанными проектами, *Frustrum* и «Вина» (2006). В обоих использовались слитки золота, и идея была в том, чтобы сосредоточиться на свойствах самого золота, на том значении, которым его наделяли на протяжении тысячелетий, и которое проявляется еще отчетливее, когда люди утрачивают доверие к репрезентации, например, к бумажным деньгам (и к бюрократам от искусства?). На слитке была фраза из гностиков, «и все видимое есть лишь подобие скрытого». Теперь подумайте о том, как это высказывание связано с тем, что творится вокруг нас сейчас. Тут есть какая-то жуткая, почти мистическая связь с кражей. *Frustrum* — это на самом деле образ паранойи, и кража только дополнила его. Я убежден, что в этой инсталляции мне удалось добиться настоящей синестезии, воздействовать на разные органы чувств. Там был запах настоящей нефти, резервуар с которой был частью инсталляции, многократно усиленное щелканье кнутов, которыми погоняют скот, и анимированное изображение огромного орла, бьющегося, как в клетке, в ажурной башне линии электропередач, среди молниеоподобных вспышек. Но был еще и блеск настоящего золота — чистого, высшей пробы. Художники — нечто вроде алхимиков, всегда ищущих золото.

*Печатается с сокращениями.
Полную версию можно прочесть в июньском номере
журнала «Артхроника» за 2010 год*

play, Lady Aoi. I discovered by chance that there were ancient words, many used in Noh that revealed themselves in this backwards environment. This was a kind of foreign language I suppose. Disturbance incorporates five or six languages and in one part there is a litany of perhaps twenty or more languages spoken. I worked with a linguist who ultimately recited it. The strange thing was that he verbally expressed disgust for the Gnostics.

— In your Frustrum installation you used such an extravagant element as a twenty-kilogram gold bar. Why? Did you repeat the installation after the gold bar was stolen at the Fondation Cartier exhibition? Did this accident change the meaning of this work?

— Actually the gold bar was twelve kilos and was lent by the Cartier. At the time I was feeling rather estranged by the distance between making art and at the same witnessing the world seemingly breaking down. I developed two related works, *Frustrum* and *Guilt*. Both used gold bullion and contrary to the notion of extravagance, the idea was to focus on the intrinsic qualities and meaning of gold — something that has lasted for thousands of years and only reveals itself when people lose confidence in representations — i.e. fiat money (and art bureaucrats?). Molded into the brick was the Gnostic phrase, “and for everything which is visible there is a copy of that which is hidden” Now think about that phrase in relationship to what is going on all around us right now. It’s also rather uncanny in relationship to the theft. *Frustrum* is really a kind of portrait of paranoia and the theft just added to it. I was definitely thinking about synaesthesia while making this — the combination of the *frustrum* form seen in a multiplicity of ways mixed with the smell of petrol and the highly amplified sound of bull whips cracking synchronized to an animated image of an eagle trapped in an electrical pylon in which its wings slap the wires and we have something akin to arcing electricity. No, it had to be gold — .999 pure gold. Artists are a kind of alchemist always going for the gold.

*Full version of the interview
you can see in Artchronica magazine
2010 June issue*



ГАРИ ХИЛЛ: ЗРИТЕЛЬ

GMG Gallery

21.06 — 30.06.2010

GARY HILL: VIEWER

GMG Gallery

21.06 — 30.06.2010

Кураторы — Андрей Паршиков и Ольга Шишко

Curated by Andrey Parshikov and Olga Shishko



Зритель, 1996

Пятиканальная видеоинсталляция

Цветные изображения семнадцати рабочих почти в натуральную величину на нейтральном черном фоне проецируются на участок стены длиной около 14 метров с помощью пяти видеопроекторов, прикрепленных к потолку. Эти семнадцать отдельных портретов были сняты один за другим, а затем скомпонованы в три группы по три фигуры и две группы по четыре. Они составлены так, чтобы все изображенные люди стояли рядом, создавая непрерывную линию. Герои стоят почти неподвижно, все их действия — невольные, случайные: они переминаются с ноги на ногу, едва заметно шевелят руками или почти неуловимо меняют выражение лица. Они никак не взаимодействуют и не соприкасаются друг с другом, каждый из них в абсолютном одиночестве пристально смотрит на зрителя.



Viewer, 1996

Five-channel video installation

Approximately life-size color images of seventeen day laborers, facing out from a neutral black background, are projected on an approximately 45-foot long wall, by five video projectors attached to the ceiling. These seventeen discrete images, recorded one by one and then composited in three groups of three and two groups of four figures, are synchronized so that the figures appear to be standing side-by-side in a somewhat continuous line. The men stand almost motionless, their movement limited to involuntary stirring — an incidental shuffling from foot to foot, slight movements of the hands, and almost imperceptible changes in facial expression. There is no interaction among them, each man standing quite alone and gazing out from the plane of projection towards the viewer.



Кусок Стены, 2000

Одноканальная видео/звуковая инсталляция

Герой работы — человек, бьющийся о стену и произносящий с каждым ударом одно какое-либо слово, его образ проецируется на стену в полностью затемненном пространстве. В момент соприкосновения тела со стеной его «захватывает» очень яркая вспышка света (это единственный источник освещения). Отдельные фрагменты записи были соединены вместе, чтобы сформировать связный текст и составить последовательность изображений тела в различных позах на фоне стены. Такая же световая вспышка, сфокусированная на проекцию, установлена на полу выставочного пространства. Она мигает примерно 60 раз в минуту, иной раз совпадая со вспышкой на пленке, а иной раз — не в такт. Иногда вспышка предваряет изображение, иногда повторяет его, или, в моменты совпадений, заставляет исчезнуть.

Wall Piece, 2000

Single-channel video/sound installation

In Wall Piece, the image of a man repeatedly flinging himself at a wall and speaking a single word with each impact is projected on the wall of a completely darkened space. During recording, a single flash of extreme high intensity strobe light (the only light source) "captured" the body at the moment of contact. These singular moments were then edited together to form a linear text and a sequence of a body in various positions up against a wall. In the installation, the same kind of strobe light used for the recording is mounted on the floor and focused on the projection. It flashes at approximately 60 cycles per minute, going in and of synchronization with the recorded flashes of light. At times, the light presages the image, echoes the image, or when in unison, obliterates the image.

Кусок стены, 2000

Single-channel video/sound installation

Запись произносимого текста:

© 1996, Гари Хилл

Слово стоит .001 изображения. Вы больше не можете быть прикованы. В каком-то смысле я слеп. Я проживаю время через последовательность образов, которые знаю с тех пор. Но это именно то, *когда* оно преследует — оно пожирает зрительные пустоты и внутренне улыбается, как Чеширский кот. Всё, что я мог бы назвать «непосредственным окружением», почти исчезло.

У меня нет места. Нет ног. Я потерял какое-либо представление о членах своего тела. Мои ноги — как поленья, приготовленные для костра. Я помню сон, где держу чьё-то сердце в своей руке; совсем недолго я живу пульсом другого существа. Затем это кончилось, и я отдал его голодному животному. Яркие ощущения прекратились. У меня нет рта, нет крика, нет голоса внутри меня. Я слушаю только воображаемый звук, который могу производить. Я сверхзвуковой и внеземной.

У меня такое чувство, словно я фюзеляж. Я иду? Сажу в кресле? Убиваю? Ем? Разве я не могу делать любую из этих вещей — любую и все — одновременно? Где я? Я не могу вспоминать по своему желанию. Это можно описать только как нечто святое из страха чего-то абсолютно иного. Части возвращаются не совсем так, как раньше, но связь несомненна. Несколько переключенных кнопок — вот оно. Необходимый генератор следующий — он происходит прямо перед моими руками. Я синтезирован. Мысль, которая не хочет уходить, приносит с собой ужасающую возможность — вещи разделяются только словами. Я чувствую, что покинут реальным; оставляю то, что оставлено. Я ухожу, наблюдая за тем, как я ухожу.

Всё меняет скорость, возвращается в себя. Эффект гипнотизирует. Движение ускользает от меня. Я парализован. Ожидание ждёт то, что осталось. Оно делает в точности то, что говорит. Не вопрос. Нет вопросов. Обстоятельство бездействует. Вещи вышли. Если я пойду, всё остальное последует за мной. Я знаю это. Оно знает это. Оставлять нечего. Нечего.

Различия существуют только через звук; стену звука. Могу ли я пройти сквозь нее? Могу ли я пройти вместе с ней? Где она сейчас, где она находится? Чем она питается? Почему она мерцает? Ничто не сравнится с ее скоростью. Это что-то снаружи. Путь наружу. Я не думал этого. Это не я. Я не отвечаю за это. Это не было осмыслено. Это не имеет отношения к мысли. Это та дыра, через которую все должно пройти. Я ухожу, пока оно не пришло. Узнаю ли я, когда оно придет? Будут ли его сопровождать знаки? Будет ли момент узнавания? Это когда я — оно? Может быть, я просто стучу самого себя по плечу? В чем дело? Оно всегда здесь; снова и снова. Оно ожидает бесстрастно. Ожидание человечно.

Эта точка хочет показать мне что-то нечеловеческое. Она хочет, чтобы я стоял на коленях. Хочет, чтобы я молился, хочет, чтобы я видел сквозь видение, действовал как знание. Она хочет признания. Она хочет, чтобы я полностью дошёл до крайности. Она зарывается внутрь и снова начинает множественные-----Точки. Клетки.

Wall Piece, 2000

Single-channel video/sound installation

Transcription of spoken text:

© 1996 by Gary Hill

A word is worth .001 pictures. To be transfixed is no longer an option. I am in a way blind. I live time through a succession of pictures I've known since when. But it's precisely this *when* that haunts — it eats out the looking cavities and smiles inward like a Cheshire cat. What I might name as "the immediate surroundings" has all but vanished. I have no place. No feet. I've lost the vague idea of limbs.

Legs feel more like logs arranged for a fire. I remember a dream of holding the other's heart in my hand; for a moment I live the pulse of another being. Then it was over and I gave it away to a hungry animal. Lush sensations have ceased. I have no mouth, no scream, no voice within. I only listen to an imaginary sound I might make. I am supersonic and alien. I have the feeling of being a fuselage. Am I walking? Sitting in a chair? Killing? Eating? Could it not be any of these things — any and all simultaneously? Where am I? I can't remember at will. It can only be described as something holy for fear of something completely other. Parts come back not quite like what was before but the connection is certain. A few switches flipped — that's it.

The wherewithal generator is next to close by — it's happening right before my hands. I'm synthesized. Thought that won't let go brings to mind the terrifying possibility — it's only words that separate things. I feel abandoned by the real, leaving what's left. I'm going, watching myself go.

Everything's changing speed — backing into itself. The effect mesmerizes. Movement eludes me. I'm paralyzed. Waiting awaits what's left. It's doing exactly what it says. No question. No questions. Circumstance is at a standstill. Things have exited. If I go everything else will follow, I know it. It knows it. There is nothing to leave. Nothing.

Difference exists only through sound; a wall of sound. Can I go through it? Can I go through with it? Where is it now, where does it reside? What does it feed on? Why does it flicker? Nothing approximates its speed. It's something from the outside. Way outside. I didn't think this. This is not me. I'm not accountable. It wasn't thought out. It has no relation to thought. This is that hole that everything must pass through. I'm going now before it comes. Will I know when it comes? Will it approach with signals? Will there be a moment of recognition? Is that when I am it? Am I simply tapping myself on the shoulder? What is the point? It's always there; on again; on again. It waits without pathos. Waiting is human.

This point wants to show me something inhuman. It wants to bring me to my knees. It wants me to pray, it wants me to see through seeing, it wants me to act like knowledge. It wants acknowledgment. It wants me completely at the edge. It burrows itself in, blows up and begins again plural-----Points. Cells.



Добровольный язык, 2002

Одноканальная видео/звуковая инсталляция

Текст, исполненный австралийским поэтом-композитором Крисом Манном, становится языковым (им)пульсом для пары рук, управляющих двумя большими дисками, соприкасающимися в широкоформатной проекции. Круглые, покрытые узорчатыми обоями в цветочек — одна красными, вторая — сливочно-белыми, бобины вращаются в обоих направлениях, периодически в унисон, а порой независимо друг от друга. Благодаря радикальным изменениям высоты тона, звучащая как несколько голосов (без цифровых искажений), музыкальная речь проходит через множество соединенных и обособленных предметов, саморефлективных фраз и знаков препинания. Пальцы движутся вдоль вращающихся поверхностей, периодически сгибаясь, как будто нащупывая цветы меж виноградных лоз и стеблей на обоях. Движение пальцев и дисков, ритм и тон голоса сливаются в некий физический/вербальный танец, рождая у зрителя смутную тревогу.



Language Willing, 2002

One-channel video/sound installation

A text performed by the Australian poet-composer Chris Mann acts as a linguistic (im)pulse for a pair of hands minding two large discs, arranged side-by-side in a wide-format projection. The circular shapes, covered with flowery decoratively patterned wallpaper, one red and one creamy white, spin bi-directionally at varying times in unison and independently. With radical pitch changes and sounding like multiple voices (electronically unaltered), the somewhat musical speech runs wild through a nonlinear array of subjects held together (and apart) by self-reflexive phrases and punctuation. The fingers move spider-like and decidedly over the moving surfaces, contorting as necessary so as to touch only the flowering buds amidst the curvy vines and stems. The movements of the fingers and discs and the rhythm and pitch of the voice become something of a physical/verbal dance, with the juxtaposition harboring something perhaps disturbing.

Courtesy of the artist and Donald Young Gallery, Chicago
Photo: Gary Hill



Аккордеоны (Съемки в Бельсунс, июль 2001), 2001–02

Пятиканальная видеозвуковая инсталляция

Записанная в алжирском районе Бельсунс в самом центре Марселя, работа создает живые портреты «сфокусированного времени» повседневной жизни окрестных улиц. Работа состоит из пяти несинхронизированных видеопроекций со звуком, в них во всех есть периоды темноты или тишины, которые создают пульсирующий ритмический ряд образов и звуков. В каждом таком ряду внимание камеры сосредоточено на отдельном человеке, она медленно приближается к объекту наблюдения, но изображение периодически исчезает, каждый раз на более длительный промежуток времени, замедляя действие в работе таким образом, что видео становится почти что фотографически неподвижным. Как только камера отъезжает, изображение возвращается в исходное состояние. Название работы — «Аккордеоны» — намекает на «телескопичность» конструкции времени, которая применяется в отношении движущегося/контекстуализированного изображения.

Accordions (The Belsunce Recordings, July 2001), 2001–02

Five-channel video/sound installation

Recorded in the small Algerian neighborhood of Belsunce situated in the heart of Marseille, *Accordions* (*The Belsunce Recordings, July 2001*) constructs a space of living portraiture by “focusing time” on the everyday goings-on of the neighborhood streets. The work consists of five non-synchronized video projections with sound, each edited with segments of black/silence of varying lengths, to create a pulsating, rhythmic series of images and sounds. In the course of each video sequence, particular people catch the camera’s attention; as the camera zooms in slowly on its subject, the imagery is interrupted by longer and longer segments of black, in essence slowing the scenes down so that they almost reach the photographic. As the camera pulls back out, the image is returned to its original time base. The title refers to this telescoping, “accordion”-like construction of time as it is applied to a moving/contextualized image.



ГАРИ ХИЛЛ: МЕЖДУ ТЕКСТОМ И ДВИЖУЩИМСЯ ОБРАЗОМ

Видеопоказ
Мастер-класс

Центр современной культуры «Гараж»
21.06.2010

GARY HILL: BETWEEN TEXT AND A MOVING IMAGE

Screenings
Workshop

Garage Center for Contemporary Culture
21.06.2010



Тут, неподалёку, 1980

Видео (цветное, звук)

Формат Ю-матик; 4'45"

«В 1979-80 гг я преподавал на факультете Мультимедиа в Университете штата Нью-Йорк в Буффало, временно заменяя Вуди и Штейну Васюлка, которые переехали в Санта Фе. В середине года мне пришлось срочно оставить квартиру и жить в офисе — довольно маленьком помещении с письменным столом, парой грифельных досок, кушеткой плюс всеми остальными моими вещами (по большей части это было оборудование для моих медийных проектов). Работа — это было почти единственное, что я мог делать, чтобы не испытывать приступов клаустрофобии (казалось, если я буду передвигать вещи, пространства станет больше). Сценарий «Тут, неподалёку» создавался по принципу «а что, если?». Что, если каждому слогу произносимого текста будет соответствовать кадр на экране (мне надо было чем-то занять себя). Устрашающая задача во времена формата «Ю-матик» и тормозных пультов управления. Я делал всё вручную, нажимая на кнопку «редактировать» после каждого слога. Прокручивая назад, я слушал и ожидал следующего слога. Со временем я научился приспосабливаться к отложенной реакции. Я учился быстро — каждая «ошибка» была шагом вперёд и одним или несколькими назад. Довольно быстро я написал, можно даже сказать накарябал текст — результат личной драмы. Что важнее, он был направлен к абстрактному «другому», кому-то, с кем может идентифицировать себя зритель. Вместо того, чтобы отдельно записывать и собирать изображения, я установил камеры «вживую» на каждое редактирование/слог целого текста, сконструировав фильм последовательно от начала до конца. Я ограничил себя образами своей комнаты, по большей части незапоминающимися элементами стен, мебели и всего остального, что валялось вокруг. Всё это было неважно, главным было изменять картинку и держать зрителя занятым, пока я говорю. Речь «автоматизировала» события, заставляя происходить всё, что происходило, и, временами, отрывать взгляд от экрана в сторону гипотетического пространства вне коробки».

Around & About, 1980

Video (color, sound)

U-matic; 4'45"

"In 1979-80, I was teaching in the Media Studies Department at the State University of New York at Buffalo, filling in for Woody and Steina Vasulka, who had left for Santa Fe. Midway in the year I abruptly had to leave my apartment and move into my office — a relatively small space with a desk, a couple of chalkboards, a couch, plus everything I owned, which was mostly media equipment. About all I could do was work, if only to keep from feeling claustrophobic (moving things around seemed to make the space bigger). Around & About came out of a 'what if' scenario. What if I were to cut images to every syllable of a spoken text? (A way to keep me busy?) A daunting task in the time of U-matic machines and sloppy controllers. I did it all manually, hitting the edit button for every syllable. With each rewind I would listen and anticipate the coming syllable, learning as I went along to adjust for delayed reaction. I learned quickly—every 'mistake' was a step forward and one or more back. Rather quickly I wrote—I could almost say scribbled—a text, driven by a personal relationship breakup, yet, more to the point, directed to an abstract other; that is, someone a viewer could identify with. Rather than separately recording and collecting images, I set the cameras up 'live' for each edit/syllable of the entire text, constructing it linearly from beginning to end. I limited myself to images of the room, mostly unmemorable moments of walls, furniture, and whatever else was lying around. It didn't really matter; it was more about change and keeping the viewer occupied while I spoke. The speech was 'automating' the event, making whatever happened happen, at times drawing the view off the screen to the hypothetical space outside the box."

Тут, неподалёку, 1980

Запись произносимого текста:

Я уверен, всё могло пойти по-другому, абсолютно по-другому, так, как никому ещё не приходило в голову, но это данность. Никогда нельзя рассмотреть все возможности и при этом перейти к следующей. Иногда просто выходишь иходишь снова. Я думаю, что могу согласиться с собой: это не вопрос выбора. Вы можете думать, что согласиться — значит выбрать что-то, неприкрыто выбрать, но это не всё, в чем вы заинтересованы. Есть другой определяющий фактор, и вот на этом мы должны сосредоточиться, по крайней мере я должен. Я согласен, в тупик зайти легко. Не то чтобы много чего происходит. Мы просто заняты. Я имею в виду, это не сложно. Вы можете продолжать, я могу продолжать. Мы можем предположить, что нечто происходит или не происходит нечто. Я не знаю, может быть продолжать несправедливо. Может быть нам стоит отвлечься от этого, подумать о чём-то другом. Может быть, об этом вообще не стоит думать, но тогда возникают другие проблемы. Может быть, это всё более сложно, чем нам кажется. Послушайте, нам не нужно рассматривать все проблемы, только действительно очень сложную, если это то, чего вам хочется. Я не знаю, может быть это моя ошибка. Я не подготовился. Я не готов быть сложным. Хотя я не думаю, что это ответ. Я не думаю, что это тот ответ, который мы ищем. В некотором смысле это, видимо, уже очевидно сейчас, даже сознавая то, что вам немного неловко, да и мне тоже. Но я думаю, что могу так с этим работать, и возможно вы тоже, а возможно и нет. Я имею в виду, что думаю об этом. Это связано со временем, вашим в той же мере, что и моим. Я, конечно, не хочу угрожать вашему времени или заставлять вас чувствовать, что пора принимать решение, и всё-таки я хочу, чтобы вы были здесь. Я имею в виду, что понимаю, что вы здесь, но я не хочу вновь загонять вас в угол, и, по той же причине, я не хочу, чтобы вы начинали из этого угла. Именно эти отношения я хочу пока отложить. Я знаю, здесь ещё полно всякой херни. Я имею в виду, что пришёл из довольно-таки рефлексивного места. Что-то вроде складирования. Я имею в виду, идеи просто свалены в кучу, а не переплетены. Они не связаны, они не бессвязны. По крайней мере это мысль. Я вижу это — лишённые тел идеи бросают в стену. Но это несправедливо, несправедливо по отношению ко мне и к вам. Это просто целая куча вещей, но не в этом моё намерение, уверяю вас. Я хочу, чтобы вы были со мной. Я имею в виду, вам не обязательно слушать, просто дайте мне высказаться. Я не хочу вовлекать вас в расшифровку чего бы то ни было, но это ваша prerogative: стоять на пути у вас я тоже не хочу. В защиту этого можно кое-что сказать, и я слышу вас, но я не хочу слушать это. Я отдаю себе отчёт, что меня легко счесть противоречивым, но я так не думаю. Я имею в виду, если вы хотите сейчас уйти, можете сделать это, или можете просто отключиться. Я не пытаюсь сказать, что мне всё равно. Мне просто кажется, что это такой способ. Может быть, вы действительно слышите меня, а я продолжаю и продолжаю, но нам придётся делать так ещё некоторое время. Я имею в виду, что думаю, что являюсь частью этого. В этой точке легко было бы остановиться. Это было бы просто интересно, и закончилось, и, вероятно, скучно, но это даже не проблема. Важно, чтобы мы продолжали. Вот как я думаю, и сейчас это должно быть правильно. Если бы оно не было этим, то было бы тем, и всё равно нам надо пройти через это, так что это и то, не будут важны для этого. Я имею в виду, что то о чём я говорю не важно в том смысле, что важность привлекает внимание. Вы можете даже подумать, что это какая-то игра, но на самом деле вы уже испробовали способы, примыкающие к этому, когда не думали о последствиях. Вы могли даже слышать это всё раньше, недвусмысленно, но я хочу продолжать. Мне неинтересно так разговаривать. Тут есть своя цель, но она может стать очень прилипчивой. Я бы лучше уладил всё это с вами, так чтобы это не имело обратного хода, был бы с вами так, как это единственно возможно. Когда я прибыл сюда, у меня не было способа узнать, что это будет таким способом. Я много думал об этом в начале. Я пытался по-разному думать о вас, о том, каким будет ваш ответ, и это тоже надо сейчас принять во внимание. Я никогда не терял этого из виду, и я не думаю, что что-то потерялось, я просто не собирал вещи для себя или вас. Всегда есть время для ощущения срочности. Сейчас я хочу избежать этого. Впрочем, я не знаю, может быть вы ожидаете этого, ожидаете и слушаете.

Around & About, 1980

Transcription of spoken text:

I'm sure it could have gone another way, a completely different way, a way that hasn't ever come to mind but that's a given. One can never observe all the possibilities and still go on to the next. Sometimes one just exits and enters again. I think I can agree with myself that it's not a matter of choice. You might think that agreeing is a kind of choice, even a blatant choice, but that's not all you're interested in either. There's another determining factor, and that's what we have to concentrate on, at least, I do. I agree, it's easy to get sidetracked. It's not even that there's a lot going on. We're just busy. I mean, it's not complicated. You can go on; I can go on. We can assume there's something happening or not something happening. I don't know, perhaps it's unfair to go on. Maybe we should take our minds off it, think about something else. Maybe it's not worth thinking about at all, but that leads to other things just as problematic. Maybe it should be more complicated; we're looking at it too simply. Look, we don't have to consider all the possibilities but instead really complicate one, if that's what you want to do. I don't know, maybe it's my fault. I came unprepared. I'm not ready to be complex. I don't think that's the answer though. I don't think it's an answer we're looking for. In certain ways that's probably obvious by now, even knowing that you're a little uneasy with it, and I am too. But I think it's a way I can work with now, and maybe you can and maybe you can't. I mean, I'm thinking about that. There's time involved here, and it's yours as much as mine. I certainly don't want to threaten your time or make you feel you have to be decisive, yet I want you to be here. I mean, I assume you are here but I don't want to back you into a corner, and by the same token I don't want to start from that corner. That's a particular relationship I would like to put aside for now. I know this isn't free of bullshit. I mean I'm coming from somewhat of a self-conscious place. It's a kind of stacking. I mean the ideas just pile up but aren't interwoven. They're not connected or disconnected. It's a thought at least. I can see it--disembodied ideas being thrown against the wall. But that isn't fair; that isn't fair for me or you. That really kind of loads things down and that's not my intention. I can assure you of that. I want you to be with me. I mean you don't have to listen, just hear me out. I don't want you to be involved in deciphering anything, but then that's your prerogative and I don't want to get in your way. There's something that can be said for that, and I hear you, but I don't want to listen to it. I realize it's easy for one to say that I'm being ambiguous, but I don't think so. I mean if you want to leave you can do that or you can just turn off. I'm not trying to say I'm indifferent. I just think there's a way here. Maybe you really do hear me, and I'm going on and on but we have to continue for some time. I mean I think that's part of it. It would be easy to stop at this point. It would just be interesting and over and possibly boring, but that isn't even the issue. It's important that we go on. This is the way I think it has to be right now. If it wasn't this it would be that, and there's still this area we have to get through so that the this and the that won't become significant to this. I mean, what I am talking about isn't important in that way that importance draws attention. You might even think this is a game of some sort, but really you've tried ways that were adjacent to this one when you weren't thinking about the consequences. You may even have heard this before in so many words, but I want to go on. I'm not interested in this kind of talking. It has its purpose but it can get very sticky. I would rather settle with you, some way that's nonreversible; a way of being with you when it's the only way. When I arrived here I had no way of knowing it would be this way. I thought about it a lot in the beginning. I tried different ways of thinking of you, what your response would be, and that has to be considered now too. I've never lost sight of that; I don't think there's been a loss of anything; it's just that I haven't been accumulating things for me or you. There's always time for a sense of urgency. I want to avoid that for now. I don't know though, maybe you're waiting for that, waiting and listening.



Выделяя фон, 1985/2008

в соавторстве с Джорджем Квашей и Чарльзом Штейном

Видео (цветное, стереозвук)

7'19"

Видео «Выделяя фон» было создано для коллекционного издания «Искусство Лимина: произведения Гари Хилла + "Выделяя фон"» (Барселона, Ediciones Poligrafa, 2009), тираж 150 экземпляров, подписаны и пронумерованы.

«Выделяя фон», как и «Рассказ пространство», (1985) был смонтирован на основе трёхчасовой видеозаписи в «Студии витража» в Барритауне, Нью-Йорк. Там же был записан и фильм Хилла «Почему с вещами такая неразбериха? (Давай, Петунья)», (1984). Стоя друг напротив друга, Кваша и Штейн озвучивают первоэлементы языка. Голосовая импровизация проходит через скопища фонем, где периодически мы «узнаем» слова или фразы. Движения камеры и постоянная фокусировка зеркально отражают построенную на тонких нюансах звуковую экспрессию, тесно связанную с телодвижениями и выражениями лиц. Голоса наплывают друг на друга, становятся то громче, то тише; то выше, то ниже. Иногда они звучат в унисон, иногда как бы беседуют. Это явная попытка позволить корням языка говорить за себя.



Figuring Grounds, 1985/2008

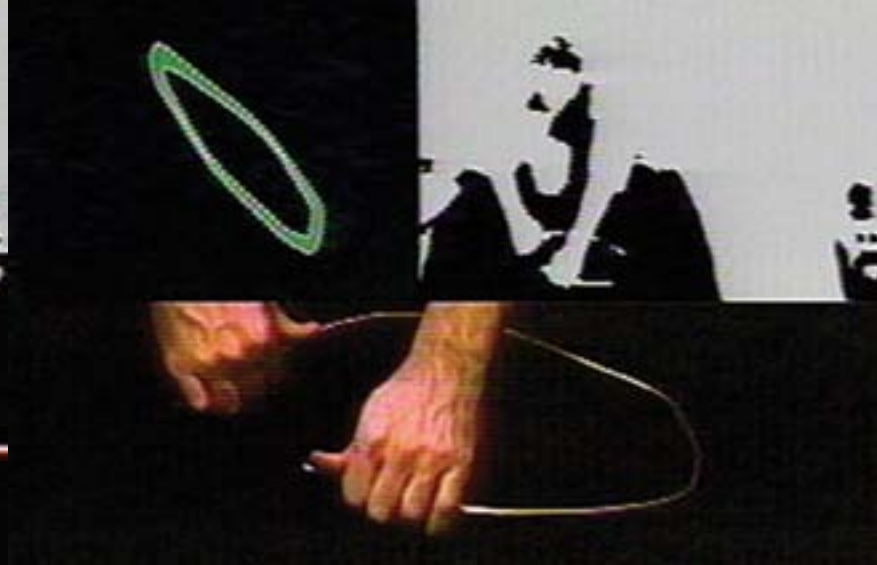
in collaboration with George Quasha and Charles Stein

Video (color, stereo sound)

7'19"

Figuring Grounds was created for the Collector's Edition of *An Art of Limina: Gary Hill's Works and Writings + Figuring Grounds* (Barcelona: Ediciones Poligrafa, 2009), edition of 150; signed and numbered.

Figuring Grounds — like *Tale Enclosure*, 1985 — was edited from three hours of recordings made at the Stained Glass Studio in Barrytown, New York, where Hill's *Why Do Things Get in a Muddle? (Come On Petunia)*, 1984, was also taped. Facing one another, Quasha and Stein begin vocalizing from the very grain of language, and the improvisational search for voices passes through recognizable swarms of phonemes with a possible word or phrase briefly coming into focus now and then. Camera movements and continual focal play mirror the highly nuanced vocal expression, tightly coupled with body and facial movements. The voices build upon one another, rising and falling in volume and pitch, sometimes in unison, other times in "conversation", in a seeming attempt to let the primary roots of language speak for themselves.



Круг замкнулся, 1978 (бывшее название: «Изменения круга»)

Видео (цветное, звук)

Формат Ю-матик; 3'25"

Аудиовизуальный диалог, который был главной темой работ Хилла в конце 1970-х гг, представлен в этом видео с особенной лаконичностью. Здесь художник изучает лингвистические и электронные феномены, связывая их с материальностью вещей. Плоскость изображения разделена на три части. В нижней мы видим две руки, снятые крупным планом; они делают кольцо из металлического прута. Верхняя часть экрана поделена на две части по вертикали. Справа на изменённой электронным способом чёрно-белой картинке можно различить очертания человека, сгибающего прут. Слева на чёрном поле появляется зелёный луч (экран осциллографа). Начинается фильм с того, что автор издаёт жужжащий звук, который преобразует зелёный луч в дрожащий круг. Чем сильнее звук, производимый Хиллом, тем устойчивее становится круг. Так как он тратит энергию на то, чтобы согнуть прут (в подражание кругу, порождённому зелёным лучом), его жужжащий голос наполняется напряжением, становясь то громче, то тише, в то время, пока сгибает прут. Соответственно, электронный круг тоже вибрирует, пульсирует, кружится и выгибается вместе с напряжённым голосом. Как только прут удаётся согнуть в круг на чёрной поверхности, Хилл выпрямляется перед предметом и издаёт несколько длинных жужжащих звуков, которые позволяют появиться всё более и более устойчивому кругу. Можно считать, что прут из металла, обитого медью алхимическим образом связан с зелёным фосфоресцирующим сигналом на осциллографе. Так, работа превращается в некое ритуальное представление. Более того, используемый художником прут изготовлен из того же материала, с которым Хилл работал в своих ранних скульптурных композициях. Поэтому название «Круг замкнулся» может также отсылать нас к кратковременному возвращению материального объекта.

Гари Хилл: избранные работы и аннотированный каталог (Вольфсбург, Художественный музей Вольфсбурга, 2002), GHCR 29, с. 75-76

Full Circle, 1978 (former title: Ring Modulation)

Video (color, sound)

U-matic; 3'25"

In this work, the audio-visual dialogue that was a central concern of Hill's videos in the late 1970's is articulated with particular succinctness. Here the artist explores linguistic and electronic phenomena by linking them to the materiality of things. The image plane is divided into three sections. In the lower half, we see a close-up of two hands that are forming a circle out of a metal rod. The upper half of the screen is vertically divided into two parts. On the right, the outlines of the person bending the rod can be made out from an electronically altered black-and-white video image. On the left, a green beam appears in a black field (screen of an oscilloscope). The work begins with the artist making a droning sound with his voice that changes the green beam into a wavering circle. The steadier the sound made by Hill, the steadier the circle becomes. As he expends energy to bend the rod to mimic the circle emitted by the green beam, his droning voice becomes full of tension, rising and falling in pitch as he bends the rod. Consequently the electronic circle vibrates, pulsates, rotates, and collapses with the straining voice. Once the rod has been bent into a circle on the black surface, Hill steadies himself before the object and emits several sustained droning sounds, which causes an increasingly stable circle to be emitted. The copper-coated metal rod could be viewed as having an alchemical relationship to the green phosphor signal emitted by the oscilloscope, thus making the work into a kind of ritual performance. Further, the rod used is the same material Hill used in his early sculpture constructions; therefore the title *Full Circle* might also refer to a momentary return to the physical object.

Gary Hill: *Selected Works and catalogue raisonné*. (Wolfsburg: Kunstmuseum Wolfsburg, 2002), GHCR 29, pp. 75 — 76.



Случайное происшествие (одна часть из многих), 1982-83

Видео (чёрно-белое, стереозвук)

7'30"

Первые кадры этой чёрно-белой плёнки показывают нам квадрат, круг и треугольник как основные элементы формалистского репертуара. Они объединены буквами и словами, конфигурация которых предполагает форму треугольника. В то же время звуки связаны с визуальными элементами: барабанная дробь с квадратом, грохот тарелок с кругом, а гортанный протяжный звук — с треугольником. После первой конкретизации аморфные электронные формы (почти как при взгляде на созвездия, на долю момента появляются птица, рыба, змея и лягушка) теряются в абстрактных структурах, а отдельные слова и предложения выступают в качестве контрапункта. Эта игра между языком и образом выстраивает страницу, заполненную текстом: «исчезающие точки» внизу страницы оказываются «точками исчезновения». Буквы, которые вначале составляли пирамиду, превращаются в почву, из которой вырастает буквенное дерево — его листья падают на землю подобно персонажам, частично образуя слова. Хилл создаёт некую хореографию мысли, даёт толчок развитию напряжения между образами и устной или письменной речью. На текстовом уровне он обращается к эфемерности лингвистических значений в языке. Музыкальные и звуковые элементы подчёркивают характер отдельных эпизодов и сложную интертекстуальность этого произведения.

Гари Хилл: Избранные работы и аннотированный каталог (Вольфсбург: Художественный музей Вольфсбурга, 2002), GHCR 46, с. 102-104



Happenstance (part one of many parts), 1982-83

Видео (black-and-white, stereo sound)

7'30"

The opening sequence of this black-and-white work shows the square, circle and triangle as the basic elements of the formal repertoire. They are joined by letters and words, whose configuration suggests the shape of the triangle. Simultaneously sounds are linked to the visual elements: a bass drum to the square, crash cymbal to the circle and a kind of 'twang' sound to the triangle. After first concretizing themselves, amorphous electronic forms (almost like reading the stars, a bird, a fish, a snake and a frog seem to appear if for only moments) become lost in abstract structures as individual words and sentences play counter point. The interplay between language and image builds to a text filled page: "vanishing points" which shifts down the page into "points vanishing." The letters, which initially morph to a pyramid, now turn into the humus from which grows a letter tree whose leaves fall to the ground as characters, partially forming words there. Hill is creating a kind of choreography of thought, which as already seen in *Videograms* (GHCR 43) — gives rise to an area of tension between the images and the spoken or written texts. At the textual level, he addresses the ephemerality of linguistic meanings inside the 'nature' of language. Musical and sound elements underscore the character of the individual passages and the complex intertextuality of the work.

Gary Hill: *Selected Works and catalogue raisonné*. (Wolfsburg: Kunstmuseum Wolfsburg, 2002), GHCR 46, pp. 102 — 104.

Случайное происшествие (одна часть из многих), 1982-83

Видео (чёрно-белое, стереозвук)

7'30"

Запись произносимого текста:

Эта, та и другая вещь. Вещи. Произойдут какие-то вещи. Случайное происшествие. Стоя в самой гуще вещей, как палки в грязи.

Да зуб даю, я никогда и не мечтал о таком, как это. Это не по делу, насущные вопросы — это совсем другое. Это будет не музыка и танец, а развлечение, совсем другая вещь.

На это я наткнулся, гуляя в лесу, вот о чём стоит поразмыслить через другие вещи.

Исчезающие точки.

Вещи. Произойдут какие-то вещи. Стоя в гробнице с мумией, спровоцированная мысль, ошарашенный движущей силой дерева. Сучковатая природа его бытия, то, как оно посещает храмы и свод учит тело/дух быть напряжённым — говорить с открытым ртом. Слова приходят, слушайте их. Их ничто не окружает. Они открыты, они говорят только о себе, и у них на то есть превосходная причина. Я говорю, это заставляет их раскрыться. Они как олени в поле, и если я приближаюсь к ним слишком быстро, они растворяются в сути вещей. Молчание всегда здесь — здесь молчание, когда я останавливаюсь перевести дыхание, когда я вижу вещи, от которых захватывает дух.

Перевод написанного текста:

(в треугольнике) — Звук одной руки, хлопающей в сознании одного человека
(внизу экрана) — Не путать с другим барабанным номером...1, 2, 3, 4, и, так, далее, и, тому, подобное.

(в треугольнике) — Сознание одного человека, хлопающее в звуке закрытой руки.
(внизу экрана) — В определённый момент был замечен другой момент. В другой определённый момент над другими вещами проведена линия рассуждения. Таким образом другая идея такова... Что смысл существования заимствует от вещей на обочине исчезающих точек зрения.

Ничто Разговор Молчание Там

Happenstance (part one of many parts), 1982–83

Video (black-and-white, stereo sound)

7'30"

Transcription of spoken text:

This, that and the other thing. Things. Things are going to happen. Happenstance. Standing in the thick of things like sticks in the mud.

Cross my heart, hope to die, I never dreamed the likes of this. That's beside the point, the issues at hand are other things. This is not going to be a song and dance, that's entertainment, another thing altogether.

This is something I came upon while walking in the woods, that's ground for thinking through other things.

Vanishing points.

Things. Things are going to happen. Happenstance. Standing in a mummy's tomb, thought provoked, dumbstruck by the momentum of a tree. The gnarled character of its being, the way it visits the temples and the groin teaching the body/mind to be taut — to talk with your mouth open. The words are coming, listen to them. Nothing surrounds them. They are open, they speak of nothing but themselves with perfect reason. I am talking, I am talking them out into the open. They sit like deer in a field, if I approach them too quickly they fade into the quick of things. Silence is always there — there is silence when I stop to take a breath, when I see breathtaking things.

Transcription of written text:

(in triangle) The sound of one hand clapping in one man's mind.
(bottom of screen) Not to be mistaken for the different drummer number....1, 2, 3, 4, so, on, and, so, forth.

(in triangle) One man's mind clapping in the sound of a closed hand.
(bottom of screen) At a certain point another point is noticed. At a certain other point a line of reasoning is drawn upon other things. Therefore, the other point is this....That the raison d'etre draws from things on the wayside of vanishing points of view.

Nothing Talking Silence There

SILENCE THERE



Courtesy of the artist and Donald Young Gallery, Chicago

Область катастрофы, 1987–88

Видео (цвет, стереозвук)

Формат Ю-матик; 43'51"

Вдохновлено романом Мориса Бланшо «Томас Темный», где героем произведения является его читатель (и это может быть сам Бланшо). В видео роль Томаса исполняет Хилл, который ещё более запутывает отношения в книге, делая из фильма нечто вроде «транскреации». «Читатель» оказывается в жидком тексте, как если бы он проснулся от того, что тонет. Образы моря, похищающего сушу — маленькие горки песка распадаются и рушатся — перемежаются очень крупными планами текста и фактуры страниц и самой книги, которую заливают волны океана. Сцена за сценой читатель пытается вновь войти в книгу только затем, чтобы оказаться частью снов и галлюцинаций. Томас/Хилл читает книгу, когда внезапно ощущает, что слова наблюдают за ним. Затем персонаж переживает книгу как лес слов, через который он пробивается. Следующая глава застаёт его в своей комнате в одиночестве, ночью, страдающего странной болезнью, из-за которой созерцание текста вызывает у него жестокую рвоту. Текст просачивается во все сферы жизни читателя. Полагая, что он всё ещё способен на то, чтобы пребывать в обществе, персонаж отправляется на обед с группой постояльцев гостиницы. Их беседа превращается в отдельные слова, которые, подобно песку, распадаются и смываются прочь, а вместе с ними и кажущаяся возможность понимания. В последней сцене мы видим, что читатель/Хилл физически и духовно уничтожен. Обнажённый, скорчившийся в позе эмбриона, он лежит в собственных экскрементах на белом холодном полу и лепечет нечто неразборчивое. Страницы книги выросли и стали монументальными стенами с гигантскими буквами; они угрожающе нависают над нагим телом и становятся его темницей.

Гари Хилл: Избранные работы и аннотированный каталог (Вольфсбург: Художественный музей Вольфсбурга, 2002), GHCR 59, с. 130-132

Incidence of Catastrophe, 1987–88

Video (color, stereo sound)

U-matic; 43'51"

Inspired by the novel *Thomas the Obscure* by Maurice Blanchot wherein the protagonist of the novel is the reader of the novel he is in (who may well be Blanchot himself). — In the video, Thomas the protagonist is played by Hill which confounds the self-reflexive nature of the book's relationships all the more, making the video something of a "transcreation." — The "reader" begins in the liquidity of the text almost as if he were waking from drowning. — Images of the sea ravishing the shore — small cliffs of sand eroding and collapsing — are inter-cut with extreme close-ups of text and the texture of the page and book itself being flooded with ocean waves. — In scene after scene the reader attempts to re-enter the book only to find himself a part of intense dreams and hallucinations. — Thomas/Hill reads the book, when, suddenly, he feels he is being watched by the words. — The character then experiences the book as a forest of words he is fighting through. — Another "chapter" finds him alone in his room at night, overcome by a strange illness, in which the vision of the text has him vomiting violently. — The text infiltrates the reader's entire experience. — Thinking he is still capable of functioning socially, the character finds himself at dinner with a group of hotel guests. — Their conversation turns into isolated words that, like the sand, erode and wash away with seemingly all possibilities of meaning. — The final scene shows the reader in the form of Hill physically and mentally destroyed. — Cowering naked in the fetal position, he lies in his own excrement on a white-tiled floor, babbling unintelligible sounds. — The pages of the book have grown into monumental walls with colossal letters that menacingly surround and imprison the naked body. —

Gary Hill: — *Selected Works and catalogue raisonné*. — (Wolfsburg: — *Kunstmuseum Wolfsburg*, 2002), GHCR 59, pp. 130 — 132.



Посредничество (к римейку «Звучаний»), 1979/1986

Видео (цветное, стереозвук)

Формат «Ю-матик»; 4'17"

«Начало римейка ранней работы «Звучания» (1979), в которой я хотел распространить рефлексивность каждого текста на взаимодействие между различными физическими субстанциями — в данном случае между песком и конусным громкоговорителем. Громкоговоритель заполняет экран, и я начинаю говорить, обращаясь к самому динамику. Это сопровождается дальнейшими комментариями того, что я делаю («...рука входит в картину...»). Рука, наполненная песком, входит в кадр и медленно засыпает песок в рупор громкоговорителя. Интонации вибрируют в его рупоре (мембране), посылая крупинки песка в воздух. Чем больше я говорю о том, что происходит, тем больше оно изменяет движение и узоры песка. Временами голос сливается с шуршанием песка. Рука позволяет всё большему и большему количеству песка высыпаться на громкоговоритель, пока его конус не исчезает совсем. Голос ломается и заглушается. Когда динамик полностью погребён под песком, звуки голоса становятся отдалёнными, но замечательно чистыми».



Mediations (towards a remake of Soundings), 1979/1986

Video (color, stereo sound)

U-matic; 4'17"

"The beginning of a remake of an earlier work [Soundings, 1979] in which I wanted to extend the reflexivity of each text in relation to the interaction between different physical substances—in this case, sand—and the speaker cone. A loudspeaker fills the screen and I begin to speak, referring to the speaker itself. This is followed by more declarations of what I am doing, '...a hand enters the picture....' A hand filled with sand enters the picture and slowly releases it into the loudspeaker's cone. Every nuance of speech vibrates the speaker's cone (or membrane), bouncing the grains of sand into the air. The more I speak about what is happening, the more it changes—or feeds back into—the movement and patterns of the sand. At times the grain of the voice seemingly merges with what is experienced as 'sand.' The hand allows more and more sand to trickle onto the loudspeaker until the cone is no longer visible. The timbre of the voice crackles and is radically muffled. When the speaker is completely buried, the voice sounds distant but remarkably clear."

Посредничество (к римейку «Звучаний»), 1979/1986

Запись произносимого текста:

© 1979 и 1986 — Гари Хилл

говори
говори ээ
ээ ааа
голос
голос говорит
говорит громко
громкоговоритель хвалит голос
громко
за пределами картины
изображение динамика
рука входит в картину
голос входит в руку
рука несёт известия
известия о голой руке
голос в руке стоит двух в песке
рука входит в картину
картина стоит меньше без слов
внутри слов говорят голоса
голос усиливается через голос
голос обнажает голос, несущий голоса
похороны голоса
похороны голоса
обнажённый голос лежит в песке
тысяча крупинок голоса
крупинка голоса смещается и несёт великий старый голос
обнажённый голос лежит в песке
крупинки будущего стекла заостряют голос
обнажённый голос лежит в песке
застрял в земле пленённый голос
земля голоса
голос приземляет измеленные голоса под землю
голос связанный под землей
несет голоса под землю
голос хоронит под землёй
удерживая местность
голос из-под земли
голос теряет местность
голос потерян и найден
обнажённый голос лежит в песке

еле-еле голосом можно сказать чтобы быть услышанным
какая-то стая диких голосов опрокидывает землю

Mediations (towards a remake of Soundings), 1979 / 1986

Transcription of spoken text:

© 1979 & 1986 by Gary Hill

speak
speak er
err aahh
a voice
a voice speaks out
out loud
a loud speaker lauds a voice
out loud
out of bounds of the picture
a picture of a speaker
a hand enters the picture
a voice enters the hand
a hand bearing tidings
tidings of a bare hand
a voice in the hand is worth two in the sand
a hand enters the picture
a picture's worth less without words
within words speak voices
a voice peaks through a voice
a voice bares a voice bearing voices
voice burials
voice burials
a bare voice lies in the sand
a thousand grains of voice
a voice grain shifts bearing a grand old voice
a bare voice lies in the sand
grains of would-be glass sharpen a voice
a bare voice lies in the sand
stuck in the ground a grounded voice
a voice ground
voice grounds grinding voices underground
a voice bound under ground
bearing voices underground
voice buries underground
holding ground
a voice from the underground
a voice is losing ground
a voice is lost and found
a bare voice lies in the sand

barely a voice can be said to be heard
one herd of wild voices kicking up the ground



Рассказ пространство (пролог), 1989

Видео (цветное, стерео)

Формат Ю-матик СП; 4'00"

Перед нами появляется горизонтальная поверхность, заполненная странными предметами: костями, черепами маленьких млекопитающих, бабочками, орехами и другими ботаническими «находками», разложенными на круглом столе. Это предметы, которые вы можете собрать во время прогулки в лесу — но также ракушки и скомканная бумага с записями. Всё это вещи, обладающие символикой, знакомой нам по натюрмортам *vanitas* и собраниям, посвящённым естественной истории. Камера движется вокруг стола, показывая предметы, которые, благодаря небольшой глубине фокуса, возникают один за другим из сваленной в кучу коллекции. Птичий череп, кусок коры или кристалл, кажущийся острым как игла, — а затем фокус смещается, и из тумана vyplывают контуры ракушки. Таким образом камера раскрывает мимолётную красоту предметов, одного за другим. Каждый из них фиксируется на долю секунды, прежде чем взгляд обратится к следующему объекту. Это педантичное фокусирование/расфокусирование продолжается на протяжении всей записи, в то время как рассказчик изучает состояние своего сознания и его отношения с окружающим миром. Он вербализует свои собственные мысли как преходящие объекты в онтологически сосредоточенной *vanitas* ума. Ритмически вокализованные слоги синхронизированы с фокусированием и расплыванием картинки. Конечная сцена помещает зрителя в рот рассказчика, и оттуда он выглядывает наружу. Как раз когда рассказчик открывает рот и начинает говорить, свет заполняет говорящую пустоту, язык движется, а зубы пережёвывают последние слова: «представляя мозг ближе чем глаза».

Site Recite (a prologue), 1989

Видео (color, stereo sound)

U-matic SP; 4'00"

Appearing as a hazy horizon laden with strange objects, the scene comprises bones, skulls of small mammals, butterflies, nuts, and other botanical “finds” spread out on a round table. These are objects of the kind that one might collect on a nature trail in a forest — but also shells and crumpled notes. They are relics that suggest the cycle of life in a way familiar to us from *vanitas* still life painting and natural history collections. The camera moves around the table, picking out objects which, because of the shallow depth of focus, stand out one after another from the panorama of the jumbled collection. A bird's skull, a piece of bark, or a crystal appear needle-sharp in the picture, whereupon the focus changes and the contours of a shell emerge from the nebulous background. In this way the camera discloses the transient beauty of the items one after the other, capturing the beauty of each for a fraction of a second before focusing on the next object. This precise focusing/unfocusing continues for the duration of the work, while a narrator explores his momentary state of consciousness and relationship with the world, verbalizing his own thoughts as transient objects in an ontologically focused *vanitas* of mind. The rhythmic vocalized syllabics synchronize with the focusing and blurring of the image. And the final tableau places the viewer inside the mouth of the speaker looking out. Just as the narrator opens his mouth and speaks, light enters the speaking cavity, the tongue moves, and the teeth masticate the last words of the work: “imagining the brain closer than the eyes.”

Рассказ пространство (пролог), 1989

Видео (цветное, стерео)

Формат Ю-матик СП; 4'00"

Запись произносимого текста:

Кажется, здесь никогда ничто не двигали. Есть что-то, подходящее под любое описание, что может быть только ловушкой. Может быть, оно всё движется пропорционально, уничтожая изменение и отчуждение суждения. Нет, распространяется другой порядок. Всё происходит одновременно; я лишь помеха, завернутая в саму себя, какой-то призрак, вампирически проходящий через лес, сквозь деревья. Тёмный язык закрывает всё, кроме стен — каких стен? Тех самых стен, которые никогда не меняются — моё пространство, такое великолепное издали, стоит на краю небытия, словно четырёхногий стол. Что это? Остров, к которому приближаешься бесконечно? Временная замена на пути от «когда» к «где»? Нечто, над чем можно склониться со своими локтями, как подмостки без опоры, основания которых запачканы свидетельством нераскрытых преступлений? Всеохватность всего этого просачивается наружу, бежит сквозь дырки в моих руках и продолжает неудержимо бежать, переворачивая скалы, которые не следует переворачивать, ломая хлеб, который не должен быть сломан. Солнце взойдёт, и я не буду знать, что делать с ним. Его клюв будет мучать меня, как и его медленное движение, движение, которое оно изобрело, а я могу лишь повторять. Чем тише и спокойнее я становлюсь, тем живее кажется всё остальное. Чем дольше я жду, тем выше становится куча маленьких смертей. Подкрепление тела — больше не повод для оправдания. Слишком много времени проходит, чтобы застать его врасплох. Столько всего остаётся. Несомненно, всё это можно посчитать. Начать с любого, продолжить любым другим, пока все не сосчитано и консенсус не достигнут. Чтобы всё могло быть разложено по полочкам в своём проквантованном блеске, тогда всё это земля. Эти наблюдения. Эта сцена передо мной сделана из столько простых видов (избирательный округ природы), она сидит, равнодушная к центростремительной исчезающей точке, которую мышление так неверно постулирует. Мозг, занимаясь своим делом, непрерывно конструирует бесконечные серии паллиативов, задуманных, чтобы сохранить картину — один похожий на все другие, задерживает дыхание на тысячу слов, а потом выдыхает точка ноль ноль одну картину. Этот предательский возврат, связанный с понятием «У меня глаза на затылке», связывает меня с моим двойником, стягивает моё бытие до размеров простого слова, которое обёртывает мир вокруг моего рта. Свиток без швов вплетает моё видение обратно на место — спина к спине с самим собой — эффект бумеранга, обезглавливает любые и все галлюцинации, оставляя (смотри! смотри!) невооружённый глаз, следя за каждым высказыванием, которое взламывает спальни восприятия и входит туда. Я должен стать воином самосознания и привести в движение своё тело, чтобы привести в движение свой ум, чтобы привести в движение слова, чтобы привести в движение свой рот, чтобы выпрясть неуловимое мгновение. Представляя мозг ближе чем глаза.

Site Recite (a prologue), 1989

Видео (color, stereo sound)

U-matic SP; 4'00"

Transcription of spoken text:

Nothing seems to have ever been moved. There is something of every description which can only be a trap. Maybe it all moves proportionately, cancelling out change and the estrangement of judgement. No, an other order pervades. It's happening all at once; I'm just a disturbance wrapped up in myself, a kind of ghost vampirically passing through the forest, passing through the trees. A vague language drapes everything but the walls — what walls? The very walls that never vary — my enclosure, so glorious from a distance, stands on the brink of nothing like a four-legged table. What is it? An island with a never-ending approach? A stopgap from when to where? Something to huddle over with my elbows like trestles without tracks, the bases of which are scattered with evidence of unsolved crimes? The overallness of it all soaks through, runs through the holes in my hands and continues to run amok, overturning rocks that should not be overturned, breaking bread that should not be broken. The sun will rise and I won't know what to do with it. Its beak will torture me as will its slow movement, the movement it invented that I can only reiterate. The quieter and stiller I become the livelier everything else seems to get. The longer I wait the more the little deaths pile up. Bodily sustenance is no longer an excuse. Too much time goes by to take it by surprise. So much remains. No doubt it can all be counted. Starting with any one, continuing on with any other one until all is accounted for, a consensus is reached. That it can all be shelved in all its quantized splendor, this then is the turf. These sightings. This scene before me made up of just so many just views (nature's constituency) sits with indifference to the centripetal vanishing point that mentality posits so falsely. Brain, minding business, incessantly constructs an infinite series of makeshifts designed to perpetuate the picture--the one like all others that holds its breath for a thousand words, conversely exhales point zero zero one pictures. This insidious wraparound, tied to the notion "I have eyes in the back of my head," binds me to my double, implodes my being to a mere word as it winds the world around my mouth. A seamless scroll weaves my view back into place--back to back with itself--the boomerang effect, decapitates any and all hallucinations leaving (lo and behold) the naked eye, stalking each and every utterance that breaks and enters the dormitories of perception. I must become a warrior of self-consciousness and move my body to move my mind to move the words to move my mouth to spin the spur of the moment. Imagining the brain closer than the eyes.



Почему с вещами такая неразбериха? (Давай, Петунья), 1984

Видео (цветное, стереозвук)

Катушечная 2-х дюймовая лента; 32'00"

Это первая из работ Хилла, для которой он специально написал сценарий. Название соответствует отправной точке произведения: Алиса в Стране Чудес спрашивает своего всезнающего отца, отчего с вещами такая неразбериха. Они разговаривают на металингвистическом уровне (то есть говорят о языке, используя язык). Взгляд сквозь зеркальное стекло фиксирует изменение нормального порядка вещей. Отец вдыхает дым из своей трубки, Алиса не мигает — её глаза остаются широко открытыми, а игральные карты падают сверху прямо в руку девочки. Язык героев какой-то смутный, а временами он непонятен вовсе. Постепенно проясняется причина. Почти все эпизоды проигрываются и проговариваются задом наперед, да и саму кассету можно поставить от конца к началу, и тогда, на первый взгляд, действие станет правдоподобным. Это также объясняет, почему на последующий взгляд движения тел персонажей выглядят странно механическими. Хилл сделал фонетические пометки проговариваемых задом наперед речей Алисы и ее отца. В конце пленки, когда Алиса стоит перед зеркалом, буквы второй части названия «Давай, Петунья», логически перегруппируются в «когда-то давным-давно».

Гари Хилл: Избранные работы и аннотированный каталог (Вольфсбург: Художественный музей Вольфсбурга, 2002), GHCR 50, с.113-115



Why Do Things Get in a Muddle? (Come on Petunia), 1984

Video (color, stereo sound)

2-inch reel-to-reel; 32'00"

This tape is the first of Hill's works for which he deliberately wrote a screenplay. The title defines the piece's starting point: Alice in Wonderland asks her omniscient father why things get in a muddle. They then talk on a metalinguistic level (i.e. about language using language). A glimpse through the looking glass reveals an inversion of the customary order of things. The father ingests the smoke from his pipe, Alice does not so much blink her eyelids momentarily open as stare wide-eyed, and the playing cards fall out of the air in an orderly manner into the girl's hand. The language of the two protagonists is strangely slurred and partially incomprehensible. Gradually the reason for these phenomena becomes clear. Almost all the passages are being played and spoken backwards, and the tape can likewise be played backwards, with the result that at first sight the action appears plausible. This also explains why at second glance the movements of the protagonists' bodies look strangely mechanical. Hill made phonetic notes of the texts spoken backwards by Alice and her father. At the end of the tape, when Alice is standing in front of the looking glass, the letters of the subtitle *Come on Petunia* logically regroup as "once upon a time."

Gary Hill: *Selected Works and catalogue raisonné*. (Wolfsburg: Kunstmuseum Wolfsburg, 2002), GHCR 50, pp. 113 — 115.



Приложение к рассказу, 1985

Видео (цвет, стереозвук)

Формат Ю-матик; 5'30"

В начале работы на черном фоне то появляются, то исчезают отдельные слова: «Жили-были некие существа, которые возникли, когда заговорили...». По мере продолжения текста, мы слышим голоса двух мужчин и видим их лица крупным планом. Во время записи оба актера могли видеть свое изображение в мониторах, наблюдать за его модуляциями, менять мимику и жесты. Время от времени на плоскости изображения возникают образы быстро движущихся рук, Джордж Кваша называет это «сомамудра». Из-за высокой скорости движений некоторые кадры размыты, и руки становятся похожими на пламя. Голоса на пленке выстроены в соответствии друг с другом, они звучат то громко, то тихо, порой в унисон, а иногда будто ведут диалог в попытке отыскать первоосновы языка. Камера Хилла «выкорчевывает» саму физическую поверхность, на которой можно зафиксировать эту речь. Видео было записано на студии Stained Glass в Барритауне, штат Нью-Йорк, там же, где и работа «Почему с вещами такая неразбериха?».

Гари Хилл: *Избранные труды и аннотированный каталог*. (Вольфсбург: Художественный музей Вольфсбурга, 2002), GHCR 51, с. 116 — 117.



Tale Enclosure, 1985

Video (color, stereo sound)

U-matic; 5'30"

Tale Enclosure begins with a black background into which individual words are first inserted and then disappear: "Once upon a time certain beings arose only as they spoke..." As the text continues, the voices and close-up images of two men come into play. During the recording, the performers were able both to observe themselves on a monitor as they responded to a continuously changing image of themselves and to modulate the image with various body and facial gestures. At times the image plane fills with rapid hand movements that George Quasha calls "somamudra." Owing to the speed of the movements, some of the shots are necessarily blurred, taking on the look of fire. The voices build upon one another, rising and falling in volume and pitch, sometimes in unison, other times in 'conversation' in a seeming attempt to track down the primary roots of language. Hill's camera roots out a bodily surface in which this evolving language can be written. The work was recorded at the Stained Glass Studio in Barrytown, New York, where *Why Do Things Get in a Muddle?* (GHCR 50) was also taped.

Gary Hill: *Selected Works and catalogue raisonné*. (Wolfsburg: Kunstmuseum Wolfsburg, 2002), GHCR 51, pp. 116 — 117.



Воспоминания о Паралингвае, 2000

Одноканальная видео/звуковая инсталляция

Работа представляет собой одноканальную проекцию. Вначале вдалеке появляется женщина, она преодолевает некое пространство, направляясь к зрителю до тех пор, пока ее лицо не заполняет весь экран. Затем она обхватывает себя руками и издает фальцетом удивительные звуки. Примитивность этих звуков — как воспоминания о древней сигнальной системе. Обозначенная здесь тонкая граница, отделяющая язык, музыку, призывы и крики животных, подчеркивает непроницаемую природу звука. Возможно, это создаст у стороннего наблюдателя ощущение места и времени, где он не должен находиться (или не находится сейчас), некой параллельной реальности. Переживание этих ощущений становится для зрителя чувством тревожной близости к далекому и неизвестному прошлому или же пронзительному будущему, опасной области энергетических связей, похожих на электрическую дугу.

Remembering Paralinguay, 2000

Single-channel video/sound installation

In this single-channel projection work, a woman emerges from a distant point and struggles across an unknown gap or space until her face fills the screen, at which point she gathers herself and begins to make a series of startling sounds in extreme falsetto. These sounds seem to be of a very primal nature like reminiscences of an ancient signal system. The thin line between language, music, callings, and animal screams underscores the impenetrable nature of the sound. Perhaps the passerby is left with the sense of coming upon a place and time where one should not be (or just isn't!): a parallel reality. The realization leaves one uncomfortably close to an unknown distant past or an acute future, a field of dangerous energy-seeking connection like that of arcing electricity.

РАСПИСАНИЕ: Программа XI Медиа Форума

19 июня, суббота

Московский музей современного искусства:

20:00 — Открытие выставки Transitland — видеоарт Восточной и Центральной Европы за 20 лет: со времени падения Берлинской стены и до 2009 года

Клуб «Солянка»:

23:00 (сбор гостей), 00:00 (начало) — Открытие Медиа Форума, где состоится live-перформанс культовых сетевых художников JODI, 4D-вечеринка

20 июня, воскресенье

Центр современной культуры «Гараж»:

15:00 — Мастер-класс медиахудожника Анри Сала (Албания, Франция)

17:00 — Мастер-класс медиахудожников JODI (Бельгия, Нидерланды)

20:00 — Видеоподборка наиболее известных работ Гари Хилла (США) и его мастер-класс

Клуб «Солянка»:

21:30 — Медиаарт-вечеринка, лучшие работы Japan Media Arts Festival в клубном формате

21 июня, понедельник

Центр современной культуры «Гараж»:

15:00 — Дискуссия «Видеоарт со времени падения Берлинской стены» с участием крупнейших искусствоведов и критиков

18:00 — Мастер-класс художника и теоретика новых медиа Эгона Бунне (Германия) на тему «Marketing, the way of realizing short video loops of 90–180 seconds»

GMG Gallery:

20:00 — Открытие выставки классика американского видеоискусства Гари Хилла (США)

Клуб «Солянка»:

21:30 — Показ лучших работ PRIX Ars Electronica (Австрия)

22 июня, вторник

Центр современной культуры «Гараж»:

17:00 — Мастер-класс медиахудожницы Милицы Томич (Сербия)

19:00 — Тематический показ Transitland: Часть первая — «Вне рамок»

Институт Медиа, Архитектуры и Дизайна «Стрелка»:

21:30 — Презентация медиафестиваля Ars Electronica (Австрия) с комментариями куратора Бьянки Петшер

23:00 — Показ лучших работ PRIX Ars Electronica (Австрия)

23 июня, среда

Центр современной культуры «Гараж»:

15:00 — Тематический показ Transitland: Часть вторая — «Документация»

17:00 — Тематический показ Transitland: Часть третья — «Перформанс»

Институт медиа, архитектуры и дизайна «Стрелка»:

21:30 — Презентация фестиваля PIKSEL (Норвегия) с комментариями директора фестиваля Гисли Фройсланда

23:00 — Видеопоказ лучших работ фестиваля Transmediale (Германия) с комментариями куратора Маркуса Хубера

SCHEDULE: XI Media Forum Programme

19 June, Saturday

Moscow Museum of Modern Art:

20:00 — Transitland exhibition opening — Video art from Central and Eastern Europe for 20 years: from the fall of the Berlin Wall to 2009

Solyanka Club:

23:00 (Pre-party), 00:00 (Opening) — Media Forum opening party, a live performance by the JODI trendy net.artists, 4D-party.

20 June, Sunday

Garage Center for Contemporary Culture:

15:00 — Workshop by Anri Sala (Albania, France)

17:00 — Workshop by JODI (Belgium, Netherlands)

20:00 — A selection of Gary Hill's (USA) most famous video works and his workshop

Solyanka Club:

21:30 — Media art party, the best from Japan Media Arts Festival in the club format

21 June, Monday

Garage Center for Contemporary Culture:

15:00 — «Video art after the fall of the Berlin Wall» panel discussion with the participation of major Russian and foreign critics, artists and art historians

18:00 — Workshop by Egon Bunne (Germany) — «Marketing, the way of realizing short video loops of 90–180 seconds»

GMG Gallery:

20:00 — Gary Hill exhibition opening

Solyanka Club:

21:30 — Best of the PRIX Ars Electronica (Austria)

22 June, Tuesday

Garage Center for Contemporary Culture:

17:00 — Workshop by Milica Tomic (Serbia)

19:00 — Transitland screening: Part I «Out of bounds»

Strelka Institute for Media, Architecture and Design:

21:30 — Ars Electronica presentation with the comments by curator Bianca Petcher

23:00 — best of the PRIX Ars Electronica (Austria)

23 June, Wednesday

Garage Center for Contemporary Culture:

15:00 — Transitland screening: Part II «Documentation»

17:00 — Transitland screening: Part III «Performance»

Strelka Institute for Media, Architecture and Design:

21:30 — PIKSEL festival (Norway) presentation with the comments by Gisle Frøysland, the festival director

23:00 — Best of the Transmediale festival (Germany) with the comments by Markus Huber, the festival curator

GARY HILL: Viewer

М.: 2010, 88 с.

Статус Гари Хилла как пионера и ключевой фигуры в истории видеоарта могут подтвердить Золотой лев Венецианской биеннале 1995 года, участие в IX кассельской «Документе», персональная выставка в Американском MOMA, регулярное участие в биеннале музея «Whitney», экспозициях Центра Помпиду и множество престижных наград и грантов. На самом деле, Гари Хилл — это один из тех художников, кто придумал, что такое видеоарт и каким ему быть.

Gary Hill's place in the pantheon of contemporary video art is attested to by his many awards and exhibitions — a Golden Lion at the Venice Film Festival in 1995; participation at the Documenta IX in Kassel; solo exhibitions at MOMA in New York; frequent participation at biennales at the Whitney Museum; exhibitions at the Pompidou Centre in Paris; and many other prestigious awards and grants. Gary Hill is one of the pillars who shaped the video-art of today as we know it.

© GMG Gallery, 2010

© Центр культуры и искусства «МедиаАртЛаб», 2010

<http://www.gmggallery.com/>

<http://mediaforum.mediaartlab.ru/>

<http://www.mediaartlab.ru/>



