

# Gary Hill

[ 30:01:1998 ]



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL







# Gary Hill

Josée BÉLISLE

*avec une contribution de George Quasha et Charles Stein*

Du 30 janvier au 26 avril 1998, Musée d'art contemporain de Montréal

## *Gary Hill*

Une exposition organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal et présentée du 30 janvier au 26 avril 1998.

Commissaire : Josée Bélisle, conservatrice de la collection permanente

Documentation biobibliographique : Alain Depocas  
Secrétariat : Suzel Raymond

Cette publication a été réalisée par la Direction de l'éducation et de la documentation du Musée d'art contemporain de Montréal.

Éditrice déléguée : Chantal Charbonneau

Révision et lecture d'épreuves : Olivier Reguin, Susan Le Pan  
Traductions : André Bernier, Judith Terry

Conception graphique : Épicentre communication globale  
Impression : Imprimerie Quad

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une Société d'État subventionnée par le ministère de la Culture et des Communications du Québec et bénéficie de la participation financière du ministère du Patrimoine canadien et du Conseil des Arts du Canada.

© Musée d'art contemporain de Montréal, 1998

Dépôt légal : 1998

Bibliothèque nationale du Québec

Bibliothèque nationale du Canada

ISBN 2-551-18808-3

### Données de catalogage avant publication (Canada)

Bélisle, Josée

*Gary Hill*

Catalogue d'une exposition tenue au Musée d'art contemporain de Montréal, du 30 janv. au 26 avril 1998.

Texte en français et en anglais.

Comprend des réf. bibliogr.

ISBN 2-551-18808-3

1. Hill, Gary, 1951- — Expositions. 2. Art vidéo — États-Unis — Expositions. 3. Installations (Art) — États-Unis — Expositions. I. Hill, Gary, 1951-. II. Musée d'art contemporain de Montréal. III. Titre.

N6537.H54A4 1998 709'.2 C98-940002-6F

### Crédits photographiques

Donald Young Gallery, Seattle : pages 11, 14, 15, 18, 19, 27, 30 à 33

Philippe Migeat, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris : page 23

Electronic Arts Intermix, New York : pages 24, 28, 36, 37

Mark McLoughlin, Donald Young Gallery, Seattle : pages 26, 39

Lynn Hamrick, Seattle : page 34

Roman Mensing, Münster : page 35

### Remerciements

Gary Hill

Donald Young, Donald Young Gallery

Christine van Assche, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou

Galen Joseph-Hunter, Electronic Arts Intermix

George Quasha et Charles Stein

Dave Jones et Ian Stokes

Conseil des Arts du Canada

Tous droits de reproduction, d'édition, de traduction, d'adaptation, de représentation, en totalité ou en partie, réservés en exclusivité pour tous les pays. La reproduction d'un extrait quelconque de cet ouvrage, par quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique, en particulier par photocopie ou par microfilm, est interdite sans l'autorisation écrite du Musée d'art contemporain de Montréal, 185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal (Québec) H2X 1Z8.

## **Table des matières**

[ 00:06 ] **Avant-propos**

Marcel Brisebois

[ 00:08 ] **Gary Hill**

Josée Bélisle

[ 00:20 ] **Deux sens à la fois**

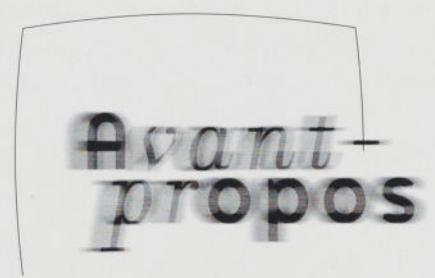
(lecture performative — l'histoire retournée)

George Quasha et Charles Stein

[ 00:40 ] **Traduction et version originale**

[ 00:50 ] **Biobibliographie**

[ 00:54 ] **Liste des œuvres**



**Avant-**  
**propos**

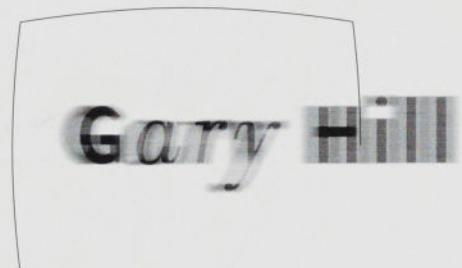
*Marcel Brisebois*

Le Musée d'art contemporain de Montréal entend témoigner des recherches de pointe dans l'élaboration de la production artistique de demain. Or, la pratique vidéographique d'abord, puis le recours aux nouvelles technologies dérivées de l'informatique sont devenus des modes d'investigation en même temps que des champs d'expression pour les créateurs actuels. C'est ainsi que, dans la ligne de la présentation des travaux de Bill Viola, de Thierry Kuntzel et de Stan Douglas, entre autres, le Musée confirme sa volonté de diffuser auprès du public les résultats de recherches profondément novatrices en consacrant une exposition à Gary Hill.

L'ampleur et la résonance de l'œuvre de Gary Hill sont considérables. Plusieurs des installations vidéographiques de cet artiste ont déjà été vues dans le cadre des célébrations de l'art contemporain que sont la *Documenta* de Cassel, la *Biennale* de Venise ou la *1995 Carnegie International* de Pittsburgh. Depuis le début des années 70, Gary Hill fait montre d'une volonté d'expérimentation et d'une maîtrise technique informant une

visée esthétique débordant largement le cadre du seul médium vidéographique. Ses recherches formelles ne se dissoient pas, en effet, de son questionnement sur le langage, sur les rapports du visuel et du verbal, de l'image et de l'écrit, de la littérature et du silence, de la perception sensible et de la méditation qui transcende les émotions et module le déroulement du temps. La dimension poétique, voire philosophique de l'œuvre de Gary Hill s'impose.

Le Musée remercie l'artiste de sa collaboration, et son agent, monsieur Donald Young, de son assistance tout au long de sa démarche. Ces remerciements vont également à messieurs George Quasha et Charles Stein, auteurs d'un texte dans le présent catalogue, et à madame Josée Bélisle, commissaire de l'exposition, ainsi qu'à tous ceux qui ont collaboré à la réalisation de ce projet. Enfin, c'est à ses visiteurs, qui seront nombreux, sans aucun doute, à apprécier les œuvres exposées, que le Musée tient à exprimer sa gratitude pour leur intérêt et pour leur appui. □



*Josée Béliste*

À cet instant, Thomas commit l'imprudence de jeter un regard autour de lui. La nuit était plus sombre et plus pénible qu'il ne pouvait s'y attendre. L'obscurité submergeait tout, il n'y avait aucun espoir d'en traverser les ombres, mais on atteignait la réalité dans une relation dont l'intimité était bouleversante.

Maurice Blanchot, *Thomas l'Obscur*

À l'instar de Thomas, personnage essentiel de l'œuvre romanesque de Maurice Blanchot, Gary Hill incarne la lucidité exacerbée et la raison poétique. Il formalise également les fondements d'une expression plastique puissante et singulière, outrepasant à l'évidence les seules balises du médium vidéographique. Fixant littéralement son regard — la vision — sur la réalité et les apparences, sur l'être et le langage, Hill met en image le silence, familier ou déroutant. Il affronte le chaos existentiel et confronte forme, couleur et théorie. Mais avant tout, il enchaîne la lumière et son absence au sein d'évanescences et spectaculaires projections, convoquant et illuminant, au passage, des textes philosophiques

et littéraires, voire même certains extraits des Écrits gnostiques, tel ce verset de l'Évangile de Thomas : « Quand vous serez dans la lumière, que ferez-vous<sup>1</sup>? »

Et nous d'ajouter : « Les images se manifestent à l'homme et la lumière qui est en elles est cachée<sup>2</sup>. » Hill explore les lieux interstitiels entre le dit et le non-dit, créant, aux confins de l'univers idéal et du monde matériel, l'espace d'un langage paradoxalement éclaté et unifié — visuel, sonore, sensoriel, interrelationnel — favorisant l'expérience et la réflexion.

Réunissant les six installations vidéo *Disturbance (Among the Jars)* (1988), *Remarks on Color* (1994), *Dervish* (1993-1995), *Hand HearD* (1995-1996), *Reflex Chamber* (1996) et *Midnight Crossing* (1997) et une sélection de vidéogrammes parmi lesquels *Incidence of Catastrophe* (1988), *Site Recite (A Prologue)* (1989) et *Solstice d'hiver* (1990), l'exposition *Gary Hill* esquisse le bilan critique des dix dernières années d'une production exceptionnelle examinant et conciliant le discours et la charge visuelle dans la fréquence délibérée des mots et des images. Parcours saisissant au sein des méandres du langage, de la parole et de la littérature, l'œuvre abolit

les catégories au profit de la nature « concrète » et poétique du signal électronique.

Gary Hill fréquente, entre autres, les écrits de Maurice Blanchot, Martin Heidegger, Ludwig Wittgenstein, Gregory Bateson, Lewis Carroll... Hétérogène, le langage « informe » les images en bousculant leur argument et leur structure, en irradiant différemment leur tessiture, sans pour autant qu'elles (les images) soient jamais reléguées au rôle de supports illustratifs ou passifs.

Lorsque Wittgenstein affirme que « la fausse image embrouille » et que « la bonne image aide<sup>3</sup> », il investit cette dernière d'un pouvoir signifiant, l'assimilant provisoirement à un tableau de la réalité tenant du « jeu de langage<sup>4</sup> ». Insistant sur la nécessité de l'interruption et de l'intermittence pour que le discours devienne un dialogue, Maurice Blanchot distingue ainsi « deux sortes d'expériences de la parole, l'une qui est dialektique, l'autre qui ne l'est pas : l'une, parole d'univers, tendant à l'unité et aidant à accomplir le tout ; l'autre, parole d'écriture, portant une relation d'infinité et d'étrangeté<sup>5</sup>. » L'écriture formelle de Gary Hill oscillerait de l'une à l'autre, questionnant et bousculant les codes et la

sémantique, interprétant et suscitant les ruptures et reconfigurant, dans leur succession et leurs limites, le contenu des images. D'une œuvre à l'autre, Hill recherche le sens et se met à l'écoute de la conscience ; il incorpore dans le prisme de l'art divers champs de connaissance et d'expérience.

En 1945, à Nag Hamadi en Haute-Égypte, de précieux manuscrits sur parchemin sont découverts : il s'agit là d'un ensemble de textes gnostiques — Évangiles apocryphes, traités, apocalypses — écrits en grec à l'origine et retranscrits en copte. Dans *Disturbance (Among the Jars)* Gary Hill emprunte aux Écrits gnostiques des fragments révélateurs qui seront lus (dits) par des poètes et philosophes<sup>6</sup>. Leurs captations jouxtent des images de paysages (celles du pays des Cathares), d'éléments naturels (rochers, minéraux et fruits), d'animaux (serpent). Aux récitatifs et à la circulation — de gauche à droite sur les sept moniteurs — des protagonistes, hommes et femmes, s'ajoutent l'écrit et des graphèmes sur un fond à dessein multilingue — français, anglais, corse, néerlandais, copte. « La langue qui passe sur l'écran est presque matérielle, prenant la qualité de ce

qu'elle traverse, comme si elle "faisait l'expérience" de ce par quoi elle passe, luttant même pour garder son identité en tant que langue, liminale<sup>7</sup>. » Quête de connaissance dans la recherche intérieure, la gnose englobe la dualité matérielle et spirituelle. « Perturbant », en quelque sorte, une certaine orthodoxie chrétienne, Hill dégage du contenu des jarres antiques « l'idée gnostique de la génération du Tout par le Tout dans le Tout<sup>8</sup> ». La disposition particulière des moniteurs vidéo évoque la configuration du livre ouvert, celle de l'enchaînement linéaire et la conclusion du point final. Dans un espace de lumière d'une grande intensité, blanche, initiatique, l'artiste livre au spectateur un flot mouvant d'assertions et d'associations — imagées, dessinées, dites, écrites — ainsi que le libre exercice d'en proposer le sens à travers la résolution et les dissolutions.

Isolée dans le cadre d'une projection grand format, une fillette lit à haute voix les *Remarques sur les couleurs* de Ludwig Wittgenstein. Le débit, tour à tour assuré et hésitant, traduit d'une part l'effort et la concentration de la jeune lectrice, et suscite d'autre part un intérêt immédiat à l'égard du projet philosophique d'appréhension de



la couleur. Formulés simplement et avec clarté, ces énoncés de Wittgenstein s'ajoutent à ses considérations antérieures sur «l'espace des couleurs» et la «logique des couleurs» et s'ouvrent sur une «grammaire des couleurs» permettant «le tracé de frontières conceptuelles entre, par exemple, le jaune et la couleur de l'or, couleurs de surface et couleurs de matières, couleurs éclairantes ou éclairées et couleurs transparentes ou opaques<sup>9</sup>». Le soin apporté aux détails de cette représentation vidéographique minimale — couleurs des vêtements, de la chevelure, de la couverture rouge du livre, du fond noir<sup>10</sup> — attire l'attention précisément sur les apparences (ou le paraître) colorées du visible et des phénomènes et sur la manière (ou la stratégie) de les verbaliser. «Observer n'est pas la même chose que regarder ou voir. "Regarde cette couleur, et dis-moi ce qu'elle te rappelle." Si la couleur s'altère, alors tu ne regardes plus celle dont je parlais. On observe pour voir ce que l'on ne verrait pas si l'on n'observait pas<sup>11</sup>.» Le langage est au cœur même de cette désarmante démonstration de l'osmose et de la disjonction entre le voir et le dire, entre l'être et le paraître.

L'installation *Dervish* pulvérise dans l'obscurité et les vrombissements sonores toute notion conventionnelle de langage et de communication. Et comme le sous-entend son titre, *Dervish* (le derviche tourneur pivotant sur lui-même lors de rituels incantatoires) apparaît tel un foyer giratoire au centre d'une imposante activité centrifuge se parcellisant en une suite rapide et saccadée d'images et de sons. La configuration semi-circulaire de l'espace accueille et accentue les effets de balayage stroboscopique qui sont relayés par un dispositif de miroirs rotatifs nichés au sommet d'une structure de bois ancrée dans la pénombre, comme un phare schématisé. À propos d'une œuvre antérieure, *Beacon (Two Versions of the Imaginary)* (1990), Hill écrivait d'ailleurs : «It is perhaps not only the song of the sirens but ironically the enchanting light of the beacon that seduces and leads to a shipwreck of consciousness<sup>12</sup>.» Ce phare qui mène au «naufrage de la conscience», nous guide également à travers le chaos de la médiatisation à outrance et la surabondance et la banalisation de l'image. Projetées en rafales, aléatoires, déstabilisantes, ces images d'un avion en vol, de mains recouvrant le visage,

de rayons de livres, d'un homme étendu au sol, sont littéralement traversées, habitées, de bruits assourdisants (principalement l'accélération et la décélération d'un moteur à turbine). Il en résulte une fusion quasi matérielle d'où pourrait surgir le possible sens des transes de l'agitation contemporaine.

Telle une ode physique mais solennelle au silence, *HanD HearD* propose cinq projections monumentales de têtes vues de profil (quoique fuyant), regardant chacune une main. De l'écoute de la main à l'éloge sous-entendu de l'oreille se jouent des variations muettes sans début ni fin. À propos de Gary Hill, Jacques Derrida mentionnait, il y a quelques années, qu'il «fut en premier lieu un sculpteur et un sculpteur d'abord attentif à la sonorité, voire au chant de ses sculptures, autrement dit à cette prothèse technique inouïe qui, dès la naissance d'un art, greffe une oreille sur un œil ou sur une main, commençant aussitôt à nous faire douter de l'identité, du nom ou de la classification des arts<sup>13</sup>.» Comme si, l'espace de cette œuvre, parmi d'autres, s'étaient évanois, bien qu'en apparence seulement, le discours et les sources textuelles au profit d'une statuaire murale,

intemporelle et vaguement mobile. Mais la qualité sensorielle (l'ouïe, le toucher, la vue) placide, envoûtante de ces images qui modifient et magnifient l'échelle humaine, traduit avec force la rigueur et la persistance d'une démarche introspective tout entière axée sur la relation consciente de l'être au monde extérieur. Regarder ce que l'on touche, entendre ce que l'on voit, ressentir ce que l'on pense, réfléchir ce que l'on est.

*Reflex Chamber* joue sur les états limites, sur l'extrême contraste entre la lumière blanche éblouissante, voire aveuglante, et l'enveloppante noirceur d'une chambre obscure (*camera obscura*) plutôt carrée et exiguë. La projection vidéographique et la lumière stroboscopique s'y jumellent, en alternance, de manière à modifier, à calibrer la lisibilité de l'image. La bande sonore allie le texte et quelques bruits ambiants; le débit du texte est interrompu dans les éclats de lumière vive et les moments de résolution de l'image. Projectées depuis un miroir sur une table carrée de dimensions moyennes, les images et l'environnement sonore interpellent littéralement le spectateur dans son immédiate subjectivité. Leur fréquence contrastée s'impose, viscérale. Et l'artiste

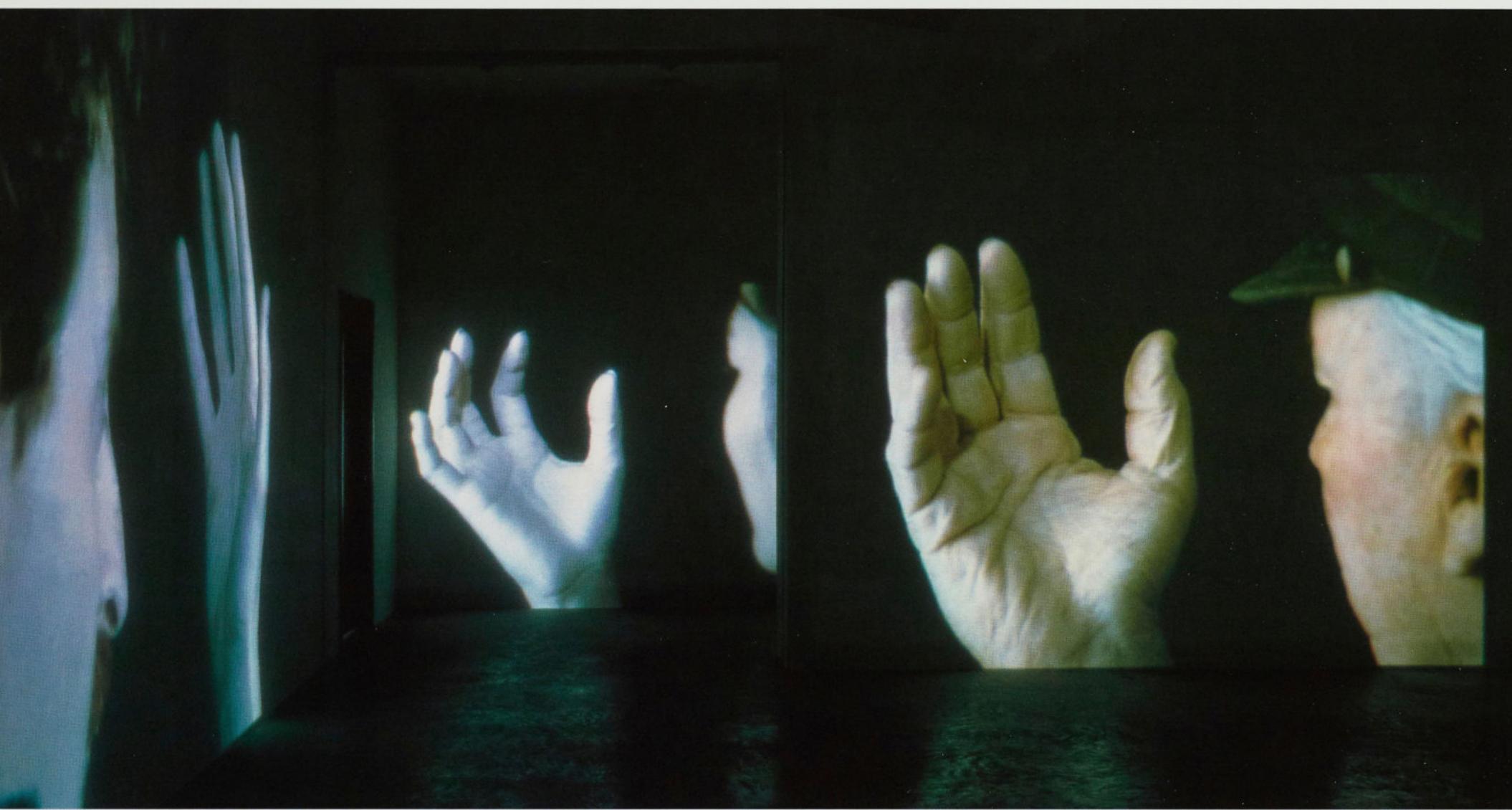
d'affirmer : «To be transfixed is no longer an option. I am in a way blind. I live time through a succession of pictures I've known since when<sup>14</sup>.»

Dans le vidéogramme *Site Recite (A Prologue)*, une allégorie visuelle sur la nature morte, la pétrification, la fossilisation de la matière et de l'objet, Gary Hill précisait : « 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<sup>15</sup>. » Paraphrasant l'idée reçue qu'une image vaut mille mots, il ajoute qu'un mot vaut 0,001 image (un millième d'image)<sup>16</sup>.

La récente installation *Midnight Crossing* propose une traversée métaphysique, voire héroïque, dans l'obscurité et le silence d'une nuit métaphorique ponctuée de fulgurants éclairs de lumière et de propos concis, sans fil narratif absolu. D'emblée poétique, le titre de l'œuvre référence à un terme technique de la vidéographie codant dans le temps la succession des images. «A point in time that is a kind of no man's land<sup>17</sup>», un vacuum intersticiel imprégné de tous les possibles. En un sens, «We are

witnessing a process of creation, and we are also explicitly contributing to it ourselves, since the ability of our eyes to adapt is challenged in an extraordinary way as they try to grasp the formation of phenomena out of darkness<sup>18</sup>. » L'obscurité totale, palpable, inquiétante, accueille le spectateur au sein d'un vaste espace, une salle oblongue au fond de laquelle se trouve un grand écran supporté par une structure métallique. Des éclairs de lumière blanche inondent brièvement l'écran et l'espace, imprimant ce dernier, persistance rétinienne oblige, dans le regard et l'esprit. Au silence succèdent les mots de l'artiste, courtes phrases modulées précédant l'apparition graduelle des images : « Every instant had finally become every instant, [...] even darkness, [...] imparted a kind of brightness hidden within itself, [...] it said, "all is possible" with cruel circularity [...], like attracts like, [...] like images attract words<sup>19</sup>. » À la limite du perceptible, les images émergent lentement, d'abord assombries, comme floues, puis davantage claires, contrastées et dépeignant en filigrane le mouvement de l'oiseau en vol, le déplacement des personnes, les vues de paysages, les parties de corps, autant de

*Hand Heard*, 1995-1996





Hand Heard, 1995-1996

réalités et de simulacres du monde visible, extérieur, appréhendé dans la lenteur consentie — ressentie — du passage du temps.

Pour Gary Hill, qui utilise les technologies dites « nouvelles » depuis les années 70, « Machines are not only a sign of the times. But they effect our relation to time directly. Speed has infiltrated everything. [...] And yet this speed/time doesn't have much to do with being(s) in relation to the ontological questions of time<sup>20</sup>. » Constituante inhérente de l'art vidéographique, le temps fuit ou s'immobilise, il caractérise ou transcende.

Dans *Solstice d'hiver*, Hill livre en temps réel, une heure, les agissements et les pensées d'un homme vaquant dans son environnement intérieur. Instants de vie privée, de solitude, de crise, défilant au rythme de la pensée et culminant dans un sentiment de violence concrétisée par le rejet des livres et l'anéantissement de la parole. C'est l'expérience physique qui traduit ultimement tout processus langagier, toute tentative de communication. Et c'est le corps qui incarne la présence au monde et le creuset de l'être. Le Thomas de Gary Hill, dans *Incidence of Catastrophe*, absorbe corps et âme le

texte vibrant de Maurice Blanchot (*Thomas l'Obscur*). Visuellement mis à nu, l'artiste, devenu protagoniste, est littéralement ravagé par les mots du texte et leur pouvoir d'expression, voire d'exécution. Pour Hill, il importe en somme de révéler sous couvert des mots et des images, de la lumière et de l'obscurité, de temps d'arrêt et de silence, tous ces aspects du langage qui façonne l'être et permet sa relation au monde. □

## Notes

1. « There's a phrase in the Gospel of Thomas that goes a long way if you're willing to follow it through : "What will you do when you are in the light?" », / « Il y a une phrase dans l'Évangile de Thomas qui en dit beaucoup si vous êtes prêts à vous en imprégner » (Notre traduction) □ Propos de l'artiste relaté dans « Interview with Gary Hill on *Tall Ships* —Conducted by Regina Cornwell», in George Quasha et Charles Stein, *Tall Ships, Gary Hill's Projective Installations*, Number 2, Station Hill Arts Barrytown Ltd, Barrytown, New York, 1997, p. 48. □ L'extrait français du verset provient de *L'Évangile de Thomas*, traduit et commenté par Jean-Yves Leloup, Albin Michel, Paris, 1986, p. 18, Logion II. □ Cette phrase conclut également le texte de l'artiste sur son œuvre *Beacon (Two Version of the Imaginary)*, in *Energieen*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1990, p. 103.
2. J.-Y. Leloup, *op. cit.*, p. 36, Logion 83.
3. « 20. (The wrong picture confuses, the right picture helps.) », in Ludwig Wittgenstein, *Remarks on Colour*, G.E.M. Anscombe, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1977, p. 19e. □ « 20. La fausse image embrouille, la bonne image aide. » in Ludwig Wittgenstein, *Remarques sur les couleurs*, Elisabeth Rigal, Trans-Europ-Repress, Mauvezin, 1984, p. 27.
4. E. Rigal, *op. cit.*, I, 1, p. 8. □ G.E.M. Anscombe, *op. cit.*, I, 1, p. 2e « A language-game ».
5. Maurice Blanchot, « L'interruption, comme sur une surface de Riemann », in *L'Entretien infini*, NRF Gallimard, 1995, p. 106-112.
6. Par ordre d'apparition, Jacques Derrida, Anne Angelini, Myriam Tadesse, Jacqueline Cahen, Joseph Gugliemi, Bernard Heidsieck, Claude Royet-Journoud, Pierre Joris, Irène Pool, George Quasha et François Jacqeson. *Vidéo et après, La collection vidéo du Musée national d'art moderne, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou*, Éditions du Centre Pompidou, Paris 1992, p. 28.
7. George Quasha, « Innaration perturbante. De la Parapraxis perplexe : un texte jumeau pour *Disturbance* », in *Gary Hill Disturbance (Among the Jars)*, Musée d'art moderne Villeneuve d'Ascq, Lille, 1989. □ « The language crossing the screen is almost material, taking on the quality of what it traverses, as though « experiencing » what it passes through, even struggling to retain its identity as language, liminal. » In « Disturbing Unnarrative of the perplexed Parapraxis (A Twin Text for Disturbance) », *op. cit.* ci-dessus. George Quasha est d'ailleurs à l'origine de l'intérêt de Gary Hill pour les Écrits gnostiques. Il a participé étroitement à la réalisation de *Disturbance (Among the Jars)*.

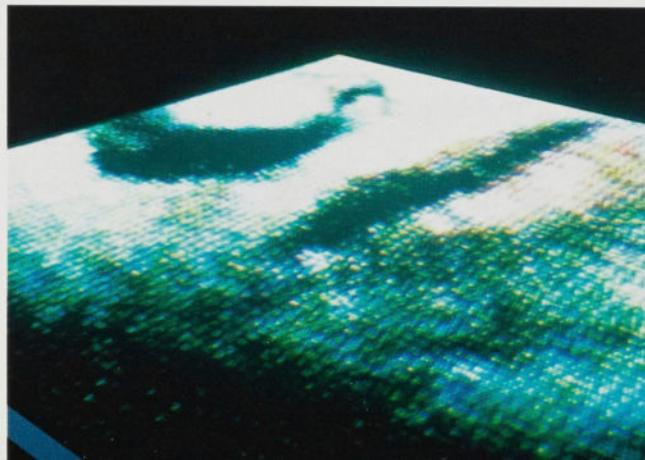
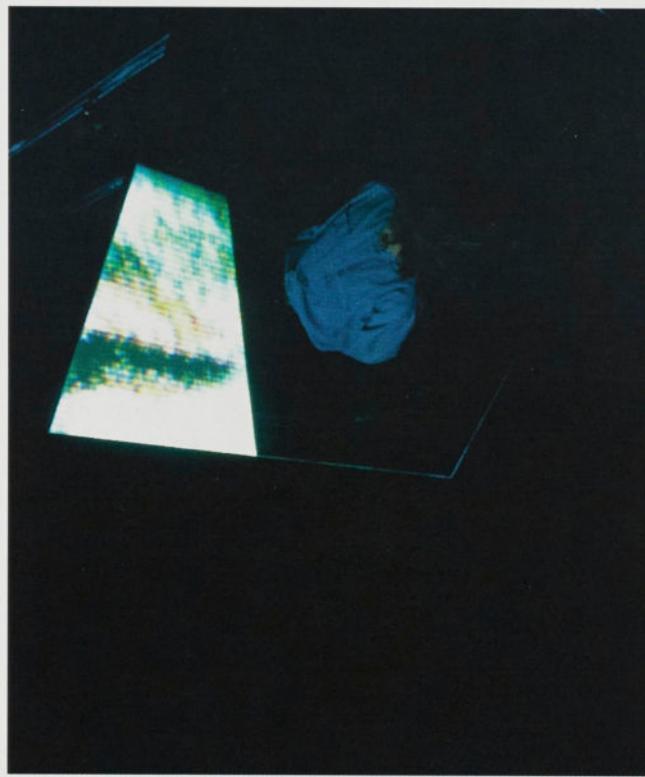
8. Jean-Paul Fargier, « Magie blanche », in *Gary Hill Disturbance (Among the Jars)*, op. cit., note ci-dessus.
9. Christine Chauviré in *Ludwig Wittgenstein, Leçons et Conversations*, Gallimard 1992, p. XI.
10. Dans la version originale de l'installation *Remarks on Color* (1994), la fillette est blonde et elle porte une robe bleue. Dans la version allemande, la fillette a les cheveux bruns et elle porte un tricot vert. L'artiste prépare présentement une version française de l'œuvre.
11. Ludwig Wittgenstein, E. Rigal, op. cit., III, 326, p. 74. □ « To observe is not the same thing as to look at or to view. 'Look at this colour and say what it reminds you of'. If the colour changes you are no longer looking at the one I meant. One observes in order to see what one would not see if one did not observe. » □ G.E.M. Anscombe, op. cit., III, 325, p. 61e.
12. Gary Hill, « Beacon (Two Version of the Imaginary) », in *Energieen*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1990, p. 103. □ « Ce n'est peut-être pas seulement le chant des sirènes, mais paradoxalement la lumière enchanteresse du phare qui nous séduit et nous amène à un naufrage de la conscience. » (Notre traduction)
13. Jacques Derrida, « Videor », in *Passages de l'image*. Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1990, p. 160-161.
14. Propos de Gary Hill relaté par Robert Mittenthal dans « Presubjective Agency: Outside Identity », in *Gary Hill Midnight Crossing*, Westfälischer Kunstverein Münster, Münster, 1997, p. 20. □ « Être fixé n'est plus une option. En un sens, je suis aveugle. Je passe mon temps à travers une succession d'images que je connais depuis toujours. » (Notre traduction)
15. Gary Hill « Site Recite (A Prologue) », in *Gary Hill*, Stedelijk Museum Amsterdam, Kunsthalle Wien, Amsterdam, 1993, p. 48. □ Pour la traduction française de ce texte, voir *Gary Hill*, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1992, p. 33. □ « Le cerveau, vaquant à ses affaires, construit sans cesse une suite infinie d'artifices destinés à perpétuer l'image — celle qui comme toutes les autres retient son souffle durant mille mots et qui, inversement, dégage zéro virgule zéro zéro image. »
16. *Gary Hill Midnight Crossing*, op. cit. note 14 ci-dessus, p. 20. □ « A word is worth .001 pictures ».
17. *Gary Hill Midnight Crossing*, op. cit., p. 24. □ « Un instant dans le temps qui constitue une espèce de no man's land. » (Notre traduction)
18. Heinz Liesbrock, « Loss Illuminates », in *Gary Hill Midnight Crossing*, op. cit., p. 102-103. □ « Nous sommes en présence d'un processus de création et nous y contribuons nous-mêmes de manière explicite, puisque la capacité d'adaptation de nos yeux est mise à l'épreuve d'une manière extraordinaire lorsqu'ils tentent de saisir la formation de phénomènes surgis de cette obscurité. » (Notre traduction)
19. Gary Hill, op. cit., p. 25-94. □ « Chaque instant était devenu chaque instant, [...], même l'obscurité, [...] conférait une certaine clarté pourtant dissimulée en elle, [...], cela disait "tout est possible" dans une cruelle circularité [...], les semblables s'attirent [...], comme les images attirent les mots. » (Notre traduction)
20. Christine van Assche, « Six questions to Gary Hill », in *Parachute*, n° 84, oct., nov., déc. 1996, p. 42. □ « Les machines ne sont pas seulement un signe des temps. Mais elles ont un effet direct sur notre relation au temps. La vitesse s'est infiltrée partout. [...] Et pourtant ce rapport temps/vitesse a peu à voir avec notre façon d'être en relation avec les questions ontologiques de temps. » (Notre traduction)

*Reflex Chamber, 1996*

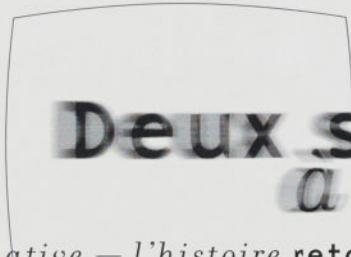
[ 00:18 ]



*Reflex Chambre, (détails), 1996*



[ 00:19 ]



**Deux sens  
à la fois**

(lecture performative — l'histoire retournée)

*George Quasha et Charles Stein*

L'art est duplicité. Il découle d'un réflexe de gémellité. Sa vertu (son pouvoir) réside dans la possibilité qu'il offre de voyager simultanément dans plus d'une direction. Il incarne la volonté de concilier un double goût, d'être mis à l'épreuve d'un leurre, qui est la sensation soudaine et illusoire de choix vibrant au cœur d'instants de vie intenses. Que faut-il pour orienter l'être dans un tel présent?

Ontonome le Particulier

... l'art est le seul jumeau que n'ait la vie...

Charles Olson

## Faire passer la lumière entre les deux : Disturbance

Quand vous entrez dans l'espace de *Disturbance* (*Among the Jars*) (1988), vous pénétrez directement dans une lumière éblouissante et il en résulte un effet étrange, car vous avez l'impression immédiate d'être à l'intérieur du médium lui-même. Pourtant le «média» est en face

de vous : *sept moniteurs* disposés un peu en biais, qui traversent en serpentant le champ de vision. Où l'œuvre commence-t-elle et où finit-elle, et comment savoir à quel moment nous sommes à l'intérieur de cette œuvre?

Voyant l'espace transversalement, vous apercevez d'abord à gauche *deux écrans* qui forment un angle, telles les pages en regard d'un livre ouvert qui serait tenu par des mains invisibles. Puis il y a un *INTERSTICE*. Et ensuite un *groupe de quatre écrans* qui comprend en fait, si on y regarde de plus près, *trois écrans*, un petit *INTERSTICE* et *un écran* un peu en retrait, légèrement tourné vers les trois autres comme s'il les tenait à l'œil — moniteur qui lui-même surveille. Puis un autre *INTERSTICE*, celui-là très large. Et un *dernier écran*, un vrai solitaire, le *septième* à partir de la gauche. Mais lorsque la pièce commence, ce moniteur qui est le plus à l'écart apparaît davantage comme le *zéro*, la source, le *Vide* qui précède le *Début*. Déjà il est manifeste que cette œuvre se passe dans deux directions à la fois. Et dans un champ plus étendu que ne le sont l'une et l'autre.

Dans une salle où arrive un éclairage de 10 000 watts, c'est l'espace tout entier qui est *INTERSTICE de lumière*,

caverne lumineuse. Les sept moniteurs dénudés (sans boîtier, simples tubes semblables à des *jarres*, à des entrailles paraboliques) sont par effet d'oxymore l'endroit le plus sombre de la pièce, et par conséquent la source de distinctions instantanées : faits vacillants d'une narration discordante (*jarring*). Entre le *Philosophe* (*depuis la droite, sur le cinquième moniteur à partir de la gauche*) :

Un homme vêtu de blanc, qui semble sortir d'un nuage illuminé (à mi-chemin du voyage...) et qui lit un livre, méditatif, «pérégrinaire». Il dit : «Ces pierres vous serviront», puis demande : «Comment prier?» Le *Philosophe* est «joué» par nul autre que Jacques Derrida, qui est parfait dans le rôle, mais dont le texte, l'*Évangile de Thomas*, pourrait paraître «à contre-emploi» si les paroles n'en étaient si convaincantes, si neuves, si adroitemment ouvertes au «non encore pensé», si... é-mouvantes. Ininterrompu et intermittent à la fois, il traverse l'écran et passe d'un écran à l'autre, lisant à voix haute, faisant sortir des paroles anciennes directement des *jarres* de verre pour les changer en pensée visible...

Alors où sommes-nous donc ? Dans l'espace d'une voix sortant d'un récipient de verre translucide, posté au milieu d'un nulle part lumineux où il paraît opaque — une petite tache au milieu de ce qui pourrait être une brèche ouverte dans le familier et le prévisible. Mais poursuivons, encore quelques moments, le (non)récit.

**L'espace nu parlant :** Le Philosophe traverse l'écran vide où s'inscrit la question « Comment prier ? », puis l'énoncé suivant : « Il est semblable à une graine de moutarde, la plus petite de toutes les graines, lorsqu'elle tombe dans une terre labourée elle devient un grand arbre où s'abritent les oiseaux du ciel. » Derrière lui (*sixième moniteur*) quelque chose comme une masse montagneuse émerge du corps de la terre (*de droite à gauche*). Et le Philosophe déclare : « Ce que vous n'aimez pas, ne le faites pas. » Une femme dont on ne voit que la tête et les épaules nues apparaît, comme les entrailles de la terre affleurant au grand jour, avec en arrière-plan la montagne qu'elle mime, et elle crie en dialecte corse : « Soyez témoins. » Le





*Disturbance (Among the Jars)*, 1988

Philosophe disparaît par un bord de l'écran. Depuis l'*INTERSTICE* séparant deux moniteurs, invisible, il dit : « Vous êtes nus. » Et elle à nouveau (qui semble plus nue que jamais) : « Soyez témoins. » Et lui : « Nous devant le ciel : ce que vous cachez, ce qui est voilé, tout sera découvert. »

**Pur tournoiemment :** Pendant que se déroule cette action, une femme à la peau brune, vêtue de blanc, fait son entrée (*à gauche, romrant le vide du septième moniteur*). Semblant sortir de nulle part, elle tournoie dans le sens des aiguilles d'une montre et dit : « Soyez passants. Soyez passants. Soyez passants. Soyez. Passants... »

Et le Paysage-Femme continue de répéter par intermittence : « Soyez témoins. » « Qui suis-je ? », demande le Philosophe (*sortant à gauche*). « Qui suis-je... [et poursuivant dans l'*INTERSTICE*] pour partager ? »

Voilà qui est *parole d'évangile*. Ces phrases ont un ton biblique quoique avec un accent, celui des « gens ordinaires » qui les prononcent, et qui comprennent un

philosophe, un Éthiopien, une Corse, (*et ultérieurement*) des poètes, etc., des gens qui n'ont pas de lien spécifique avec ces textes ni de connaissance particulière de ceux-ci — ces phrases sont dites avec l'accent du vécu authentique. Elles sont « *parole d'évangile* », dès lors, dans un sens particulier : un bon récit, un texte vrai. La « *gnose* » (de *gnosis*, racine et sens ésotérique du verbe « connaître », signifiant l'appréhension directe et intuitive de la vérité spirituelle) obtient voix au chapitre dans une représentation de textes chrétiens « hérétiques » (peut-être serait-il plus juste de dire *subversifs*), qui sont connus aujourd'hui sous le nom du lieu où ils ont été découverts par hasard, seize siècles après leur composition : Nag Hammadi, en Égypte. Ils y avaient été cachés dans des urnes, vraisemblablement pour empêcher qu'ils ne soient détruits par les orthodoxes. La présentation — idiosyncrasique, diversifiée — dans une œuvre d'art de ces fragments poignants, extraits du plus important groupe d'écrits qui nous soit parvenu de la vaste et riche tradition qu'on appelle de manière imprécise « religion gnostique », ouvre une perspective historique représentable en partie par une date hybride, 350 apr. J.-C./1988/1998 :

350 : date approximative de la réunion des textes;  
1945 : découverte tardive des textes à Nag Hammadi;  
1988 : création de *Disturbance* à Paris (Centre Georges Pompidou);  
1998 : dernière reprise en date de *Disturbance*, à Montréal.

« L'histoire » est ici la (ré)apparition concrète et directe dans le champ de l'expérience immédiate d'une tradition spirituelle obscure, tenue délibérément cachée; elle suppose un acte individuel de *connaissance* dans un sens bien particulier, une connaissance où l'esprit appréhende intuitivement sa propre luminosité par son investissement dans un texte — l'histoire faite sienne, c'est-à-dire transmise et reçue par une bouche et une oreille vivantes. Une *lognose*, pourrait-on dire.

Cet évangile retrouvé par «l'histoire» est une force amphigore qui coule facilement des lèvres du Philosophe :

« Lorsque vous ferez le deux un [dit depuis l'*INTERSTICE*]... et que vous ferez l'intérieur comme l'extérieur... »



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

Entrent les lettres de la langue écrite, passant rapidement sur l'écran situé à l'extrême droite (*septième moniteur*), de droite à gauche, illisibles en tant que mots, lisibles uniquement comme graphèmes, une invasion de signes, entrant dans le fleuve du langage invisible, rapidement, puis lentement, puis rapidement...

« l'extérieur comme l'intérieur, le haut comme le bas, lorsque vous ferez du masculin et du féminin un unique... »

Un langage qui se tient sur un seuil, « qui parvient presque à éluder l'intelligence », ainsi que le poète américain Wallace Stevens le disait de la poésie — tel « un paon disparaissant dans un buisson » —, ou encore pourrions-nous dire, s'agissant du présent scénario : « tel un python disparaissant entre les draps », en particulier ceux qui enveloppent lâchement les corps de deux femmes se mouvant lentement. *Pareil langage* (!) doit être fidèlement suivi pour être connu.

La perturbation de la syntaxe ou de la logique (aporie)

peut dans certaines circonstances amener l'esprit à une perception singulière de la lumière, à l'instar de l'émission lumineuse à peine sentie d'un spectre contraire (« négatif »). (« Je vis dans les vivantes transformations de la syntaxe une beauté serpentine », écrivait un autre poète américain, Robert Duncan.)

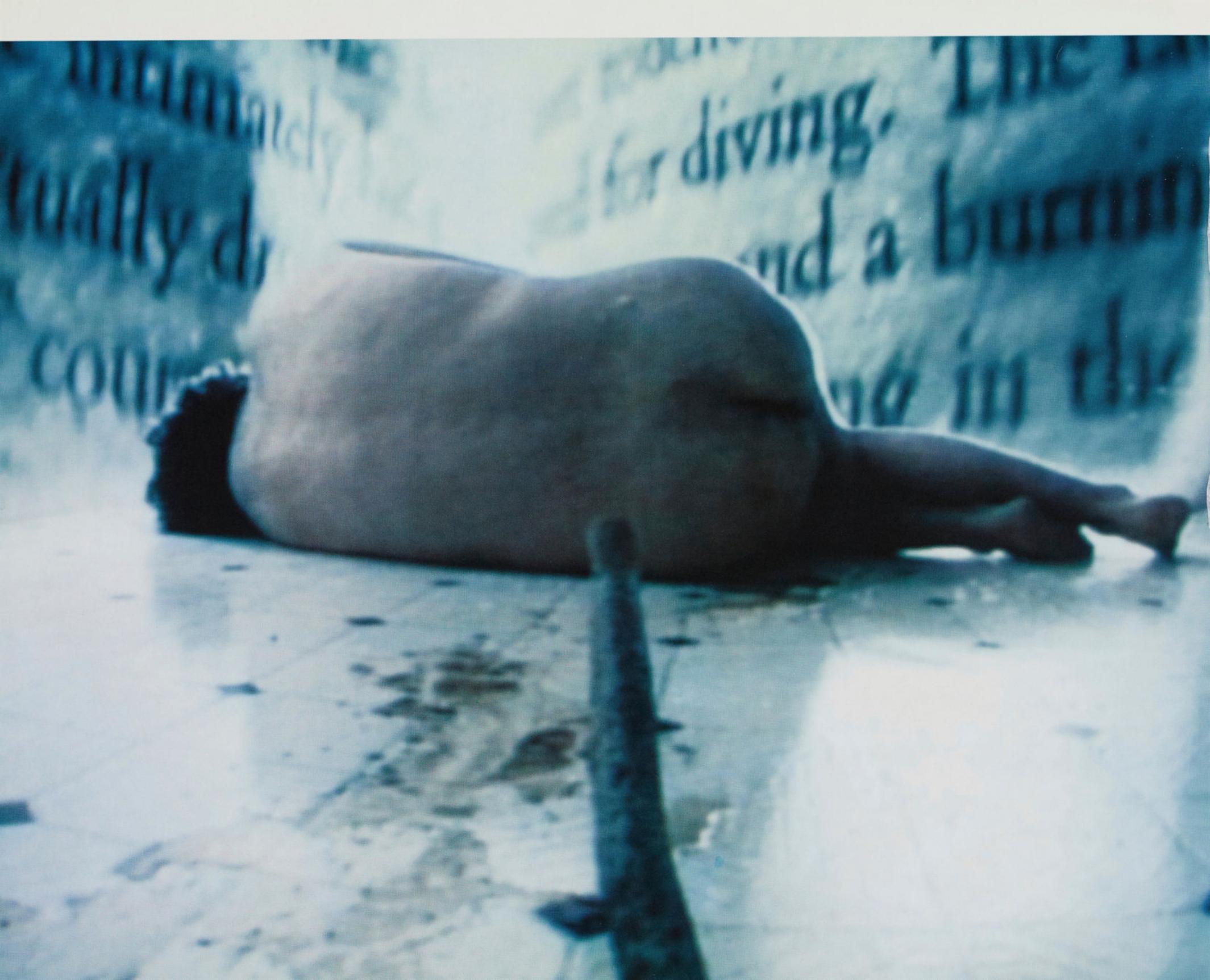
Lire en marchant, tout comme parler en mangeant, est une action limite, qui court toujours le risque d'interférer avec elle-même et d'être ainsi réglée sur des rythmes contradictoires. Cette lecture ambulatoire comporte en elle-même un INTERSTICE, son propre espace d'écoute autoperturbatrice qui rend possible la contemplation. Les lecteurs de *Disturbance* paraissent d'abord parler tout seuls, mais il se pourrait bien qu'ils fassent quelque chose de plus étrange encore — quelque chose comme tenir un discours qui les dépasse, ou plutôt qui résonne dans l'espace d'écoute renfermant toutes leurs possibilités. Tel semblerait être l'apport de ces textes et de cette manifestation artistique sans précédent. L'effet produit n'est pas simplement disjonctif, il est aussi, curieusement, transjonctif — une brèche s'ouvre et la brèche est franchie. La parole « se déroule » (*unfolding*)

avec une telle lenteur qu'elle se double d'un « serpent », dont le corps sert de médium de traduction — et c'est là, on le sent bien, un message du Serpent joué par le python de *Disturbance* que l'on voit passer d'écran en écran. Sa peau revêt un texte qui défile, texte ancien-nement en araméen ou en grec, à l'instant même passant rapidement en anglais. et maintenant (selon le temps *enregistré*, le présent renouvelable) « incarné » dans un français aux lettres qui s'écaillent — pendant qu'il résonne dans le lointain, dans la bouche d'une élégante Éthiopienne. *Les vivantes transformations de la syntaxe* dans le voyage de l'œil de poste en poste prouvent la matérialité de la phrase, qui se mesure dans le déroulement (*unfolding*) de la langue. On imagine un scénario prenant la forme d'un palimpseste multidimensionnel. Ou la dispersion de la semence (les syllabes) au ralenti, de moniteur en moniteur, de moment en moment, de bouche en bouche, d'esprit en esprit. Texte murmuré qui devient histoire, qui semble dire : *Apprenez à lire le corps pour sa lumière!*

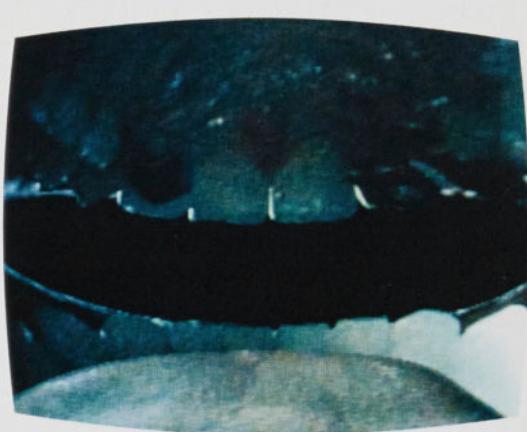
Quand le langage tourne autour de son axe il semble, tel un derviche, rester immobile — atteindre à un état de

translucidité spatiale. « Comment prier ? » La question répétée à plusieurs reprises, entrant au premier plan et à l'arrière-plan et à diverses intensités spectrales de l'« interplan », prend corps alors même que le corps parlant prend la forme du langage. Soyez témoins du *corpus* — pour témoigner, le mot, l'œuvre, le corps assumant leurs liens et traits communs, et cette identification sert de médium par lequel l'esprit peut se connaître. (À la question sur laquelle s'ouvre *Hamlet*, « Qui va là ? », est faite cette réponse : « Non, à toi de me répondre. Halte, et fais-toi connaître [Stand, and unfold yourself] ! »)

Ce que nous avons appelé *lognose* — connaissance à travers le texte ou, plus essentiellement, connaissance par la voie de la présence dans le langage — est par sa nature même liminal, un événement qui se produit sur le seuil, sur la ligne indéfinissable séparant (tels le corps et l'âme) le langage et l'esprit. Et même : la terre et la vie — puisque, selon l'expression de Gary Hill, le « site récite » notre passage, la terre enregistre l'histoire. Dans *Disturbance*, la terre, le corps, la voix et le texte sont placés sur le même pied, et à certains moments ils sont pratiquement interchangeables. Sur les talons du



...for diving,  
and a  
com



*Site Recite (A Prologue), 1989*

Philosophe survient l'entrée spectaculaire (*sixième moniteur*) d'un terrain rocheux — midi de la France, pays des cathares, terre des survivants des gnostiques persécutés, qui furent à leur tour réprimés au Moyen Âge. Au premier plan, sur fond montagneux, la figure d'une femme, la tête rejetée en arrière, le menton fuyant, apparaît comme une protubérance humaine du paysage de pierre chthonien. Son cri est celui de la terre ; c'est un appel à être témoins, à s'éveiller, à entrer dans l'état réceptif du spectateur, de l'auditoire ; c'est un appel à s'ouvrir *au et en tant que* « théâtre » dans un sens quasi primordial : avec *thea* en grec ancien (« action de regarder »), *video* en latin (« je vois »), on est voué au rôle de regardeur. *L'Orestie* d'Eschyle, nous rappelle Herbert Blau, commence par les paroles du Veilleur et commande à l'auditoire d'être témoin — *auditoire/représentation*, tel est ce qui *a lieu*. Le rôle du spectateur est de se manifester. *Stand, and unfold* :

« Qui suis-je... [et poursuivant dans l'*INTERSTICE*] pour partager ? »

« Soyez passants. »

« Lorsque vous ferez le deux un [*dit depuis l'INTERSTICE*], et que vous ferez l'intérieur comme l'extérieur, l'extérieur comme l'intérieur, le haut comme le bas, lorsque vous ferez du masculin et du féminin un unique, afin que le masculin ne soit pas un mâle et que le féminin ne soit pas une femelle... Comment prier. »

« Soyez témoins. »

Le paysage, vibrant de la présence de la *connaissance*, parvient à être entendu — pour une fois — en même temps qu'il est vu. Le rôle du voyageur, le passant, est de connaître par la voie du paysage. *Géognose*. « Ces pierres vous serviront. »

Sostice d'hiver, 1990



## Interlude — Du jeu dans les rouages

Two worlds

in one  
equals  
the other  
one \*

On ton onyme le Particulier

Ainsi demandons-nous : qu'est-ce au juste, ce que nous voyons ? Le médium est *lumière*. Et peut-être (faisant indirectement écho à un certain Canadien prophétique) en est-il de même du message.

*Perturbations de la lumière* : Les choses sont des interruptions de la source ; c'est-à-dire que le médium, le champ dans lequel arrive une chose est *lumière*, et que ce qui arrive, ce qui a lieu, s'interpose. Le sens ordinaire de la lumière, comprise en tant que moyen de révéler ce qui est à la lumière, est changé. C'est la lumière elle-même qui se manifeste — qui est, pourrait-on dire, à la lumière. Mais qu'en est-il des « objets » — les personnes et les choses ?

*L'état des choses* : Les objets semblent être au bord de l'incandescence spontanée, comme si, faute d'être continuellement réifiés, ils étaient réabsorbés par la lumière.

Plus précisément, sept moniteurs (machines témoins) tiennent lieu de champs dressés, ou de sous-ensemble lumineux disposé dans un champ de lumière. Si tout « objet » établit sa présence — est réifié, selon l'un des sens de ce mot —, il lui faut maintenant trouver son mode de durée. Ici ce mode est un mélange de répétitions (déguisées) et de croisements novateurs, dans la mesure où les événements concourent à créer un « paysage » composant un récit non séquentiel. La duplicité de l'image résulte de diverses techniques :

Une de ces techniques consiste à faire passer l'action d'un moniteur à l'autre avec un léger décalage, de sorte que le paysage, par exemple, semble former une vue panoramique s'étendant sur plusieurs moniteurs, alors qu'en fait chaque étape de son voyage (chaque moniteur traversé) n'est qu'une répétition de la même image. C'est

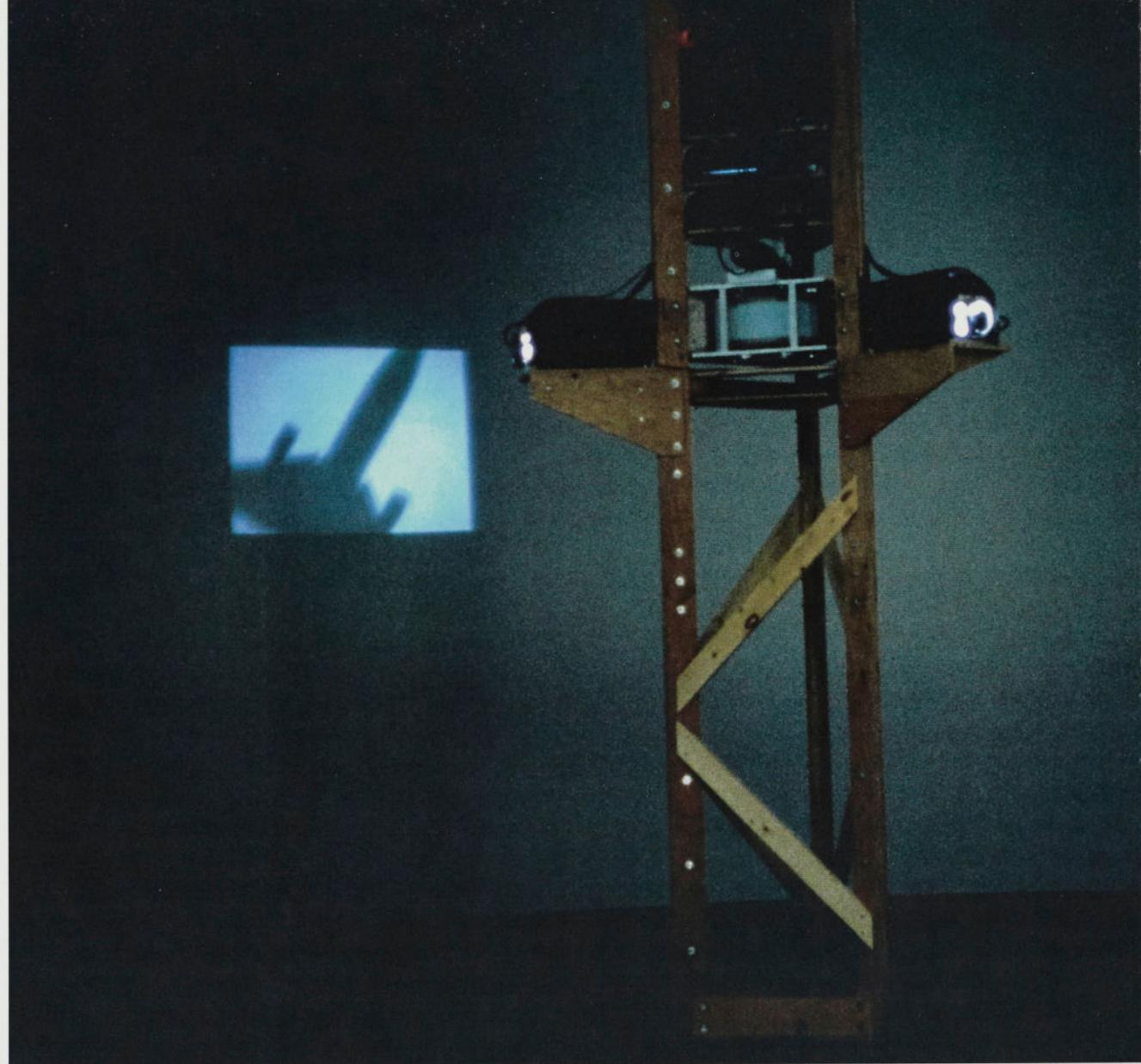
encore une technique de feinte qui entre en jeu lorsque le Philosophe, initialement filmé en train de lire un livre tout en marchant de long en large dans l'espace d'un seul écran, traverse maintenant toute la séquence des moniteurs, son image apparaissant « inversée » de gauche à droite, en miroir, une fois sur deux. Le livre tenu par une main sur un écran est ainsi tenu par l'autre main sur l'écran suivant. Selon une troisième technique de dissimulation, le python rampe de moniteur en moniteur, de sorte que son corps en vient à s'étendre sur plusieurs écrans à la fois et semble n'être qu'un seul serpent, continu, étiré, alors qu'il s'agit d'une construction résultant de multiples décalages temporels. La continuité du python est en « contradiction » apparente avec la « nature morte » de l'arrière-plan — sol couvert de pépins de grenade —, la même image étant répétée (clonée) sur chacun des écrans.

Quand le même est en soi ce qui change, la question n'est plus de savoir « Qu'est-ce qui est réel ? », mais

\*NDT : Jeu de mots sur un paradoxe, impossible à rendre littéralement : deux mondes en un (*one*) égale l'autre (*the other one*) qui est en même temps le *un* (*the other one*), c'est-à-dire l'autre numéro un — une singularité autre qui est même.

bien « Où est le Réel ? » Réponse : chaque *un* possède un *deux* en lui-même. Son Réel (ses propres possibilités) se donne en tant qu'autre. Quel est donc ce monde ?

Chaque chose peut se donner pour l'autre, générer son propre jumeau encore et encore, en développant son identité à la lumière mais aussi en faisant obstacle à celle-ci. Dans un tel monde, il existe une *duplicité radicale* qui comporte une sorte de *catastrophe de l'identité*, c'est-à-dire une identité mise en cause selon le modèle *catastrophique*, mais qui est aussi générée *en tant que singularité* — répétitions (multiples) qui subtilement sont présentes et se remettent en question, se fondant pour devenir *un*, individuel et irréductible. Selon la théorie des catastrophes en mathématiques, une « *catastrophe* » se produit au *point singulier où une continuité est rompue*. Dans le présent cas nous considérons à la fois, dirions-nous, la catastrophe et son *inversion — la destruction et l'émergence d'une individualité en un même point*. Ce n'est d'ailleurs pas uniquement l'individu, mais aussi le récit et l'*histoire* qui sont affectés de cette duplicité — *disparition et émergence à l'« horizon-événement »*. Nous sommes témoins d'une vie qui se connaît elle-même, se mesurant





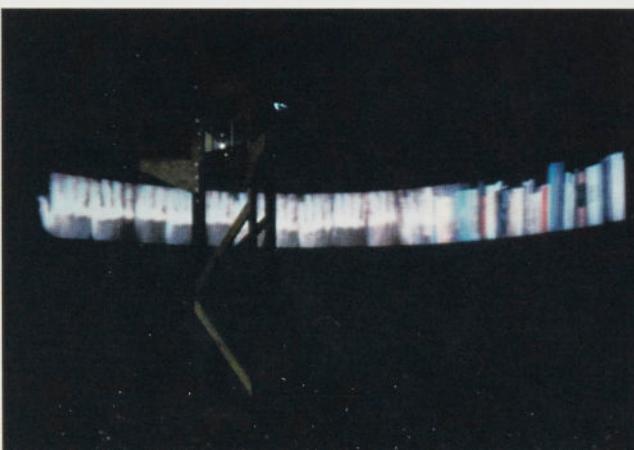
Dervish, 1993-1995

à la différence par impulsions torsionnelles.

Ainsi sommes-nous à la poursuite du *modus* et de la manière dont il gère son *operandi*. « Suivez ce véhicule ! », comme on dit, si nous voulons connaître l'état présent de notre mobilité. L'art de Gary Hill est « véhiculaire ». Sa déconstruction de la technologie suppose la construction de « trucs mentaux », de contrepoids translucides à l'inévitable prolifération des gadgets technologiques. Il a choisi de s'attaquer au problème de la civilisation de l'intérieur du corps de la bête, et il le fait en poussant ses intérêts, ses attraits, ses tentations, ses excès à leur conclusion translogique, voire au-delà, comme s'il avait décidé de mettre en pratique le proverbe de Blake : « Si le fou persévérait dans sa folie, il atteindrait la sagesse ! » Ou celui-ci : « Assez ! Ou plus qu'assez ! » L'évitement n'enseigne rien qui vaille.

Cette *technologie tantrique*, pourrions-nous dire, demande à la machine d'être tout ce qu'elle-même ou tout le monde a jamais rêvé ou craint qu'elle soit — un jumeau de l'esprit, à la fois conscient et inconscient. Ce qu'il y a de si perturbant dans *Disturbance*, c'est le caractère extrême du rôle dévolu à la lumière et à l'ombre

dans le sens d'une pure duplicité — l'accomplissement de notre double destinée en lâchant la bride au double technologique de notre destinée, quel qu'il soit. L'histoire que traque une telle entreprise est intensément problématique : c'est l'histoire du *leurre de la machine*. Cela pourrait aller, par exemple, des machines miracle des bandes dessinées de Rube Goldberg, avec leurs bruits sourds et leurs jungles de fils, aux constructions provocatrices destinées à ébranler les consensus dans le champ de l'art — Dada, Tinguely, Rauschenberg et les autres —, et jusqu'aux « machines désirantes » de Deleuze et Guattari. Au-delà de cette succession d'œuvres marquées par la fascination de la mécanique, on trouve tout l'éventail des œuvres qui forcent le Mystère (telle la légende du golem — la création de la vie à l'imitation de la Création divine), jusqu'aux visions cauchemardesques représentées par le monstre de Frankenstein ou l'ordinateur HAL de Stanley Kubrick, machines (peut-être bien intentionnées) qui se retournent contre leur créateur. Et au-delà encore s'étend le champ vaste et nuancé des machines qui sauraient satisfaire à tous les genres de désirs, d'espoirs, de craintes et d'attentes des

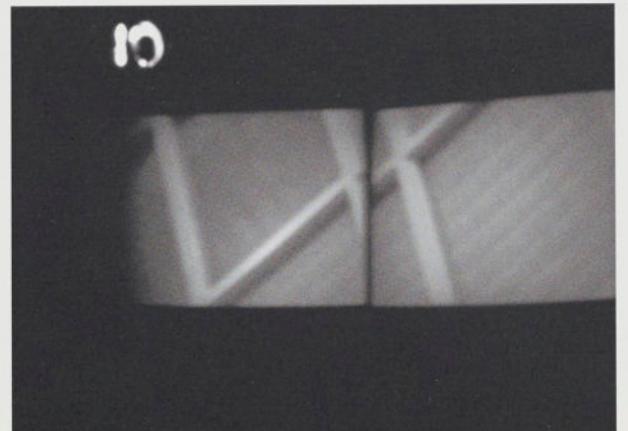


êtres humains, sans parler des technologies qui ont pour fonction de démultiplier la conscience humaine — psychopharmacologie, magie rituelle, thérapies, yoga, appareils divers, en fait un menu apparemment illimité de recettes et de psychotropes, y compris *l'art*, et notamment, non le moindre, *l'art du feedback vidéo*. Pourquoi ne pas être à l'image de Dieu si réellement nous sommes Dieu? Mais, au fait, quel dieu avions-nous en tête?

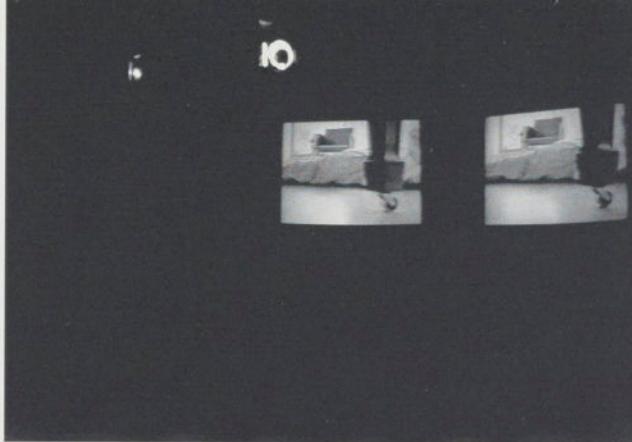
Notre civilisation aime les machines, même lorsque nous prétendons les haïr ou les craindre. L'art vidéo a longtemps entretenu une certaine ambivalence — variable selon les attitudes — envers son médium/instrument/outil. En fait il joue à l'intérieur (il tire son énergie) de la technologie même dont la ressemblance apparente avec la machine de la conscience humaine — le cerveau — est à la fois attirante, aliénante et spirituellement dangereuse. L'art vidéo, tout particulièrement, s'est prêté à une investigation de la nature de la perception et de la pensée ainsi que des processus de rétroaction (*feedback*) qui, doublés par ceux que permet la vidéo elle-même, semblent être de même essence. Gary Hill tire de l'inévitable ambivalence envers le

médium une approche « multivalente » à l'égard des médias électroniques, et à travers ceux-ci à l'égard de la technologie en tant que telle. Cela implique de se tenir à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de ses propres moyens technologiques, tout en les (con)fondant avec ce qui semblerait être les *autres* médiums — le langage, la pensée, la musique —, et en s'efforçant de rester attentif à la superposition de leurs lois respectives. La question du *feedback* rétroagissant sur les processus de *feedback* atteint alors un degré de complexité quasi impensable.

Le Jumeau ainsi créé par le corpus des installations vidéo de Gary Hill devient l'Autre dans lequel nous pourrions nous-mêmes nous reconnaître. Ces œuvres acquièrent parfois leur propre vie proverbiale, qui fait d'elles des sources d'« enseignement » — non seulement à propos d'elles-mêmes (en tant qu'*auto-exégèse*), mais dans le sens d'une *intentionnalité ouverte* qui va au-delà du projet de l'artiste, *au-delà de sa volonté de contrôle*. Pour l'artiste voulant sortir du cercle clos de la technologie qu'il utiliserait mais qu'il craint de servir, la voie la plus sûre serait peut-être de pervertir les capacités prospectives et calculables de cette technologie — ces



Dervish, 1993-1995



«menottes forgées par l'esprit» (Blake), qui limitent la conscience en lui imposant ce qui n'est guère plus que des menus sophistiqués de présélections et de «prêts-à-penser». Il pourrait le faire en construisant à l'intérieur de son œuvre les moyens qui lui permettent d'aller au-delà d'elle-même — une intentionnalité métapoétique engendrant son propre dépassement-en-tant-que-continuation. Il s'agirait, pour ainsi dire, d'une machine d'art furieusement puissante, d'un Frankenstein-HAL-golem technodégradable — un «automoniteur», une machine capable d'autosurveillance, avec un *feedback* qui ne soit pas seulement une complication de la structure interne, mais l'occasion d'une conscience vivante.

Tout artiste conscient du fait que le recours à la technologie implique la volonté de contrôle — et toute forme d'utilisation sérieuse de la technologie suppose nécessairement un contrôle précis — peut aussi découvrir une volonté contraire dans les processus technologiques eux-mêmes. Dans *Disturbance* et *Dervish* (1993-1995), la construction technique non seulement évite d'être un ingénieux gadget ou un bric-à-brac high-tech, mais elle

laisse voir une volonté contraire de générer de l'intérieur de ses propres processus à la fois une *vision* d'elle-même et l'*organe* de ses propres possibilités de vision. Encore que le fait d'être un «organe» ne donne pas l'assurance d'accéder à ce qui est au-delà de la technologie-comme-dispositif-de-limitation, car une caméra ou un projecteur ou un tube cathodique ne sont, en tant que prolongements de l'œil, ni plus ni moins des «organes de vision» que ne l'est déjà la machine du corps, le mécanisme dans lequel nous vivons, le pourvoyeur de consensus et le médium de contrôle. «Voir non point avec mais à travers l'œil», telle était la formulation de Blake pour expliquer l'état dans lequel le *regardeur* est *conscient* dans l'*acte de voir*, ce qui va beaucoup plus loin que le simple fait de refléter un *feedback* non reconnu, ou d'être un moi défini par les limites de son instrument, si complexe soit-il. *Disturbance* vise à se perturber *elle-même*, de manière à ébranler et à mettre au jour sa propre *vision* — à fermer la boucle de ses actions dans une duplicité consciente, qui vient fissurer la jarre d'un *langage de la lumière* tenu caché. Son appareillage n'est pas l'incarnation d'une intelligente

rhétorique représentant un message, mais un inquiétant jumeau disposé à prendre le risque du dialogue avec n'importe quel esprit qui réfléchit.

La technologie de *Dervish* est complètement différente de celle de *Disturbance*, tout comme ces deux technologies diffèrent de celle de *Tall Ships* ou de *Hand HearD*. La technologie de chacune de ces œuvres est *originale* — «originale», mais dans un sens qui ne suppose pas simplement la nouveauté ou l'innovation, bien que ces œuvres soient cela aussi. L'innovation est tellement portée aux nues en art contemporain qu'elle empêche de voir le niveau suivant de l'originalité, à savoir l'*originale*. La *technologie originale* transforme l'*ontologie* de la technologie elle-même. Ce que ne peut assurer la seule innovation. D'ailleurs il ne peut y avoir de méthode infaillible pour atteindre à l'*originale*, car aucune méthode ne saurait aller au-delà de la méthode elle-même. Là où la simple nouveauté technologique et la manifestation de sa virtuosité high-tech quasi miraculeuse sont si éblouissantes qu'elles provoquent un état d'hypnose consensuelle, cela bloque l'*investigation ontologique* et entrave l'*originale*. *Tall Ships*, par exemple,

Dervish, 1993-1995

against



the way of embers



that person



emploie une technologie très efficace au point de vue de l'expérience mais qui est résolument low-tech — ersatz de projecteurs réalisés à partir de viseurs de caméra et de lentilles provenant de stocks invendus, produisant sur les murs sombres d'un corridor des images grandeur nature en noir et blanc, de faible résolution. Mais alors « moins c'est plus » (*less is more*) : le rapport intime établi avec des « entités qui semblent vivantes » — moins-qu'images et dès lors plus-qu'images — soulève de multiples questions concernant l'être même de la situation dans laquelle on se trouve, et cela demeure pour beaucoup une expérience émouvante et inoubliable centrée à l'intérieur de l'*humain*.

La manière dont une œuvre accomplit un certain tournoiement déterminant — en tournant sur son axe à une vitesse qui lui permet de n'attirer que l'attention juste et prête à la recevoir — ressortit peut-être moins à l'histoire de la technique qu'au mystère de l'identité, à l'étrange question de savoir comment les œuvres réalisent leur propre nature.

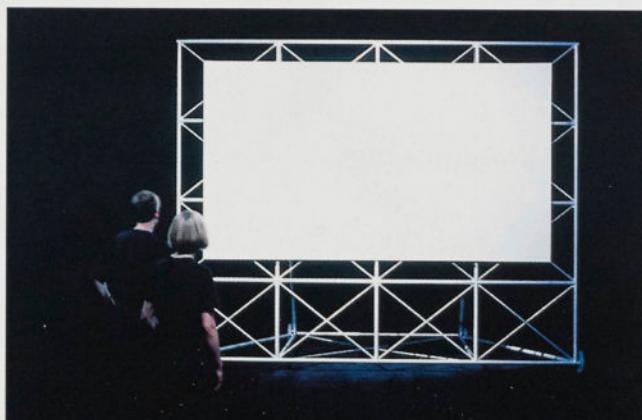
### La catastrophe inverse et le chemin du discours à rebours

Si la lecture est un véhicule pour la réflexion, les torsions infligées par le voyage rétroagissent sur le fragile sentiment que possède un être de ses propres possibilités — tel est le danger de la lecture et de la découverte troublante qu'il y a du jeu dans les rouages du langage.

Ontononyme le Particulier

La perturbation (*disturbance*) — l'expérience, l'événement, le phénomène énergétique — s'inscrit de multiples façons dans le corpus des œuvres de Gary Hill. Au-delà du fait que la marque esthétique est en général, jusqu'à un certain point, fonction d'une subtile perturbation dans un médium donné (la « perspective par incongruité » — Kenneth Burke), la production de Hill peut sembler profiter d'une série de facteurs perturbateurs à partir desquels on pourrait presque tenter une taxonomie de ses œuvres.

*Why Do Things Get in a Muddle (Come on Petunia)* (1984), par exemple, reprend la question de Gregory Bateson à propos du désordre des choses (« Pourquoi les choses se mettent-elles en désordre ? »), et Hill le fait également sur un mode « métalogique », en inscrivant le processus perturbateur lui-même au niveau du récit et du langage. Cela implique l'inversion phonétique des paroles prononcées, de telle manière qu'un énoncé étrange et désarticulé puisse être mécaniquement ré-inversé sous une forme de discours reconnaissable, mais non moins perturbé et perturbateur. (Dans la vidéo à écran unique réunissant Bateson et Lewis Carroll, certaines expressions de ce monde « miroir » n'étonneraient pas si elles étaient dites par la création du docteur Frankenstein !) Le principe clé utilisé dans cette œuvre pourrait être appelé *perplexité créatrice* — une violence calculée (ici faite au langage) qui éveille l'attention et suscite l'apparition d'une nouvelle forme de conscience. La technique de la phonétique inversée sera également étendue au japonais dans *URA ARU (the backside exists)* (1985-1986). La substance du langage est placée au premier plan de manière sculpturale dans des





plis palindromiques (catastrophes linguistiques), obtenus sous l'effet d'une certaine force torsionnelle, d'un tournoiement. Lorsque l'autorité de la séquence temporelle du langage est ainsi perturbée, le langage lui-même devient liminal. Le seuil ici s'ouvre sur un espace entre les langues — japonais/anglais.

On trouve une version plus légère, et même charmante, de ce genre de confusion ou d'« embrouillaminis » du langage dans la bouche d'une fillette qui, dans *Remarks on Color* (1994), lit à grand-peine, à voix haute, un texte trop avancé pour son âge, tiré de l'ouvrage éponyme de Wittgenstein. Les mots anglais qu'elle déforme par inadvertance sont presque portés par une force de lévitation — « angles » devient « angels » ! Là encore la « liminalité » interlinguale — une agitation des limites — est mise en évidence. Cette fois, avec l'incurSION du langage enfantin dans le discours de la philosophie, et dans un texte qui déjà se situe entre l'anglais et l'allemand, la « trahison » involontaire de l'enfant n'est que le prolongement de ce que fait inévitablement le processus à double face de la traduction (*traduttore/traditore* — « traducteur/traître »). La décision de Gary Hill

de maintenant réaliser cette œuvre en versions française et allemande confirme le destin de doublement des textes à l'heure du village global, avec l'inévitable bruit interlingual de discours qui s'entrechoquent. Que la première installation jumelée de l'œuvre en anglais et en français soit présentée à Montréal n'est pas sans une certaine justice poétique au regard de la situation politique — le « seuil » tumultueux sur lequel vit le pays —, la question du bilinguisme étant indissociable de la menace de séparation qui plane sur le Canada.

*Incidence of Catastrophe* (1987-1988) est également une œuvre qui perturbe le langage au moyens d'effets divers — une interférence visuelle et presque corporelle avec un texte (*Thomas l'Obscur* de Blanchot, en traduction anglaise), rendu éclatant typographiquement par le jeu pénétrant de la lumière sur les pages qui tournent. La caméra lit *de près*, avec une intimité turbulente, et la lecture elle-même laisse voir une incursion érotique non dénuée d'une possible violence. Le jeu de lumière et ombre/espace et texte atteint à la (con)fusion, avec des résonances dévastatrices à mesure que l'œuvre progresse vers un retournement psychophysique déchirant,

en soi une « lecture personnelle » du texte de Blanchot. La perturbation, nous le voyons dans toutes les formes qu'elle prend, perturbe au-delà de ses propres limites. Mais est-elle aussi, en tant que perplexité créatrice, source de lumière ?

### Surfer sur l'ombre : Dervish

Un cercle n'est qu'une ligne  
parfaitement incapable  
de s'éloigner d'elle-même

On ton ononyme le Particulier

Au point d'équilibre du monde qui  
tourne  
... là est la danse...

T. S. Eliot, *Four Quartets*

On dit que le poète W.B. Yeats n'aurait songé qu'à une seule image comme clé pour illustrer sa vision : un œuf qui se retourne comme un sac sans briser sa coquille. (Peut-être cette « clé » était-elle comprise par le



Chinois de son poème, dont les «yeux anciens et brillants sont joyeux».) La contemplation de ce genre de mystère topologique — le ruban de Möbius, la bouteille de Klein —peut représenter le besoin de l'esprit de découvrir une réalité non duelle, ou du moins d'habiter l'espace liminal existant entre les dualités qui le limitent et le tourmentent. Pour celui qui en aurait percé le secret, le cercle n'aurait plus aucun pouvoir d'enfermement ou d'isolement. Le derviche tournoyant à son point d'équilibre est réputé jouir de ce savoir.

L'œuvre de Gary Hill est la recherche idiosyncrasique d'une telle possibilité, peut-être comme le contraire obligé de la perturbation. Surfeur, Hill a lui-même évoqué la «chambre verte» qui se forme à l'intérieur de la vague déferlante et où l'on cherche à entrer et à glisser, comme en suspens au-delà du temps et de l'espace — une extase de retenue et de rétention. *Learning Curve* et *Learning Curve (Still Point)* (1993), pupitres d'écoliers qui sont démesurément étirés en profondeur, avec au fond des images vidéo d'une vague parfaite sans fin, offrent des occasions singulières de contempler cette possibilité sublime, mais depuis un siège associé à un certain

tourment — *l'école*, le lieu d'un esprit cherchant l'espace libre dans un lointain dououreux. Tellement près, et pourtant si éloigné.

Et puis il y a *Dervish* — dont le nom même est semblable à la vague sans fin et à son image de perfection. Le derviche tourneur, c'est le parfait tournoiement qui crée le cercle parfait, ce sont les mouvements qui imitent, voire invoquent le cours des corps célestes, et qui livrent l'être à une extase incarnant l'union divine... Lorsque vous entrez dans l'espace de cette œuvre, passé la promesse du titre et l'attente de voir une installation vidéo, vous vous trouvez dans une pièce obscure — étonnamment obscure. Vous entendez depuis le centre de la pièce une sorte de bruit de moteur qui est gênant. À mesure que vos yeux s'habituent à l'obscurité, la première chose que vous voyez ce ne sont pas des images mais la construction-machine — et cette machine, à votre insu peut-être, est la source de la «projection». En approchant, vous pouvez mieux voir cette construction qui ressemble à une tour noire dominant le centre de la pièce : elle est d'abord faiblement éclairée de l'extérieur, puis elle s'éclaire aussi de l'intérieur, puis c'est

la silhouette de la machine qui se dessine plus nettement, et enfin des images vacillantes et inquiètes apparaissent sur les murs — surface incurvée où les images arrivent de plus en plus vite, au milieu d'un vrombissement de plus en plus étourdissant, bientôt presque aussi fort que celui d'un réacteur rugissant et lançant des éclairs dans l'obscurité.

Au début il y a la *dissonance* et une *désorientation*, une «première distinction» créée par la pure matérialité de la machine-appareil de projection (au milieu d'une rupture abrupte de toute attente par rapport à «Dervish»), et créée aussi par le volume sonore ; il y a une impression de tension, de vertige, peut-être de confusion ; il y a le sentiment angoissant que quelque chose ne va pas, comme une présence divine importune, en fait quelque chose plutôt comme la présence sourde, mais en même temps assourdisante, du dieu Pan ! Une source de panique ! L'œil omnivore, le regard enflammé qui se révulse ; la machine centaure, Minotaure, monstre, qui échappe au contrôle de son constructeur. L'œuvre dont le titre promettait l'extase se révèle être une créature effrayante aux dimensions mythiques, où le «transport

divin » ressortit à l'archétype dionysiaque de la folie divine réveillée par une incursion implacable.

Dervish affirme d'entrée de jeu qu'il existe un point à partir duquel une œuvre « prend le pouvoir » et libère le spectateur de toute forme d'interprétation de l'intention de l'artiste. Et ce faisant l'œuvre acquiert une nature divine — ce qui bien sûr est perturbant. Un projecteur vidéo pris comme appareil d'éclairage lui-même pris comme révélateur de la *gnose* — il répand sa lumière par des « yeux qui lancent des éclairs dans le noir » et il pénètre dans le « spectateur » en traversant sa peau, en s'infiltrant dans les fissures de ses nerfs autant que par ses yeux et ses oreilles, provoquant même peut-être une réaction ahurie et une panique initiale (initiatique). *Caveat videor*. Ce n'est pas une œuvre qui se prête à l'« appréciation artistique ». Certains spectateurs d'ailleurs choisissent de sortir plutôt précipitamment, mais ceux qui restent entreprennent un bref voyage psychotrope allant de la désorientation à la réflexion et à l'« engagement », et jusqu'à d'étranges étreintes... On s'acclimate et on finit par voir le « contenu » des images, qui sont comme des ouvertures percées dans les murs,

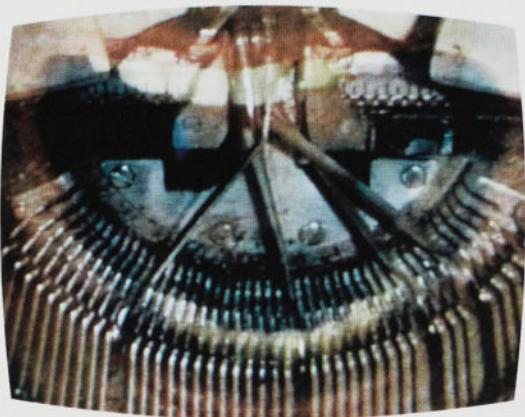
révélant à l'intérieur une certaine *vie* — vues panoramiques, scènes de la vie domestique, livres et mains jointes pour la prière, qui semblent ceindre le monde —, et l'on s'ouvre aussi à une certaine équilibration, à un équilibre. On atteint à un centre virtuel en créant son propre œil du cyclone — un point d'équilibre préventif —, sachant fort bien que la tempête va se déchaîner. On découvre qu'il y a bien un « derviche » à l'intérieur après tout.

Et tout cela est réalisé par des jeux de miroirs — littéralement. Mais le fait de le savoir ne « démystifie » aucunement l'expérience, pas plus que cela ne nous permet d'expliquer cette expérience visuelle/auditive sans précédent. Les descriptions qu'on peut en donner sont un peu à l'image de l'œuvre elle-même : des miroirs « tourneurs » (montés sur une boîte centrale d'accélération/décélération) reçoivent leur matériau visuel de projecteurs vidéo modifiés avec des stroboscopes et décrivant des panoramiques, et ces miroirs reflètent/réfractent la lumière et les images, qu'ils crachent sur les surfaces environnantes, produisant au hasard des configurations qui résultent de l'entrecroisement des différents cycles... — ou, pourrions-nous dire

encore, quelque chose comme un phare inversé auto-catastrophique ! Peut-être sommes-nous ici sur la voie de réaliser un « théâtre de la cruauté » électronique, compatible avec Artaud.

Le cercle menaçant du dieu-machine *Panoramique* en un sens intervertis, ou fait imploser, l'expérience du spectateur, et ce « panorama clos » fait ainsi entrer dans son cercle toute l'immensité du monde. L'implosion est comparable à une forme de Klein virtuelle qui ne plierait que ce qui revient dans une quatrième dimension à l'intérieur des trois autres. Le « projecteur inverse », qui n'est plus ici caché mais occupe le centre de la scène, disparaît peu à peu, à mesure qu'on s'acclimate, dans les projections qui tournent autour. L'espace tout entier — le champ intégré qu'est l'œuvre à laquelle on prend part — acquiert sa propre vie ; le cercle, ou plutôt la sphère, devient perméable et « communique » avec d'autres dimensions, comme un corps ou un être vivant dans un écosystème réel : le « cercle » devient « mandala », lequel (nous disent les artistes tibétains) est la carte symbolique aplatie d'une réalité vivante multidimensionnelle.

« Comment prier ? »



...swallowing  
but discouraging  
control of himself  
and nothing to

Incidence of Catastrophe, 1987-1988

*Dervish* représente une réponse possible, celle de Gary Hill, à un âme moderne perturbée — rendue (divinement?) « folle » — par l'intensité de son propre questionnement. En ce sens « Pan » est le nom qu'on donne à la force impatiente qui n'épargnera rien pour se frayer un chemin dans ce qui est *là*, la « vérité nue » et rien d'autre. L'œuvre nous met au défi de suivre cette investigation jusqu'à la fin, jusqu'au fond, peut-être jusqu'à la lumière qui est au-delà de la lumière de la machine, la lumière de l'esprit lui-même. La vue panoramique fait éclater le cadre de l'image. C'est un des facteurs de *libération* — les forces qui ouvrent le cercle pris comme limite, le corps (le système nerveux) comme enfermement consensuel, l'esprit percevant comme machine à calculer, toutes ces forces soutenant l'art/technologie dans son combat contre le « cauchemar solipsiste », la crainte que le monde lui-même ne soit réductible aux médias par lesquels nous avons conscience de lui.

*Dervish* en tant que « machine conscience » n'est ni la religion du temps jadis ni la technologie du temps nouveau, mais le mécanisme autorectificateur désireux de

faire entrer l'ombre et la bête en lui-même, voyant dans cette nécessaire « incidence de catastrophe » le moyen de laisser se répandre la lumière. Le rôle du spectateur est de poursuivre et de pousser plus loin la vie de l'œuvre en pratiquant l'inversion, en gardant toujours à l'œil le tournoiement même. □ Traduit de l'anglais par André Bernier

Note : Les descriptions de *Disturbance* sont partiellement reprises du texte de George Quasha, *Innaration perturbante de la parapraxis perplexe (un Texte Jumeau pour Disturbance)*, trad. Pierre Joris, Musée d'Art moderne, Villeneuve d'Ascq, 1989. Les extraits de l'*Évangile de Thomas* dits en français par le Philosophe ont été choisis et arrangés sous forme d'improvisation par Jacques Derrida.

**Traduction et version originale**

# Gary Hill

Josée Bélisle

At that moment, Thomas had the rashness to look around himself. The night was more somber and more painful than he could have expected. The darkness immersed everything; there was no hope of passing through its shadows, but one penetrated its reality in a relationship of overwhelming intimacy.

Maurice Blanchot, *Thomas the Obscure*\*

Like Thomas, the central character of Maurice Blanchot's fictional work, Gary Hill exemplifies heightened lucidity and poetic reason. He also formalizes the foundations of a powerful and singular artistic approach, obviously transcending the usual boundaries of the video medium. Focusing his gaze – his vision – literally on reality and appearances, being and language, Hill pictures silence, familiar or disconcerting. He challenges existential chaos and confronts form, colour and theory. But above all, he seeks a setting for light and its absence in evanescent and spectacular projections, persistently invoking and illuminating various philosophical and literary writings – even certain extracts from Gnostic texts, like this verse from the Gospel of Thomas: "What will you do when you are in the light?"<sup>1</sup>

We might add: "Images are visible to people, but the light within them is hidden...."<sup>2</sup> Hill explores the interstices between the said and the non-said, creating, at the frontiers of the mental and material worlds, the space of a language that is paradoxically both fragmented and unified – visual, acoustic, sensorial, interrelational – thus furthering experience and reflection.

Composed of six video installations – *Disturbance (Among the Jars)* (1988), *Remarks on Color* (1994), *Dervish* (1993-1995), *Hand HearD* (1995-1996), *Reflex Chamber* (1996) and *Midnight Crossing* (1997), together with a selection of videos that includes *Incidence of Catastrophe* (1988), *Site Recite (A Prologue)* (1989) and *Solstice d'hiver*

(1990), the exhibition *Gary Hill* summarizes the last ten years of a remarkable practice that investigates and reconciles discourse and visual power in the deliberate pace of words and images. An astounding voyage through the meanders of language, words and literature, the work abolishes categories, leaving the way open to the "concrete" and poetic character of the electronic signal.

Among Gary Hill's favoured authors are Maurice Blanchot, Martin Heidegger, Ludwig Wittgenstein, Gregory Bateson and Lewis Carroll. Heterogeneous, the language "informs" the images by affecting both their substance and their structure, by radiating their tessituras differently, but nonetheless never relegating them (the images) to the role of illustrative or passive supports.

When Wittgenstein says that "the wrong picture confuses" and "the right picture helps,"<sup>3</sup> he invests the latter with a signifying power, assimilating it temporarily to a portrayal of reality that is like "a language-game."<sup>4</sup> Insisting on the need for interruption and intermittence if discourse is to become dialogue, Maurice Blanchot distinguishes "two types of word experience, one dialectic, the other not: one, word of the world, tending towards unity and helping to achieve the all; the other, word of writing, bearing within it a relation of infinity and strangeness."<sup>5</sup> Gary Hill's formal writing seems to oscillate from one to the other, questioning and upsetting codes and semantics, interpreting and triggering breaks, and reconfiguring, in their order and their boundaries, the content of the images. In each of his works, Hill seeks meaning and listens to consciousness; he incorporates into the spectrum of art diverse fields of knowledge and experience.

In 1945, precious parchment manuscripts were discovered at Nag Hammadi, in Upper Egypt: they consisted of a collection of Gnostic texts – apocryphal gospels, treatises, apocalypses – written originally in Greek and transcribed in Coptic. In *Disturbance (Among the Jars)*, Gary Hill borrows a number of revelatory fragments from these Gnostic writings, which are read (recited) by poets and philosophers.<sup>6</sup> These sequences are inter-

spersed with images of landscapes (the land of the Cathars), natural elements (rocks, minerals and fruit) and animals (snake). To the recitations and movement – from left to right on the seven monitors – of the protagonists, men and women, are added writing and graphemes to create a whole that is deliberately multilingual – French, English, Corsican, Dutch, Coptic. "The language crossing the screen is almost material, taking on the quality of what it traverses, as though 'experiencing' what it passes through, even struggling to retain its identity as language, liminal."<sup>7</sup> Gnosis, the quest for knowledge through introspection, encompasses the material/spiritual duality. "Disturbing," as it were, a certain Christian orthodoxy, Hill frees from the contents of the ancient jars "the Gnostic idea of the generation of the All by the All in the All."<sup>8</sup> The particular positioning of the video monitors recalls the form of an open book, a linear sequence and the conclusion of a final period. In a space of intense, white, initiatory light, the artist offers the spectator a moving flood of assertions and associations – pictured, drawn, said, written – together with the means of grasping their significance through their resolution and dissolution.

Alone within the frame of a large-scale projection, a little girl reads aloud Ludwig Wittgenstein's *Remarks on Colour*. The delivery, by turns confident and hesitant, reflects on the one hand the effort and concentration of the young reader, and on the other triggers an immediate interest in the philosophical question of the apprehension of colour. Simply and clearly formulated, these statements by Wittgenstein can be added to his earlier thoughts regarding the "space of colours" and the "logic of colours" to open the way to a "grammar of colours" that allows "the drawing of conceptual boundaries between, for example, yellow and the colour of gold, surface colours and material colours, lighting or lit colours and transparent or opaque colours."<sup>9</sup> The care given to the details of this minimal video representation – the colour of the clothes, the hair, the book's red cover, the black ground<sup>10</sup> – attracts attention precisely to coloured

appearances of the visible and phenomenal, and to the method (or strategy) used to verbalize them. "To observe is not the same thing as to look at or view. 'Look at this colour and say what it reminds you of.' If the colour changes you are no longer looking at the one I meant. One observes in order to see what one would not see if one did not observe."<sup>11</sup> Language is at the very heart of this disarming demonstration of the osmosis and disjunction between seeing and saying, between being and appearing.

The installation *Dervish* pulverizes in darkness and sonic vibration all conventional notions of language and communication. And as hinted by the title, *Dervish* (the whirling, spinning being of incantatory rituals) appears like a gyrating focus at the centre of a massive centrifugal movement that is fragmented into a rapid and staccato sequence of images and sounds. The semicircularity of the space accommodates and accentuates the stroboscopic sweep effects relayed by a device with rotating mirrors at the top of a wooden structure that stands like a schematic lighthouse in the gloom. In fact, speaking of the earlier work *Beacon (Two Versions of the Imaginary)*, Hill has written: "It is perhaps not only the song of the sirens but ironically the enchanting light of the beacon that seduces and leads to a shipwreck of consciousness."<sup>12</sup> This beacon that draws us towards a "shipwreck of consciousness" also guides us through the chaos of excessive mediatization, the superabundance and banalizing of images. Projected in random and destabilizing bursts, these images – of a plane in flight, hands covering a face, rows of books, a man lying on the ground – are literally traversed, inhabited, by deafening noises (principally the acceleration and deceleration of a turbine motor). The result is a quasi-material fusion that might explain the meaning of the trance-like states induced by the freneticism of our contemporary world.

Like a physical but solemn ode to silence, *Hand HearD* consists of five huge projections of heads seen in profile (but turned away from the viewer), each looking at a hand. From the hearing of the hand and the implicit

exaltation of the ear emerges a series of mute variations that has neither beginning nor end. Several years ago, Jacques Derrida said of Gary Hill that he "was first and foremost a sculptor and a sculptor primarily concerned with the sound, even the song of his sculptures, in other words with that amazing technical prosthesis which, with the birth of an art, grafts an ear onto an eye or a hand, thus immediately making us doubt the identity, the name or the classification of the arts."<sup>13</sup> It is as if, within the space of this work – and others – discourse and textual sources had disappeared (but only apparently), leaving behind on the wall a timeless and vaguely mobile statuary. But the calm, entrancing sensorial nature (hearing, touch, vision) of these images, which modify and magnify human scale, is a powerful expression of the rigour and persistence of an introspective approach centred entirely on the conscious relation of a being to the outside world. Looking at what it touches, hearing what it sees, feeling what it thinks, reflecting what it is.

*Reflex Chamber* plays on the edge, on the extreme contrast between brilliant, white, almost blinding light and the enveloping blackness of a squarish and rather small, dark room (*camera obscura*). Video projection and strobe light are employed alternately so as to modify – to regulate – the readability of the picture. The soundtrack consists of the text and occasional ambient noises; delivery of the text is interrupted during flashes of brilliant light and instants when the image re-emerges. Projected from a mirror onto a square, medium-sized table, the images and the acoustic environment affect the spectator's subjectivity in the most immediate way. The impact of their high-contrast rhythm is unavoidable, visceral. The artist states: "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."<sup>14</sup>

In the video entitled *Site Recite (A Prologue)*, a visual allegory on still life, petrification, the fossilization of matter and the object, Gary Hill states: "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."<sup>15</sup> Paraphrasing the cliché that one picture is worth a thousand words, he adds that one word is worth 0.001 pictures (a thousandth of a picture).<sup>16</sup>

The recent installation *Midnight Crossing* offers a metaphysical, one might almost say heroic voyage through the darkness and silence of a metaphorical night, punctuated by dazzling flashes of light and concise statements that have no obvious narrative thread. The work's apparently purely poetic title is actually a reference to a technical video term for time-coding the sequence of images. "A point in time that is a kind of no man's land,"<sup>17</sup> an interstitial vacuum pregnant with all possibilities. In a sense, "We are witnessing a process of creation, and we are also explicitly contributing to it ourselves, since the ability of our eyes to adapt is challenged in an extraordinary way as they try to grasp the formation of phenomena out of darkness."<sup>18</sup> Darkness – total, palpable, unsettling – greets spectators as they enter a vast space, an oblong room at the end of which is a large screen supported on a metal structure. Flashes of white light briefly flood the screen and the space, imprinting the latter (through retinal persistence) on the vision and the mind. The silence is broken by the artist's words, short modulated phrases that precede the gradual appearance of the images: "Every instant had finally become every instant, ... even darkness... imparted a kind of brightness hidden within itself, ... it said, 'all is possible' with cruel circularity ..., like attracts like, ... like images attract words."<sup>19</sup> Barely perceptible, the images emerge slowly, at first darkened, blurred, then clearer, contrastive and subtly depicting the motion of a bird in flight, people moving from place to place, landscape views, parts of the body – a host of realities and simulacra of the visible, external world, apprehended with the slowness allowed by – felt through – the passage of time.

For Gary Hill, who has been employing so-called "new" technologies since the seventies, "Machines are

not only a sign of the times. But they effect our relation to time directly. Speed has infiltrated everything.... And yet this speed/time doesn't have much to do with being(s) in relation to the ontological questions of time." <sup>20</sup> An integral component of videographic art, time flees or freezes, translates or transcends.

In *Solstice d'hiver*, Hill presents in real time – an hour – the acts and thoughts of a man immersed in his inner environment. Moments of intimacy, solitude and crisis, unfolding at the rhythm of thought and culminating in a feeling of violence made concrete in the rejection of books and the annihilation of words. It is physical experience that finally expresses any language process, any attempt to communicate. And it is the body that incarnates existence in the world and the crucible of being. In *Incidence of Catastrophe*, Gary Hill's Thomas absorbs Maurice Blanchot's stirring work (*Thomas the Obscure*) body and soul. Visually stripped bare, the artist, now the protagonist, is almost literally ravaged by the novel's words and their expressive, even executional power. For Hill, what is ultimately important is the revelation, under the cover of words and images, light and darkness, cessations and silence, of all the aspects of language that shape a being and render possible its relation with the world. □ *Translated by Judith Terry*

## Notes

- \* From Maurice Blanchot, *Thomas the Obscure*, translated by Robert Lamberton, published by Station Hill Press (Barrytown, New York, 1988) and Barrytown Ltd. (Barrytown, New York, 1998), p. 14.
- 1. "There's a phrase in the Gospel of Thomas that goes a long way if you're willing to follow it through: 'What will you do when you are in the light?'" □ This remark by the artist is taken from "Interview with Gary Hill on Tall Ships – Conducted by Regina Cornwell," in George Quasha and Charles Stein, *Tall Ships: Gary Hill's Projective Installations*, Number 2 (Barrytown, New York: Station Hill Arts Barrytown Ltd., 1997), p. 48. □ A recent English translation of Thomas' words can be found in *The Five Gospels*, translation and commentary by Robert W. Funk, Roy W. Hoover and the Jesus Seminar (New York: Macmillan Publishing Company, 1993), saying 11, p. 479. □ The sentence also concludes the artist's text about his work *Beacon (Two Versions of the Imaginary)*, in *Energieen* (Amsterdam: Stedelijk Museum, 1990), p. 103.
- 2. *The Gospel of Thomas*, in *The Five Gospels*, saying 83, p. 518.
- 3. Ludwig Wittgenstein, *Remarks on Colour*, edited by G.E.M. Anscombe (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1977), p. 19e.
- 4. *Ibid.*, I, 1, p. 2e.
- 5. Maurice Blanchot, "L'interruption, comme sur une surface de Riemann," in *L'Entretien infini*, (Paris: NRF Gallimard, 1995), pp. 106–112 (trans.).
- 6. In order of appearance: Jacques Derrida, Anne Angelini, Myriam Tadesse, Jacqueline Cahen, Joseph Gugliemi, Bernard Heidsieck, Claude Royet-Journoud, Pierre Joris, Irène Pool, George Quasha and François Jacqueson. *Vidéo et après*, Video collection of the Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, (Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1992), p. 28.
- 7. George Quasha, "Disturbing Unnarrative of the Perplexed Parapraxis (A Twin Text for Disturbance)," in *Gary Hill Disturbance (Among the Jars)* (Lille: Musée d'art moderne Villeneuve d'Ascq, 1989), n.p. George Quasha introduced the Gnostic texts to Gary Hill. He was also deeply involved in the realization of *Disturbance (Among the Jars)*.
- 8. Jean-Paul Fargier, "Magie blanche," in *Gary Hill Disturbance (Among the Jars)*, n.p. (trans.).
- 9. Christine Chauviré, *Ludwig Wittgenstein, Leçons et Conversations* (Paris: Gallimard, 1992), p. XI (trans.).
- 10. In the original version of the installation *Remarks on Color* (1994), the little girl is blonde and wears a blue dress. In the German version, the girl has brown hair and wears a green sweater. The artist is currently working on a French version of the work.
- 11. Wittgenstein, *op. cit.*, III, 325, p. 61e.
- 12. Hill, "Beacon (Two Versions of the Imaginary)," in *Energieen* (Amsterdam: Stedelijk Museum, 1990), p. 103.
- 13. Jacques Derrida, "Videor," in *Passages de l'image* (Paris: Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Éditions du Centre Pompidou, 1990), pp. 160–161 (trans.).
- 14. Remark by Gary Hill reported by Robert Mittenthal in "Presubjective Agency: Outside Identity," in *Gary Hill Midnight Crossing* (Münster: Westfälischer Kunstverein Münster, 1997), p. 20.
- 15. Gary Hill, "Site Recite (A Prologue)," in *Gary Hill* (Amsterdam: Stedelijk Museum and Kunsthalle Wien, 1993), p. 48.
- 16. Hill, *Gary Hill Midnight Crossing*, p. 20.
- 17. *Ibid.*, p. 24.
- 18. Heinz Liesbroek, "Loss Illuminates," in *Gary Hill Midnight Crossing*, pp. 102–103.
- 19. Hill, *Gary Hill Midnight Crossing*, pp. 25–94.
- 20. Christine van Assche, "Six Questions to Gary Hill," *Parachute*, no. 84, Oct/Nov/Dec 1996, p. 42.

## Two Ways at Once

(performative reading — the inside out story)

George Quasha and Charles Stein

Art is duplicity. It issues from a twinning reflex. Its virtue (its power) is the possibility it offers to travel simultaneously in more than one direction. It embodies the will to accommodate double taste, to meet the test of a lure, which comes as a sudden gust of apparent choice pulsating in the heart of charged moments of living. What does it take to orient being in such a present?

Ontononymous the Particular

...art is the only twin life has....

Charles Olson

## Handing the Light Between: Disturbance

When you walk into the space of *Disturbance (Among the Jars)* (1988), you enter the light directly, which has an odd effect in that you have the immediate sense of being inside the medium itself. And yet the "medium" appears to be there in front of you: *seven monitors* in a slightly skewed arrangement, snaked across the field of vision. Where does the work begin and end, and how do we know when we're on the inside?

Viewing the space crosswise, what you see is: *two screens* on the left suggesting an open book, angled as if held in invisible hands. Then a *GAP*. And a *group of four*, which in a closer look is *three screens*, a small *GAP*, and *one* a little off on its own, turned slightly in as if to keep an eye on the others — a monitor monitoring. Definite *GAP*. And a *final one*, a true loner, the *seventh* when reading from the left. And yet, when the piece starts, this outermost monitor is more like *zero*, the source, the *Empty* that comes before the Beginning. Clearly the piece is happening in two directions at once. And in a field bigger than either.

Inside a room of enormous illumination in which 10,000 watts of light is *happening*, the whole space is a bright *CAP*, luminously cavernous. The seven naked TV monitors (no cases, just tubes, like jars, parabolic innards) are oxymoronically the darkest place in the room, and accordingly a source of instantaneous distinctions: flickering facts in a jarring narration. Enter (*from the right, on the fifth monitor counting from the left*):

A man in a white suit, as if walking out of a lit cloud (midway in the journey...) and reading a book, meditative, "peripatetic," saying, "These stones will serve you," and then: "How do you pray?" The Philosopher — "played" by none other than Jacques Derrida, who fits the part, but whose reading text, *The Gospel of Thomas*, would seem "out of character" but that the words spoken are so convincing, so fresh, so deftly opening to the "still unthought," so — moving. Continuous, intermittent, he walks across the screen and from screen to screen, reading aloud, drawing ancient words right out of the glass jars and turning them into visible thinking....

So where are we? In the space of a voice issuing from a translucent glass container opaquely stationed in the middle of luminous nowhere — smack dab in the middle of, as it were, a *GAP* in the familiar and the predictable. But let us continue, for a few more moments, to pursue the (un)narrative.

**The naked speaking space:** The Philosopher crosses the empty screen marked by utterance, "How do you pray?" and then, "Like a mustard seed smaller than any grain, yet falling into the worked ground, grows great, sheltering the sky birds." Behind him (*sixth monitor*) something like the mountainous body of earth emerges (*from right to left*). And the Philosopher is saying: "If you hate it, don't do it." A woman like the exposed inner

body of the earth, visible from the bare shoulders up and viewed against the mountain she mimics, is crying out in Corsican: "Be a witness!" The Philosopher steps through the edge of the screen into the *GAP* between sets, and, invisible, says: "You are naked." She again (now looking even barer): "Be a witness!" And he: "Naked before the heavens: what you hide, what is veiled, all will be unveiled."

**Pure spin:** In the middle of that simultaneous action, a dark-skinned woman in white appears out of nowhere (*breaking the emptiness of the seventh monitor, entering from left to right*) spinning clockwise, saying "Be a passerby. Be a passerby. Be a passerby. Be. A passerby..."

And the "Womanscape" still interruptively repeating: "Be a witness!" "Who am I?" asks the Philosopher (*exiting to the left*). "Who am I...[said in the *GAP*] to share?"

This is *gospel*. It has the biblical ring, yet with an accent — grooved inside the mouths of "ordinary people" including a philosopher, an Ethiopian, a Corsican, (later) poets, etc., people with no specific commitment to, or special knowledge of, these texts — spoken in the accent of actual engagement. It's "gospel," therefore, in a special sense: Good telling; truly spoken text. The "Gnostic" (from *gnosis*, the root and esoteric sense of "to know," direct intuitive apprehension of spiritual truth) is given voice in a performance of "heretical" Christian texts (the better word might be *subversive*), known today by the name of the place where they accidentally turned up sixteen centuries after composition, Nag Hammadi, Egypt. Presumably they had been hidden there in urns to preserve them from willful destruction at the hands of the orthodox. Manifestation in a work of art — idiosyncratically, diversely — of poignant fragments, selections from the largest extant body of writings representing the broad and richly imaginative phenomenon loosely called "Gnostic religion," creates a special sense of history, representable in part by a hybrid date, *AD 350/1945/1988/1998*:

- 350: the approximate date of the collection of the texts;  
 1945: the belated discovery of the texts at Nag Hammadi;  
 1988: the creation of *Disturbance* in Paris (Centre Georges Pompidou);  
 1998: the latest "replay" of *Disturbance* now in Montreal.

"History" here is a concrete and direct (re)appearance of a hidden, deliberately obscured spiritual tradition in the realm of immediate experience; it involves the individual act of *knowing* in a very special sense, a knowing by which the mind intuits its own luminosity through engagement with a text — history brought "home," that is, in a living mouth and ear. *Lognosi*, as it were.

This gospel recovered by "history" is an amphibolous force that flows easily from the Philosopher's lips:

"When you make the two one [voiced from the GAP]... and make the inside like the outside..."

Enter written letters, shooting rapidly across the far right screen (*seventh monitor*), right to left, not readable as words but only as graphemes, an invasion of signs, gathering in the stream of invisible language, fast, then slow, then fast...

"the outside like the inside, the above like the below, and make the male and the female one and the same...."

A language at the threshold, "eluding the intelligence," as the American poet Wallace Stevens said of poetry, "almost successfully" — like "a peacock disappearing in a bush" — or, in keeping with the present scenario, we might say, "like a python disappearing between the sheets," especially those loosely enwrapping the bodies of two slowly moving women. *Such language(!)* must be followed faithfully to be known.

*Disturbance* in the syntax or in the logic (aporia)

under certain circumstances may attract the mind to a special view of the light, like scarcely recognized emissions of a contrary ("negative") spectrum. ("I saw a snake-like beauty in the living changes of syntax," wrote another American poet, Robert Duncan.)

Reading while walking, like speaking while eating, is an action over the line, always running the risk of interfering with itself, and so paced by contrary rhythms. Such ambulatory reading carries a GAP inside it, its own self-disruptive listening space that offers a contemplative possibility. The readers in *Disturbance* appear at first to be talking to themselves, but they may be doing something far stranger — something like talking past themselves, or over their own heads, or into the empty audium that holds their own possibility. Such would appear to be the contribution of these particular texts and this unprecedented artistic manifestation. The effect is not merely disjunctive but curiously transjunctive — a GAP opens and the GAP is crossed. Speech is unfolding from a tongue so slow it doubles as a snake, his body a medium of translation — and this, we may feel, is a message from the Serpent, played by the python we see traveling from screen to screen in *Disturbance*. His skin takes on a passing text, anciently in Aramaic or Greek, just now in quickly moving English, and now (according to recorded time, the repeatable present) "embodied" in scaly-lettered French—meanwhile resonating in the mouth of an elegant, articulate Ethiopian woman in the distance. *Living changes of syntax* in the eye's journey from set to set prove the physicality of a sentence, measured in the tongue's unfolding. One imagines a multi-dimensional palimpsest serving as screenplay. Or a slow-motion release of the seed (syllables) viewed from monitor to monitor, moment to moment, mouth to mouth, mind to mind. Text murmured into history, seeming to say: *Learn to read the body for its light!*

When language turns on its axis it seems, like a dervish, to stand still — to move into spatial translucence. "How do you pray?" repeated again and again, entering in the foreground and background and various spectral degrees

of interground, takes on a body even as the speaking body takes on language. Witness *corpus* — to wit the word, the work, the body assume their middle ground and common bond, and the action of identity is the medium in which mind knows itself. ("Who's there?" opens *Hamlet*, and the response: "Nay, answer me. Stand, and unfold yourself.")

What we have called *lognosi* — *knowing through the text*, or, more essentially, *knowing by way of presence in language* — is inherently *liminal*, an event at the threshold, the undefinable line between (like body and soul) *language and mind*. Moreover: *land and life* — how it is, in Gary Hill's formulation, the "site recites" our passage through, how *earth registers history*. In *Disturbance*, land, body, voice, and text have equal status, and at certain points virtually become interchangeable. Following hard on the heels of the Philosopher is the dramatic entrance (*sixth monitor*) of rocky terrain — the South of France, Cathar country, land of the abused Medieval survivors of the persecuted Gnostics. In a foreground imposition against the mountain, the figure of a woman with head cocked back, shadowy chin, appears like a human protuberance of the chthonic stonescape. Her cry vocalizes the earth; it is a call to witness, a call to awaken, to enter a receptive state of being viewer and audience, a call to open oneself to and as "theatre" in an almost primordial sense: with *thea* (Greek, "a viewing"), as with *video* (Latin, "I see"), one takes up the role of seer. Aeschylus' *Oresteia*, Herbert Blau reminds us, begins with the words of the Watchman and enjoins the audience to witness — audience/viewing is what *takes place*. The role of the viewer is to happen. Stand and unfold:

"Who am I...[said in the GAP] to share?"

"Be a passerby."

"When you make the two one [from the GAP], and make the inside like the outside, the outside like the inside, the above like the below, and make the

male and the female one and the same, so that the masculine might not be male nor the feminine be female... How to pray."

"Be a witness."

The landscape pulsating with the presence of *knowing* is getting a *hearing* — for once — at the same time it gets a *seeing*. The role of the traveller, the passerby, is to know by way of the land. *Geognosis*. "These stones will serve you."

## Interlude: Play in the Gears

Two worlds  
in one  
equals  
the other  
one

On to n o n y m o u s t h e P a r t i c u l a r

So we ask: what is it we are seeing? The medium is *light*. And perhaps (obliquely echoing a certain prophetic Canadian) so is the message.

*Disturbances of the light*: Things are as interruptions of the source; that is, the medium, the field in which something happens *is light*, and the happening things *interrupt*. The ordinary sense of light as the means of revealing what is in the light, is changed. The light itself is happening — is, as it were, *in the light*. What about "objects" — persons and things?

*The status of things*: objects seem to be on the verge of spontaneous incandescence, as if, without being continuously reified, they would be reabsorbed in the light.

Specifically, seven monitors (witness-machines) are standing fields, or subsets of light standing in a field of light. Once any "thing" establishes its presence — is *reified*, in one sense of the word — it now must find its mode of continuance. Here that mode is a mix of (disguised) repetition and innovative interweaving, as events conspire to create a "landscape" of non-sequential narration. There

are various techniques of duplicitous appearance; for instance:

One technique, as it were, includes carrying an action from monitor to monitor with a delay, so that, for instance, the landscape appears to extend panoramically across a number of monitors, whereas in fact each stage of its journey (each monitor crossed) is the *same action* repeated.

In a second development of this dissembling technique, when the Philosopher, originally recorded reading a book while simply walking back and forth through the space of a single screen, now travels across sequential monitors, his image in each alternate monitor is "reversed" mirror-like in the sense that the image is *flipped around horizontally*. In the resulting effect the book held in one hand now appears in the other.

In a third species of dissimulation, the python crawls from monitor to monitor, his body extending eventually across multiple screens, appearing as a single, elongated, continuous snake, whereas in fact it is a construct realized here through multiple time delays. The continuity of the python stands in apparent "contradiction" to the background "still life" — kernels of pomegranate spread around — which consists of the same image repeated (cloned) on each screen.

When the *same* itself *evolves*, the question is not so much "what's real?" as "wherein is the Real?" Answer: the *one* has a *two* inside. Its own possibility (its Real) is played out as an other. What kind of a world is this?

Each thing can play itself out as an other, generate its own twin time after time, extending its identity in and against the light. In such a world there is a *radical duplicity* comprising a kind of *identity catastrophe*, that is, identity challenged catastrophically, but also *generated as a singularity* — tenuously present and self-questioning repetitions (multiples) coalescing as any *one*, individual

and irreducible. In mathematics a "catastrophe" occurs at the singular point where a continuity is broken; here we are looking at, one might say, both a catastrophe and its inversion — the destruction and emergence of individuality at the same point. And not only the individual, but narrative and history suffer this duplicity — disappearing and emerging at the event horizon. We are witnessing a mode of life knowing itself, torsionally, locomoting by engagement with difference.

So we are tracking the *modus* and how it manages its *operandi*. "Follow that vehicle!" is the command, if we would know our present mobility. Gary Hill's art is vehicular. His deconstruction of technology involves building mind-contraptions, translucent counterweights to the inevitable technological gimmickry. His choice is to invade the problem of civilization from inside the body of the beast, and he does it by pursuing his interests, his fascinations, his temptations, his excesses to their translogical conclusion and beyond, as though following a Blakean proverb: "If the Fool would persist in his folly, he would grow wise!" And: "Enough! Or too much!" Avoidance teaches nothing of value.

This, as it were, *tantric technology* calls the machine to be everything it or anyone ever dreamed or feared it would be, a twin of the mind, both conscious and unconscious. What is so disturbing about *Disturbance* is the extremity of its engagement with light and shadow by way of sheer duplicity — the playing out of our double destiny by giving full rein to our destiny's technological double, whatever it turns out to be. The history that dogs such an effort is intensely problematic: it is the history of the *lure of the machine*. One spectrum might extend, say, from Rube Goldberg's clunky trip-wired cartoon miracle machines through a range of fine-art consensus-boggling constructions — Dada, Tinguely, Rauschenberg, et al. — and on to the Deleuze and Guatari "desiring machines." Beyond this spectrum of mechanical fascination lies another: it ranges from hands-on tampering with Mystery (as in the legend of the Golem — creating life in imitation of Divine Creation) to the unmitigated

nightmare of Frankenstein's Monster or HAL, the (perhaps well-intentioned) machines that turn against their creators. And beyond this lies the vast and nuanced field of machines that would satisfy all manner of human desires, hopes, fears and expectations, as well as the technologies for enhancing consciousness — by psychopharmacology, mechanical devices, ritual magic, therapy, yogas, indeed a seemingly limitless menu of how-to's and psychotropic possibilities, including *art*, and not least among these, *video feedback art*. Why not be like God if God is who we really are? On the other hand, which god did you have in mind?

As a people we love machines even as we pretend to hate and fear them. Serious video art has long worked with a certain ambivalence toward — depending on the attitude — its medium/instrument/tool. Indeed it *plays* inside — drawing energy from — technology whose apparent similarity to the human consciousness machine — the brain — is at once attractive, alienating, and spiritually perilous. In particular, video art has lent itself to an inquiry into the nature of perception and thinking and the feedback processes that, once twinned by those which video itself makes available, seem to be of their essence. Gary Hill turns inevitable personal ambivalence into a multivalent approach to the electronic media, and through them to technology as such. This involves standing at once inside and outside his own technological means, while (con)fusing them with what would appear to be *other* media — language, thinking, music — and attempting to remain alert to the superimposition of their "laws." The question of feedback feeding back off processes of feedback thus becomes almost unthinkable complex.

The resulting Twin which the body of his work in video installation can be for us is the Other we might know ourselves by. These works sometimes take on the proverbial life of their own, making them sources of "instruction" — not only about themselves (as auto-exegesis), but in an *open intentionality* that goes beyond the artist's design, *beyond his will to control*. Perhaps the most potent way the

artist moves out of the closed circle of the technology he would use but fears to serve, is to subvert its predictive and calculable capacities — those "mind-forged manacles" (Blake) that limit consciousness by saddling it with what are little more than sophisticated menus of pre-sets and ready-mades. He does this by building into his work the means by which it opens beyond itself — a metapoetic intentionality that engenders its self-furthering life. This is, as it were, an art-machine with a vengeance, a technology-degradable Frankenstein-HAL-Golem — self-monitoring, with the kind of feedback that is not merely a complication of internal structure, but an opportunity for living awareness.

Any artist aware that the use of technology involves the will to control — and any meaningful use of technology necessarily does involve precise control — may discover a *contrary will* within the processes of technology itself. In *Disturbance* and *Dervish* (1993-1995) the technical construction not only escapes being an ingenious gimmick or shiny pile of junk but reveals such a contrary will by generating from within its own processes both a *vision* of itself and an *organ* of its own visionary possibility. Yet being an "organ" is no safe path to that which lies beyond technology-as-limiter, for a camera or projector or cathode-ray tube as extensions of the eye are no more or less "visionary" than the machine the body already is, the mechanism we live in, the purveyor of consensus and the medium of control. "To see not *with* but *through* the eye" was Blake's formulation for the state in which the *seer* is *awake in the seeing* and not a mere reflection of unrecognized feedback, a self defined by the limits of its instrument, however complicated. *Disturbance* aims to disturb *itself* as a way to shake open its *viewing* — to loop its actions in a conscious duplicity, one that cracks the jar of a hidden *language of light*. Its machinery is not the embodiment of a clever rhetoric representing a message but an eerily living twin open to the risk of dialogue with any reflective mind.

The technology of *Dervish* is utterly different from that of *Disturbance*, as both are different from that of *Tall*

*Ships* or *Hand HearD*. The technology in each is *originary* — "original" but in a sense that is not merely new or innovative, although these works are those things too. But innovativeness is a value so highly vaunted in contemporary art as to be blinding to the next level of originality, namely, the originary. *Originary technology* transforms the ontology of technology itself. Innovativeness alone cannot ensure this, and, indeed, the originary is something for which there can be no sure-fire method, for no method can go beyond method itself. Where mere technological novelty and the manifestation of its quasi-miraculous, high-tech, virtuoso effects dazzle to the point of consensus-hypnosis, it blocks ontological inquiry and impedes the originary. *Tall Ships*, for instance, employs experientially powerful technology that is resolutely low tech — ersatz projectors made of viewfinder monitors and surplus lenses producing low-resolution life-size black-and-white images on the walls of a dark hall. Here less is more: the intimate engagement with "life-like entities" — less-than-images that are therefore more-than-images — arouses questions about the very being of the situation one finds oneself in and is for many a moving and unforgettable experience centred inside the *human*.

The way a work accomplishes a certain defining spin — turning on its axis at an appropriate rate to attract only the right and ready attention — belongs perhaps less to the history of technique than to the mystery of identity, the strange matter of how works perform their self-nature.

## Inverse Catastrophe and the Path of Talking Back(wards)

If reading matter is a vehicle of the mind's reflection, torsions of the journey feed back into one's fragile sense of possibility — such is the peril of reading and the troubling discovery that there is play in the gears of language.

On to anonymous the Particular

Disturbance — the experience, the event, the energetic phenomenon — finds its way into the body of Gary Hill's work in many ways. Beyond the fact that aesthetic distinction generally is in some measure a function of subtle perturbation in a given medium ("perspective by incongruity" — Kenneth Burke), his work may seem to thrive on a range of disruptive factors, in view of which one could almost attempt a taxonomy of the artist's works.

*Why Do Things Get in a Muddle (Come on Petunia)* (1984), for instance, asks Gregory Bateson's question about the disorder of things, and does so "metalogically," by embodying the disruptive process itself at the level of narrative and language. This involves phonetically reversing spoken words so that a strange and mangling utterance can be mechanically re-reversed into recognizable, but quite disturbed and disturbing, speech. (In the single-channel video yoking Bateson and Lewis Carroll, certain phrases from this "looking glass" world would sound at home in the mouth of Dr. Frankenstein's creation!) The operative principle might be called *creative perplexity* — a condition of calculated violence (here, to language) that startles the attention to drive a new process of awareness into view. The technique of inverting phonetic sequence is elegantly extended to Japanese in *URA ARU (the backside exists)* (1985-1986). The substance of language is sculpturally foregrounded as palindromic folds (linguistic catastrophes), with a certain torsional force or spin. When the authority of temporal sequence in language is disturbed, language itself becomes liminal. Here the threshold opens to a space between languages — Japanese/English.

A gentler, even charming version of a process of language disarray or "muddling" occurs in the mouth of a child in *Remarks on Color* (1994), as she struggles to read aloud a text beyond her experience. Wittgenstein's work of the same name. The words she inadvertently distorts become almost levitational — "angles" into "angels"! Again the interlingual liminality — an agitation of limits — comes to the fore. Here with the incursion of a child's language into the discourse of philosophy, in a text

already between English and German, the child's inadvertent "betrayal" of the text simply extends what the duplicitous process of translation inevitably does (*traduttore/traditore* — "translator/traitor"). Gary Hill's decision now to realize this work in French and German versions extends the doubling destiny of texts in a global village, the unavoidable interlingual noise of discourses on a collision course. That the first twin installation of the work in English and French should occur in Montreal has a certain poetic justice with a fated political spin, as Canada hovers in self-separative bilingualism, on its own tumultuous verge.

*Incidence of Catastrophe* (1987-1988) too disturbs language to a range of effects, a visual and almost bodily interference with typographically vivid text (Blanchot's *Thomas the Obscure*, translated) through the penetrating play of light against turning pages. The camera reads closely, with turbulent intimacy, and reading itself shows up as erotic incursion with potential for violence. The play of light and dark/space and text reaches (con)fusional proportions, with devastating resonance as the work develops into wrenching psychophysical upset, itself a "personal reading" of the Blanchot text. Disturbance, we realize in ever new ways, disturbs beyond its own bounds. Does it also, as creative perplexity, enlighten?

## Riding the Back of the Dark — Dervish

A circle is only a line  
perfectly incapable  
of getting away from itself

On tononymous the Particular

At the still point of the turning world  
...there the dance is....

T.S. Eliot, *Four Quartets*

There's a rumor that the poet W.B. Yeats meditated a single image as the key to realizing his vision: an egg that

turns inside out without breaking its shell. (Perhaps that "key" was understood by the Chinese sage of his poem whose "ancient, glittering eyes are gay.") The contemplation of such topological mysteries — the Möbius strip, the Klein bottle — may represent the mind's need to discover non-dual reality or at least to inhabit the liminal space between the dualities that limit and torment the mind. For one who knows the secret, the circle would have no power to imprison or isolate. The dervish whirling in his Still Point is said to enjoy such knowledge.

Gary Hill's work idiosyncratically seeks out such a possibility, perhaps as the necessary contrary to disturbance. A surfer, he has spoken of the "Green Room" inside the rolling wave which one seeks to enter and ride as though held beyond time and space — an ecstasy of containment and retention. *Learning Curve* and *Learning Curve (Still Point)* (1993), very stretched-out grade-school desks with video images at the far end presenting an endless perfect wave, offer anomalous opportunities to contemplate that sublime possibility, but from a seat of some torment — school, the site of a mind seeking the free space at a painful remove. So close, yet so far.

And then there's *Dervish* — the very name is like the endless wave and its image of perfection, the perfect spin creating the perfect circle, movements imitating, even invoking the paths of the heavenly bodies, delivering the being over to an ecstasy embodying divine union.... Stepping into the actual space, past the promise of the name and the expectation of seeing a video-installation, you enter the dark room. It seems very dark indeed. There's an intrusive motor-like noise coming from the centre. As your eyes begin to acclimate to the darkness, the first thing you see is not images but the machine-construct — which you may or may not realize is the source of "projection." Getting closer: this is a black tower-like structure dominating the centre of the room; a small light on it; then a light coming out of it; then the silhouette of the machine itself; and now the flickering and anxious images on a wall — a curved surface where images are showing up, amidst ferocious whirring,

speeding up and getting louder, soon like a jet engine roaring and flashing in the dark.

In the beginning is the *dissonance* and a *disorientation*, a "first distinction" created by the sheer materiality of the projection machine (amidst the abrupt disconnect from any expectations about "Dervish"), and the volume of sound; a sense of tension, dizziness, perhaps confusion; a thought that something may be distressingly wrong, like an unwelcome god-like presence, indeed rather like the lurking, energetically lurching god Pan! Source of panic! The omnivorous flaring eye swirling around; machine as centaur, minotaur, monster, construct beyond control. A work with the nominal promise of ecstasy turns out to be a startler of mythic proportions, where the "godly transport" belongs to the Dionysiac archetype of divine madness that awakens by merciless incursion.

*Dervish* quickly sends the message that there's a point at which a work takes on power and releases you from any interpretation of the artist's intention, and when it does that it becomes quite godlike. This of course is perturbing. Video projector as illumination device as enlightener/*gnosis*-machine — sending out its light through "flashing eyes in the dark" and entering the "viewer" as much through the skin and cracks in the nerves as through eyes and ears, perhaps even producing a startle response and initial (initiatic) panic. *Caveat videor*. This is not a work suitable for "art appreciation." Some viewers do indeed opt to exit rather precipitously, but those who stay embark on a little psychotropic journey that goes from disorientation to reflection to engagement and strange embrace.... One gets acclimated and sees *into* the content of the images that are like spaces opening in the walls to a certain *life inside* — imagery in the round, domestic scenes, prayerful hands and books that seem to encircle the world — and one also opens *in* to a certain well-earned equilibration/equilibrium. One comes to a virtual centre by creating one's own eye-in-the-storm — a preemptive still point — knowing full well that the storm will rage on. One

discovers that there's a "dervish" inside after all.

And it's all done with mirrors — literally. But knowing this does not succeed in "demystifying" the experience nor in explaining away the unexampled visual/auditory experience. Descriptions begin to sound a bit like the event: Whirling mirrors (on an accelerating/decelerating central box) receive visual matter from panning strobe-modified video projectors and reflect/refract light and images, spewing them back out onto the surrounding surfaces, forming randomized configurations resulting from differently intersecting cyclicalities... — or something like a self-catastrophizing inverse beacon! Perhaps we're moving here toward realizing an electronic Artaud-compatible "theatre of cruelty."

The forbidding circle of the *Panning* god-machine in some sense inverts or implodes in the viewer's experience, and the "enclosed panorama" brings the open world into the circle. This implosion is like a virtual Klein form that would fold what only happens in a fourth dimension back inside the other three. As one gets acclimated, the "inverse projector," which instead of being hidden took up centre stage, gradually recedes into the circling projections. The whole space — the integrated field that is the *participated work* — takes on its own life; the circle, or rather sphere, becomes permeable and "communicates" with other dimensions like a body or living being in an actual ecosystem: "circle" becomes "mandala," which (as we are told by Tibetan artists) is a flattened symbolic map of a multidimensional living reality.

"How do you pray?"

*Dervish* is perhaps one response Gary Hill gives for a modern soul disturbed — "maddened" (divinely?) — by the intensity of its own questioning. In this sense "Pan" is the name one uses for the impatient force that will spare nothing to cut through to what is *there*, the "naked truth" and nothing but. The *work* dares us to follow the inquiry through to the end, to the root, perhaps to the light beyond the light of the machine, the light of the mind itself. Panning breaks the frame. It is one of the *releasing factors* — forces that open up the circle as limit,

the body (the nervous system) as consensual confinement, the perceiving mind as calculator, all contributing to allowing art/technology to overcome the "solipsistic nightmare" — the fear, that is, that the world itself is reducible to the media by which we are conscious of it.

*Dervish* as "consciousness machine" is neither old-time religion nor new-time technology but the self-rectifying mechanism willing to take darkness and the beast into itself as the necessary "incidence of catastrophe" that lets the light out. The role of the viewer is to further the life of the work by performing the inversion, always keeping one's eye on the spin. □

## Gary Hill

Né à Santa Monica, Californie, États-Unis, le 4 avril 1951.  
Vit et travaille à Seattle, Washington, États-Unis.

### Expositions

Le symbole \* signifie qu'une publication accompagnait l'événement.  
Le symbole # signifie qu'un site Web fut créé à l'occasion de l'événement.

### Principales expositions particulières

- 1998 *Gary Hill*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC). \*\*
- 1997 *Gary Hill*, Magneto, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, Brésil [itinéraire : Museum of Modern Art, São Paulo, Brésil, 1997].  
*Gary Hill : Midnight Crossing*, Westfälischer Kunstverein, Münster, Allemagne. \*\*
- 1996 *Gary Hill*, Barbara Gladstone, New York, N.Y., États-Unis.  
*Gary Hill*, Donald Young Gallery, Seattle, Wash., États-Unis.  
*Gary Hill*, White Cube Gallery, Londres, Royaume-Uni.  
*Gary Hill : Hand Heard/Liminal Objects*, Galerie des Archives, Paris, France.\*  
*Gary Hill : Three Works*, Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg, Allemagne. — Dans le cadre de *Sammlungspräsentation 1996*.
- 1995 *Gary Hill : Circular Breathing*, ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, Allemagne [itinéraire : Kunstmuseum, Bâle, Suisse, 1995; Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, Allemagne, 1996].\*  
*Gary Hill : Tall Ships / Clover och tio Video filmer*, Moderna Museet, Stockholm, Suède [Mise en circulation en Scandinavie en 1995 et 1996]. — Organisation de l'exposition : Riksutställningar, Stockholm.\*
- 1994 *Gary Hill*, Henry Art Gallery, University of Washington, Seattle, Wash., États-Unis [Mise en circulation aux États-Unis en 1994 et 1995].\*  
*Gary Hill*, Musée d'art contemporain, Lyon, France.\*  
*Gary Hill : Imagining the Brain Closer than the Eyes*, Museum für Gegenwartskunst Basel, Bâle, Suisse.\*
- 1993 *Gary Hill*, Donald Young Gallery, Seattle, Wash., États-Unis.  
*Gary Hill : In Light of the Other*, Museum of Modern Art, Oxford; Tate Gallery, Liverpool, Royaume-Uni.\*  
*Gary Hill : Sites Recited*, Long Beach Museum of Art, Long Beach, Calif., États-Unis.
- 1992 *Gary Hill*, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France [itinéraire : IVAM, Centre del Carme, Valence, Espagne, 1993; Stedelijk Museum, Amsterdam, Pays-Bas, 1993; Kunsthalle Wien, Vienne, Autriche, 1993-1994].\*  
*Gary Hill*, Le Creux de l'Enfer, Centre d'art contemporain, Thiers, France.

## Bibliographie

- Gary Hill : *I Believe It Is an Image*, Watari-Um, Tokyo, Japon.\*  
 Gary Hill : *Video-Installaties / Video Installations*, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, Pays-Bas.\*
- 1990 *Gary Hill : And Sat Down Beside Her*, Galerie des Archives, Paris, France.\*  
*Otherwordsandimages : Video of Gary Hill*, Ny Carlsberg Glyptotek et Video Galleriet - Huset, Copenhague, Danemark.\*
- 1989 *Gary Hill : Disturbance (Among the Jars)*, Musée d'art moderne, Villeneuve d'Ascq, France.\*
- 1987 *Gary Hill : Crux*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Calif., États-Unis.
- 1983 *The New American Filmmakers Series, No. 12 : Gary Hill*, Whitney Museum of American Art, New York, N.Y., États-Unis.\*
- 1982 *Gary Hill : Equal Time*, Long Beach Museum of Art, Long Beach, Calif., États-Unis.  
*Glass Onion : Installation for Video, Sound, & Text : A Topological Mapping*, And/Or Gallery, Seattle, Wash., États-Unis.\*
- 1980 *War Zone*, Media Study, Buffalo, N.Y., États-Unis.
- 1979 Everson Museum of Art, Syracuse, N.Y., États-Unis.
- 1971 Polaris Gallery, Woodstock, N.Y., États-Unis.

#### Principaux programmes vidéo particuliers

- 1994 *Gary Hill : Selected Videotapes, 1978-1990*, Art Gallery of Ontario, Toronto (Ont.).\*
- 1987 *Rétrospective Gary Hill*, Saint-Gervais MJC, Genève, Suisse. — Dans le cadre de la 2e Semaine Internationale de Vidéo.\*
- 1986 *The New American Filmmakers Series, No. 30 : Gary Hill*, Whitney Museum of American Art, New York, N.Y., États-Unis.\*
- 1985 Scan Gallery, Tokyo, Japon.\*
- 1981 *Video Viewpoints*, Museum of Modern Art, New York, N.Y., États-Unis.\*
- 1976 Anthology Film Archives, New York, N.Y., États-Unis.

#### Principales expositions collectives

- 1997 4e Biennale d'art contemporain de Lyon, Lyon, France.\*@  
*Kwangju Biennale : Speed*, Kwangju, Corée du Sud.\*@
- 1996 *Being & Time : The Emergence of Video Projection*, Albright-Knox Gallery, Buffalo, N.Y., États-Unis [exposition itinérante aux États-Unis en 1997 et 1998].\*  
*NowHere*, Louisiana Museum for moderne kunst, Humlebaek, Danemark.\*@
- 1995 *1995 Carnegie International*, The Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Penn., États-Unis.\*  
*3e Biennale d'art contemporain de Lyon : installation, cinéma, vidéo, informatique*, Musée d'art contemporain, Lyon, France.\*@  
*Identità e Alterità*, Biennale di Venezia, Venise, Italie.

- Multimediale 4*, ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, Allemagne.\*  
*Video Spaces : Eight Installations*, The Museum of Modern Art, New York, N.Y., États-Unis.\*@
- 1994 *São Paulo Bienal*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, Brésil.
- 1993 *1993 Biennial Exhibition*, Whitney Museum of American Art, New York, N.Y., États-Unis [itinéraire : National Museum of Contemporary Art, Séoul, Corée du Sud].\*
- 1992 *Documenta IX*, Museum Fridericianum, Cassel, Allemagne.\*
- 1991 *1991 Biennial Exhibition*, Whitney Museum of American Art, New York, N.Y., États-Unis.\*  
*Metropolis*, Martin-Gropius-Bau, Berlin, Allemagne.\*
- 1990 *Passages de l'image*, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France [itinéraire : Fudació Caixa de Pensions, Barcelone, Espagne, 1991; Wexner Center for the Visual Arts, Ohio State University, Columbus, Ohio, États-Unis, 1991; San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, Calif., É.-U., 1992].\*
- 1989 *1989 Biennial Exhibition*, Whitney Museum of American Art, New York, N.Y., États-Unis.\*  
*Eye for I : Video Self-Portraits* [Programmation vidéo itinérante en Amérique et en Europe de 1989 à 1992] — Organisation : Independent Curators Incorporated, New York.\*
- Les Cent Jours d'art contemporain de Montréal 1989*, Centre International d'Art Contemporain, Montréal (QC).
- Multimediale*, ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, Allemagne.\*
- Paysages électroniques / Electronic Landscapes*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (Ont.).\*
- Video-Skulptur : retrospektiv und aktuell 1963-1989*, Kölnischer Kunstverein; Kunststation St. Peter; Belgisches Haus; DuMont Kunsthalle, Cologne, République Fédérale d'Allemagne [Exposition itinérante en Allemagne et en Suisse].\*
- 1987 *1987 Biennial Exhibition*, Whitney Museum of American Art, New York, N.Y., États-Unis.\*
- 1986 *Video Transformations* [exposition itinérante aux États-Unis en 1986 et 1987]. — Organisation : Indenpendent Curators Incorporated, New York, N.Y., États-Unis.\*
- 1985 *1985 Biennial Exhibition*, Whitney Museum of American Art, New York, N.Y., États-Unis.\*
- 1983 *1983 Biennial Exhibition*, Whitney Museum of American Art, New York, N.Y., États-Unis.\*  
*The Second Link : Viewpoints on Video in the Eighties*, Walter Phillips Gallery, Banff (Alb.) [exposition itinérante en Amérique du Nord et en Europe, en 1983 et 1984].\*
- 1982 *The 4th Biennale of Sydney : Vision in Disbelief*, Sydney, Australie.\*
- 1975 *Projects : Video VI*, Museum of Modern Art, New York, N.Y., États-Unis.

#### Écrits de l'artiste

- 1995 « Extrait de *A walk through withershins*, 1995 ». — 3<sup>e</sup> biennale d'art contemporain de Lyon : installation, cinéma, vidéo, informatique. — Paris : Réunion des musées nationaux, 1995. — P. 172-173
- 1994 « Cut pipe ». — Gary Hill. — Seattle : Henry Art Gallery, University of Washington, 1994. — P. 54-59
- 1993 « If two people : transcription of spoken text ». — Das 21. Jahrhundert : mit Paracelsus in die Zukunft - The 21st Century : into the future with Paracelsus. — Basel : Kunsthalle Basel, 1993. — P. 86-87
- « [Project for sacred technologies : drawings by Anastasia Hill] ». — Public. — No. 7 (1993). — Projet d'artiste. — P. 38-42
- 1992 « Entre 1 & o ». — Gary Hill. — Paris : Éditions du Centre Pompidou, 1992. — Repris en anglais dans *Art & Design*, vol. 8, no. 7/8 (July/Aug. 1993), p. 70-71. — P. 74-76
- « Entre-vue ». — Gary Hill. — Paris : Éditions du Centre Pompidou, 1992. — Repris en anglais dans *Art & Design*, vol. 8, no. 7/8 (July/Aug. 1993), p. 65-69. — P. 8-13
- « Préface ». — Gary Hill. — Hérimoncourt : Centre International de Création Vidéo Montbéliard Belfort, 1992. — (Chimæra; n° 10). — P. 7-10
- « Questions & answers ». — Gary Hill - I believe it is an image. — Tokyo : Watari-Um, 1992. — Entrevue. — P. [14-17]. — Avec Shizuko Watari
- « Site Recite (A Prologue) ». — Gary Hill. — Paris : Éditions du Centre Pompidou, 1992. — Transcription d'un vidéogramme. — P. 32-33
- 1991 « Site re : cite ». — Camera Obscura. — No. 24 (Sept. 1991). — Repris dans *Gary Hill*, Seattle : Henry Art Gallery, University of Washington, 1994, p. 47-51. — P. 124-137
- 1990 « And if the right hand did not know what the left hand is doing ». — Illuminating video : an essential guide to video art. — Sous la direction de D. Hall et S. J. Fifer. — [New York] : Aperture ; [S.l.] : The Bay Area Video Coalition, 1990. — P. 91-99
- « Beacon (two versions of the imaginary) ». — Energieen. — Amsterdam : Stedelijk Museum, 1990. — Repris dans *Gary Hill*, Seattle : Henry Art Gallery, University of Washington, 1994, p. 25-26. — P. 100-103
- « [Primarily speaking] ». — Le temps des machines. — Valence : CRAC Centre de Recherche et d'Action Culturelle : Musée de Valence, 1990. — P. [10]
- 1988 « Primarily speaking ». — Communications. — N° 48 (1988). — Repris en anglais dans *Gary Hill*, Amsterdam : Stedelijk Museum ; Wien : Kunsthalle, [1993], p. 24, 26, 28, 30. — P. 55-59
- 1987 « Processual video ». — 2<sup>e</sup> semaine internationale de vidéo. — Genève : Saint-Gervais MJC, 1987. — Transcription et traduction du texte de *Processual video*. — P. 33-35
- 1986 « [Sans titre] ». — The new American filmmakers series, no. 30 : Gary Hill. — New York : Whitney Museum of American Art, 1986. — P. [2]

- 1985 « Ura aru : the acoustic palindrome ». — Video Guide. — Issue 34, vol. 7, no. 4 ([1985]). — P. 10-11
- « Ura aru : a work-in-progress ». — Video works. — Woodstock, 1985. — Avec Steven Koplan
- 1983 « It's time to turn the record over ». — Afterimage. — Vol. 11, no. 5 (Dec. 1983). — Supplément *Video installation* 1983. — P. [9-10]
- « Primarily speaking, 1981-83 ». — The new American filmmakers series, no. 12 : Gary Hill. — New York : Whitney Museum of American Art, 1983. — P. [2]
- 1981 « Videograms ». — Themes in electronic image processing. — New York : The Kitchen, 1981
- 1980 « War zone ». — Media Study. — (Jan./May 1980). — Buffalo
- Catalogues d'expositions particulières**
- 1998 Gary Hill. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1998. — 56 p.
- 1997 Gary Hill : *Midnight crossing*. — Münster : Westfälischer Kunstverein, 1997. — 120 p.
- 1995 Gary Hill : imagining the brain closer than the eyes. — Sous la direction de T. Vischer. — Basel : Museum für Gegenwartskunst Basel; Ostfildern : Cantz, 1995. — 125 p.
- Gary Hill : *Tall ships / Clover och tio video filmer*. — Stockholm : Riksutställningar, 1995
- 1994 Gary Hill. — Seattle : Henry Art Gallery, University of Washington, 1994. — 108 p.
- Gary Hill : selected videotapes, 1978-1990. — Toronto : Art Gallery of Ontario, 1994. — [20] p.
- 1993 Gary Hill. — Valencia : IVAM Institut valencià d'art modern, 1993. — 177 p.
- Gary Hill. — Amsterdam : Stedelijk Museum; Wien : Kunsthalle, [1993]. — 177 p.
- Gary Hill : in light of the other. — Oxford : Museum of Modern Art; Liverpool : Tate Gallery, 1993. — 41 p.
- 1992 Gary Hill. — Paris : Éditions du Centre Pompidou, 1992. — 142 p.
- Gary Hill : I believe it is an image. — Tokyo : Watari-Um, 1992. — [48] p.
- 1991 Gary Hill : Between cinema and a hard place. — Paris : OCO, Espace d'art contemporain : Temenos Éditions, 1991
- 1990 And sat down beside her de Gary Hill. — Paris : Galerie des Archives, 1990
- Otherwordsandimages : Video af Gary Hill. — Copenhagen : Ny Carlsberg Glyptotek : Video Galleriet - Huset, 1990. — 31 p.
- 1989 Gary Hill : Disturbance (Among the Jars). — Villeneuve d'Ascq : Musée d'art moderne, 1989. — [24] p.
- Livres**
- 1997 Quasha, George; Stein, Charles. — *Tall ships*. — Barrytown : Station Hill Arts, 1997. — 71 p. — (Gary Hill's projective installations; no. 2)
- Quasha, George; Stein, Charles. — *Viewer*. — Barrytown : Station Hill Arts, 1997. — 95 p. — (Gary Hill's projective installations; no. 3)
- 1996 Hill, Gary. — Hand heard : Liminal objects. — Paris : Galerie des Archives; Barrytown : Station Hill Arts, 1996. — 55 p.
- 1992 Sarrazin, Stephen. — Gary Hill. — Hérimoncourt : Centre International de Création Vidéo Montbéliard Belfort, 1992. — 95 p. — (Chimæra; n° 10)
- Textes dans catalogues et livres**
- 1997 Liesbrock, Heinz. — « Loss illuminates : Midnight crossing as an approach to a language of the living and the dead ». — Gary Hill : *Midnight crossing*. — Münster : Westfälischer Kunstverein, 1997. — P. 96-112
- Mittenthal, Robert. — « Presubjective agency : outside identity ». — Gary Hill : *Midnight crossing*. — Münster : Westfälischer Kunstverein, 1997. — P. 6-23
- Quasha, George; Stein, Charles. — « Gary Hill's projective twin installation ». — Engel : Engel : Legenden der Gegenwart. — Wien : Kunsthalle Wien : Springer, 1997. — P. 263-270
- 1996 [Vischer, Theodora]. — « Dervish ». — FremdKörper : corps étranger : foreign body : Videoinstallationen von Matthew Barney, Mona Hatoum, Gary Hill, Bruce Nauman, Marcel Odenbach, Bill Viola. — Basel : Museum für Gegenwartskunst Basel, 1996. — Texte en allemand. — P. 16-19
- 1995 Belting, Hans. — « Gary Hill and the alphabet of images ». — Gary Hill : *Imagining the brain closer than the eyes*. — Basel : Museum für Gegenwartskunst Basel; Ostfildern : Cantz, 1995. — P. 41-65
- Boehm, Gottfried. — « Time present : a perpetual coming to fruition ». — Gary Hill : *Imagining the brain closer than the eyes*. — Basel : Museum für Gegenwartskunst Basel; Ostfildern : Cantz, 1995. — P. 25-40
- Kempker, Birgit. — « The hillian back ». — Gary Hill : *Imagining the brain closer than the eyes*. — Basel : Museum für Gegenwartskunst Basel; Ostfildern : Cantz, 1995. — P. 90-98
- Lüdeking, Karlheinz. — « The space of art and the art of establishing a space between "cinema" and "a hard place" ». — Gary Hill : *Imagining the brain closer than the eyes*. — Basel : Museum für Gegenwartskunst Basel; Ostfildern : Cantz, 1995. — P. 75-89
- Malsch, Friedemann. — « The body as presence in Gary Hill's videographic work ». — Gary Hill : *Imagining the brain closer than the eyes*. — Basel : Museum für Gegenwartskunst Basel; Ostfildern : Cantz, 1995. — P. 66-74
- Vischer, Theodora. — « Five video installations of an exhibition ». — Gary Hill : *Imagining the brain closer than the eyes*. — Basel : Museum für Gegenwartskunst Basel; Ostfildern : Cantz, 1995. — P. 9-23
- 1994 Bruce, Chris. — « In the process of knowing nothing (something happens) ». — Gary Hill. — Seattle : Henry Art Gallery, University of Washington, 1994. — P. 35-44
- Cooke, Lynne. — « Postscript : re-embodiments in alter-space ». — Gary Hill. — Seattle : Henry Art Gallery, University of Washington, 1994. — P. 81-89
- Hanhardt, John G. — « Between language and the moving image : the art of Gary Hill ». — Gary Hill. — Seattle : Henry Art Gallery, University of Washington, 1994. — P. 61-67
- Thériault, Michèle. — « Là où la caméra nous introduit à l'écart du langage ». — Gary Hill : selected videotapes, 1978-1990. — Toronto : Art Gallery of Ontario, 1994. — P. [11-16]
- 1993 Kellein, Thomas. — « Gary Hill ». — Das 21. Jahrhundert : mit Paracelsus in die Zukunft = The 21st century : into the future with Paracelsus. — Basel : Kunsthalle Basel, 1993. — Entrevue. — P. 81-85
- Diserens, Corinne. — « Time in the body ». — Gary Hill : in light of the other. — Oxford : Museum of Modern Art; Liverpool : Tate Gallery, 1993. — P. 10-15
- Ferguson, Bruce W. — « I believe (that) it is an image (in light) of the other ». — Gary Hill : in light of the other. — Oxford : Museum of Modern Art; Liverpool : Tate Gallery, 1993. — P. 17-21
- Mittenthal, Robert. — « Standing still on the lip of being ». — Gary Hill : in light of the other. — Oxford : Museum of Modern Art; Liverpool : Tate Gallery, 1993. — Repris dans *Gary Hill*, Seattle : Henry Art Gallery, University of Washington, 1994. p. 91-93. — P. 32-34
- Morgan, Stuart. — « Missing persons ». — Gary Hill : in light of the other. — Oxford : Museum of Modern Art; Liverpool : Tate Gallery, 1993. — P. 22-26
- Nitteve, Lars. — « Between i & o : script, scribble, and scratch ». — Gary Hill : in light of the other. — Oxford : Museum of Modern Art; Liverpool : Tate Gallery, 1993. — P. 28-31
- Quasha, George; Stein, Charles. — « Tall acts of seeing ». — Gary Hill. — Amsterdam : Stedelijk Museum; Wien : Kunsthalle, [1993]. — Repris et augmenté dans *Tall ships*, Barrytown : Station Hill Arts, 1997. (Gary Hill's projective installations; no. 2), p. 12-42. — P. 99-108
- Weelden, Willem van. — « Primarily spoken ». — Gary Hill. — Amsterdam : Stedelijk Museum; Wien : Kunsthalle, [1993]. — P. 21-33
- 1992 Cooke, Lynn. — « Gary Hill : au-delà de Babel ». — Gary Hill. — Paris : Éditions du Centre Pompidou, 1992. — Repris en anglais dans *Gary Hill*, Amsterdam : Stedelijk Museum; Wien : Kunsthalle, [1993], p. 40-95. — P. 78-115
- Devriendt, Christine. — « Entretien avec Gary Hill ». — C'est pas la fin du monde : un point de vue sur l'art des années 80. — Sous la direction de L. Frogier et J.-M. Poinsot. — Rennes : Centre d'histoire de l'art contemporain, 1992. — P. 130-141
- Lageira, Jacinto. — « L'image du monde dans le corps du texte ». — Gary Hill. — Paris : Éditions du Centre Pompidou, 1992. — Repris en anglais dans *Gary Hill*, Valencia : IVAM Institut valencià d'art modern, 1993, p. 153-162. — P. 34-70
- Massardier, Hippolyte. — « Du bec et des ongles ». — Gary Hill. — Paris : Éditions du Centre Pompidou, 1992. — Repris en anglais dans *Gary Hill*, Valencia : IVAM Institut valencià d'art modern, 1993, p. 173-176. — P. 116-129

- Sarrazin, Stephen. — « Channeled silence (quiet, something "is" thinking) ». — Gary Hill - I believe it is an image. — Tokyo : Watari-Um, 1992. — p. [43-47]
- 1991 Lageira, Jacinto. — « Sprachen video ». — Gary Hill : Between cinema and a hard place. — Paris : OCO, Espace d'art contemporain : Temenos Éditions, 1991
- 1990 Bellour, Raymond. — « La double hélice ». — Passages de l'image. — Paris : Centre Georges Pompidou, 1990. — P. 37-56
- Derrida, Jacques. — « Videor ». — Passages de l'image. — Paris : Centre Georges Pompidou, 1990. — P. 158-161
- 1989 Fargier, Jean-Paul. — « Magie blanche ». — Gary Hill : Disturbance (Among the Jars). — Villeneuve d'Ascq : Musée d'art moderne, 1989. — P. [12-19]
- Quasha, George. — « Innaration perturbante de la parapraxis perplexe (un texte jumeau pour Disturbance) ». — Gary Hill : Disturbance (Among the Jars). — Villeneuve d'Ascq : Musée d'art moderne, 1989. — P. [3-7]
- 1987 Bellour, Raymond ; Dubois, Philippe. — « Écriture et vidéo ». — 2<sup>e</sup> semaine internationale de vidéo. — Genève : Saint-Gervais MJC, 1987. — P. 44-47
- Bellour, Raymond. — « Le dernier homme en croix ». — "Cinq pièces avec vue." — Genève : Centre genevois de gravure contemporaine, 1987. — Repris dans *L'entre - images : Photo : Cinéma : Vidéo*, Paris : La Différence, 1990, (Mobile matière), p. 226-231. — P. [21-22]
- Kain, Jackie. — « L'intime du mot : l'œuvre vidéo de Gary Hill ». — 2<sup>e</sup> semaine internationale de vidéo. — Genève : Saint-Gervais MJC, 1987. — P. 63-69
- 1983 Hanhardt, John G. — « [Sans titre] ». — The new American filmmakers series, no. 12 : Gary Hill. — New York : Whitney Museum of American Art, 1983. — P. [1-2]
- 1980 Quasha, George. — « Notes on the feedback horizon ». — Glass onion : installation for video, sound, & text : a topological mapping. — [S.l.] : George Quasha, 1980. — Feuillet. — N. p.
- 1979 Jenkins, Bruce ; Minkowsky, John. — « Gary Hill ». — Beau fleuve. — Buffalo : Media Study, 1979
- Textes dans périodiques**
- 1997 Barrett, David. — « Gary Hill ». — Art Monthly. — No. 203 (Feb. 1997). — P. 22
- Lajer-Burcharth, Ewa. — « Real bodies : video in the 1990s ». — Art History. — Vol. 20, no. 2 (June 1997). — P. 185-213
- 1996 Decter, Joshua. — « Gary Hill : Galerie des archives ». — Artforum. — Vol. 35, no. 3 (Nov. 1996). — P. 108
- Horn, Bill. — « Image/object, video/text : Gary Hill at the Guggenheim ». — Millenium Film Journal. — No. 29 (Fall 1996). — Également sur Internet : URL : <http://www.sva.edu/MFJ/journalPages/MFJ29/BillHornGaryHill43096.html>. — P. 53-61
- 1995 Lestocart, Louis-José. — « Gary Hill : surfer sur le médium ». — Art Press. — N° 210 (févr. 1996). — P. 20-27
- Plate, S. Brent. — « Lacan looks at Hill and hears his name spoken : an interpretive review of Gary Hill through Lacan's "I's" and gazes ». — Postmodern Culture [périodique électronique]. — Vol. 6, n° 2 (Jan. 1996). — URL : [http://muse.jhu.edu/journals/postmodern\\_culture/v006/6.2r\\_plate.html](http://muse.jhu.edu/journals/postmodern_culture/v006/6.2r_plate.html)
- Quasha, George ; Stein, Charles. — « Cut to the radical of orientation : twin notes on being in touch in Gary Hill's (videosomatic) installation, Cut pipe ». — Public. — No. 13 (1996). — P. 65-83
- Van Assche, Christine. — « Six questions to Gary Hill ». — Parachute. — N° 84 (oct./nov./déc. 1996). — Entrevue. — P. 42-45
- Duncan, Michael. — « In Plato's electronic cave ». — Art in America. — Vol. 83, no. 6 (June 1995). — P. 68-73
- London, Barbara. — « Time as medium : five artists' video installations ». — Leonardo. — Vol. 28, no. 5 (1995). — P. 423-426
- Smith, Roberta. — « Making magic out of videos, or trying to ». — The New York Times. — (May 12, 1995). — P. C-23
- Darke, Chris. — « Gary Hill : Museum of Modern Art, Oxford ». — Frieze. — No. 14 (Jan./Feb. 1994). — P. 54-56
- 1993 Cornwell, Regina. — « Gary Hill ». — Art Monthly. — No. 170 (Oct. 1993). — Entrevue. — Repris et augmenté dans *Tall ships*, Barrytown : Station Hill Arts, 1997, (Gary Hill's projective installations ; no. 2). — P. 3-11
- Durand, Régis. — « Gary Hill ». — Art Press. — N° 177 (févr. 1993). — P. 8o
- Grout, Catherine. — « Gary Hill : la condition humaine de la pensée ». — Artefactum. — N° 48 (juin/ juill./ août 1993). — P. 8-12
- Sarrazin, Stephen. — « Gary Hill : mean what you move ». — Flash Art. — Vol. 26, no. 173 (Nov./Dec. 1993). — P. 86-87
- Vogel, Sabine B. — « Eindhoven : Gary Hill : Stedelijk van Abbemuseum ». — Artforum. — Vol. 32, no. 3 (Nov. 1993). — P. 120-121
- 1992 Cooke, Lynne. — « Gary Hill : "Who am I but a figure of speech?" ». — Parkett. — No. 34 (Dec. 1992). — P. 16-19
- Sarrazin, Stephen. — « Gary Hill : la parole aux objets ». — Art Press. — N° 165 (janv. 1992). — P. 20-23
- 1991 Lageira, Jacinto. — « Gary Hill : une verbalisation du regard ». — Parachute. — N° 62 (avril/ mai/ juin 1991). — P. 4-11
- Phillips, Christopher. — « Between pictures ». — Art in America. — Vol. 79, no. 11 (Nov. 1991). — P. 104-115, 173
- 1990 Bassan, Raphaël. — « Murs d'images pour un art mûr ». — Libération. — (31 juill. 1990). — P. 14-15
- Devriendt, Christine ; Odin, Paul-Emmanuel. — « L'image comme une aiguille qui écrit au bout des mots : Site Recite (A Prologue) une vidéo de Gary Hill ». — Kanal. — N° 6 (mars 1990). — P. 54-56
- Fargier, Jean-Paul. — « Défense de doubler ». — Art Press. — N° 147 (mai 1990). — P. 70
- Grundberg, Andy. — « Gary Hill at Museum of Modern Art ». — New York Times. — (Dec. 21, 1990)
- Van Assche, Christine. — « [Entrevue avec Gary Hill] ». — Galeries Magazine. — N° 40 (déc. 1990/ janv. 1991). — P. 77, 140-141
- 1989 Fargier, Jean-Paul. — « Z. Rybczinski et G. Hill : la ligne, le point, le pli ». — Cahiers du Cinéma. — N° 415 (janv. 1989). — P. 60-63
- 1987 Gudis, Catherine. — « Interview with Gary Hill ». — The Contemporary. — Vol. 4, n° 1 (Winter 1987). — MOCA, Los Angeles
- 1984 Hagen, Charles. — « Gary Hill ». — Artforum. — Vol. 22, no. 6 (Feb. 1984). — P. 77-78
- 1983 Furlong, Lucinda. — « A manner of speaking : an interview with Gary Hill ». — Afterimage. — Vol. 10, no. 8 (Mar. 1983). — P. 9-16
- 1979 Croft, Williams Janis. — « Caps video : Wegman, Hill, Kolpan, Lucier ». — Afterimage. — Vol. 7, no. 4 (Nov. 1979). — P. 4-5
- Thèses**
- 1992 Christophe, Gilbert. — Maurice Blanchot / Gary Hill : d'une écriture l'autre (et son double). — 1992. — Mémoire de DEA, Université Paris-III, Paris
- 1991 Devriendt, Christine. — L'œuvre vidéo de Gary Hill. — 1991. — Mémoire de maîtrise, Université Rennes-II Haute-Bretagne, Rennes
- Sites Web**
- 1997 « Gary Hill : Midnight crossing ». — Münster : Westfälischer Kunstverein, 1997. — URL : [http://www.artthing.de/hp/projekte\\_e.html](http://www.artthing.de/hp/projekte_e.html)
- 1995 Haber, John. — « Gary Hill ». — Our Postmodern Life. — St. Albans (Royaume-Uni) : Pixcentrix Design, 1995. — URL : <http://www.pixcentrix.co.uk/pomo/video/haber.htm>
- Vidéo**
- 1994 Gary Hill : sites recited. — Réalisation, Gary Hill ; Carol Ann Klonarides ; Joseph Leonardi. — Long Beach : Long Beach Museum of Art, 1994. — 60 min. — Bande vidéo. — couleur. — son

Une version complète de la biobibliographie de Gary Hill est disponible sur le site Web de la Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal (<http://Media.MACM.qc.ca>). □

*Liste des œuvres*

## Installations vidéographiques

*Disturbance (Among the Jars)*, 1988

Sept vidéogrammes couleur, sept moniteurs sans boîtier, sonorisation (1 canal), synchronisateur, sept chaises en bois, sol blanc □ Collection Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

*Remarks on Color*, 1994

Vidéogramme couleur, projecteur vidéo, sonorisation amplifiée □ Édition de cinq et épreuve d'artiste □ Version originale en anglais, version allemande, version française □ 1/5 Collection Musée d'art contemporain, Helsinki □ 2/5 Collection privée, New York □ 3/5 Collection Fundació La Caixa, Barcelone □ 4/5 Collection The Tate Gallery, Londres

*Dervish*, 1993-1995

Vidéogrammes couleur, deux projecteurs vidéo, sonorisation amplifiée, ordinateur, lumière stroboscopique, miroirs, moteur, structure de bois et d'aluminium □ Édition de deux et épreuve d'artiste □ 1/2 Collection

Museum für Gegenwartskunst de Bâle □ 2/2 Collection

Musée d'art contemporain de Montréal

*Hand HearD*, 1995-1996

Cinq vidéogrammes couleur, cinq projecteurs vidéo, synchronisateur à cinq canaux □ Édition de deux et épreuve d'artiste

*Reflex Chamber*, 1996

Vidéogramme couleur, projecteur vidéo, sonorisation amplifiée, ordinateur, lumière stroboscopique, miroir, table □ Édition de deux et épreuve d'artiste

*Midnight Crossing*, 1997

Vidéogramme couleur, projecteur vidéo, sonorisation amplifiée, lumière stroboscopique, écran à structure métallique □ Édition de deux et épreuve d'artiste

Sauf indication contraire, les œuvres sont présentées avec l'aimable permission de la Donald Young Gallery, Seattle

## Vidéogrammes

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

Couleur, son, 32 min

*Tale Enclosure*, 1985

Couleur, son stéréo, 5 min 30 s

*Incidence of Catastrophe*, 1987-1988

Couleur, son stéréo, 43 min 51 s

*Site Recite (A Prologue)*, 1989

Couleur, son stéréo, 4 min

*Solstice d'hiver*, 1990

Couleur, son, 60 min





