

zeszyty artystyczne

Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu / maj 2005 / issn 1232-6682

Gary Hill

Piotr Kurka: Nie napisany tekst / *The Unwritten Text*

Laudacje doktoratu honoris causa dla Profesora Gary'ego Hilla /
Laudations of Doctorat Honoris Causa for Professor Gary Hill:

**Antoni Porczak / Izabella Gustowska / Ryszard W.
Kluszczyński / Andrzej Syska**

Małgorzata Dawidek-Gryglicka: Język i rzeczywistości
pozajęzykowe. Refleksja nad *mind on the line* Gary'ego Hilla /
*Language and Non-Language Realities. A Reflection on Gary Hill's
mind on the line*

Z **Garym Hillem** rozmawia **Marek Wasilewski / Gary Hill
talks to Marek Wasilewski**

Gary Hill w dialogu z / *in dialogue with George Quasha i / and
Charles Stein:* Liminalne działania artystyczne / *Liminal
Performance*

George Quasha & Charles Stein: HAND HEARD liminal
objects / *HAND HEARD liminal objects*

**George Quasha (w dialogu z / written in dialogue with Charles
Stein):** TALL SHIPS (Żaglowce) WYBUJALE WIDZENIE / *TALL
ACTS OF SEEING*

George Quasha & Charles Stein: Na widoku / *ON view*



Język kostniejący w gmachach akademii
szuka schronienia u dzieci i obłękanych poetów

*If academies petrify a language, it will take refuge
among children and mad poets.*

Raoul Hausmann



Gary Hill

Piotr Kurka

Nie napisany tekst	3
<i>The Unwritten Text</i>	9

Laudacje doktoratu honoris causa dla Profesora Gary'ego Hilla

Laudations of Doctorat Honoris Causa for Professor Gary Hill

Antoni Porczak

15/29

Izabella Gustowska

43/51

Ryszard W. Kluszczyński

61/67

Andrzej Syska

73/79

Małgorzata Dawidek-Gryglicka

Język i rzeczywistości pozajęzykowe. Refleksja nad *mind on the line*

Gary'ego Hilla

85

Language and Non-Language Realities. A Reflection on Gary Hill's mind on the line

91

Z **Garym Hillem** rozmawia **Marek Wasilewski**

99

Gary Hill talks to Marek Wasilewski

107

Gary Hill w dialogu z / in dialogue with **George Quasha** i / and **Charles Stein**

Liminalne działania artystyczne

115

Liminal Performance

143

George Quasha & Charles Stein

HAND HEARD liminal objects

167

HAND HEARD liminal objects

183

George Quasha (w dialogu z / written in dialogue with **Charles Stein**)

TALL SHIPS (Żaglowce) WYBUJAŁE WIDZENIE

197

TALL ACTS OF SEEING

215

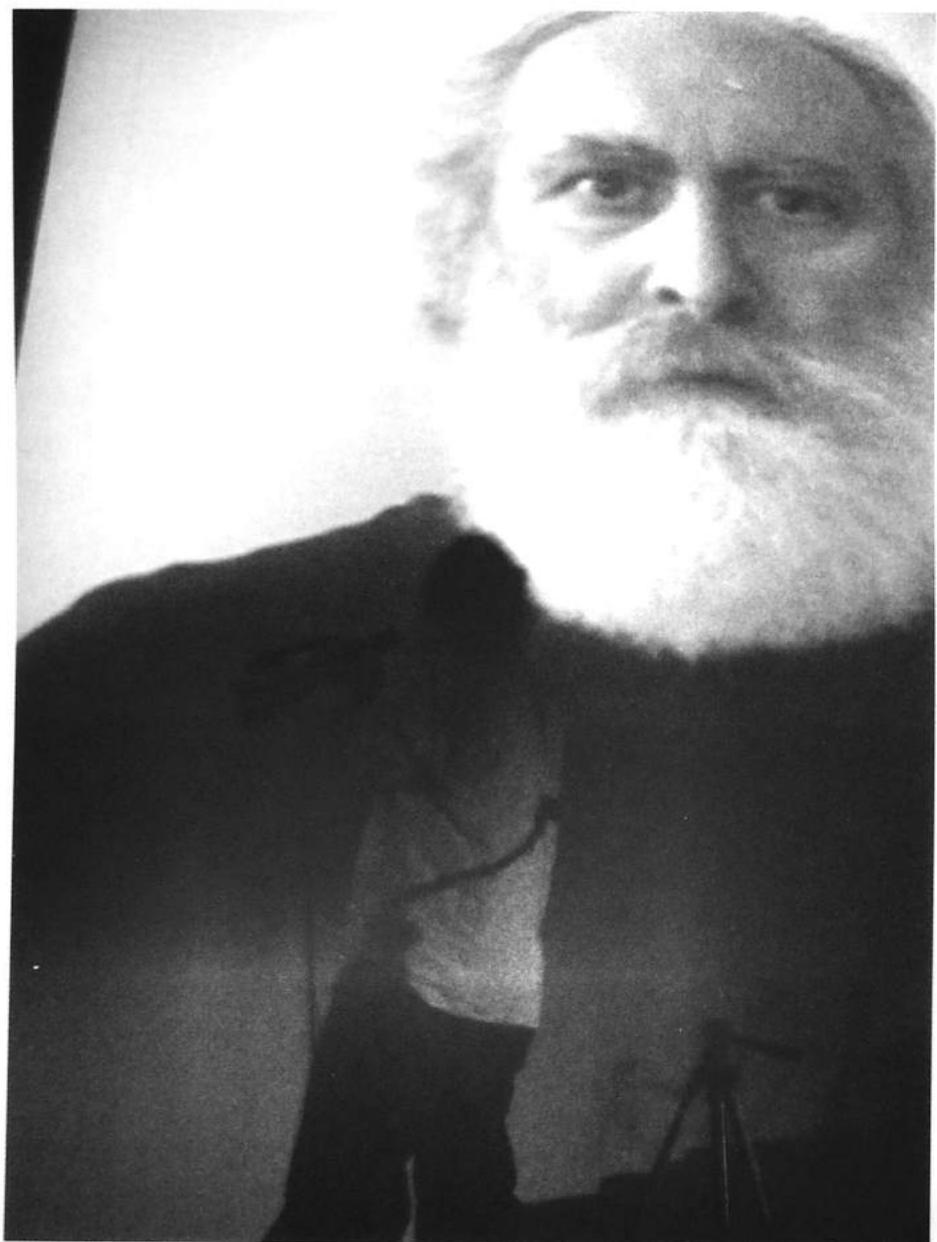
George Quasha & Charles Stein

Na widoku

231

ON view

241



Gary Hill, Dorota Czerner, Aaron Miller, George Quasha, Charles Stein,
performance *mind on the line*, Galeria U Jezuitów, Poznań 7.12.2004

Piotr Kurka

Nie napisany tekst

Ten tekst miał być o Garym Hillu i innych wspaniałych poetach.

Motto (zapożyczone z pracy Hilla) miało brzmieć: *mistaking numbed words with the light*. Czyli: *myląc zdrętwiale słowa ze światłem*.

Strumień skojarzeń jest czasami jak głupia śpiewka, ale wierzę, że należy go słuchać. Słowo „Hill” to tylko wzgórze, słowo „Hill” występuje w poemacie Dylana Thomasa („Fern Hill”).

Zanim wyjaśnię powód, dla którego nie napisałem tego tekstu, opiszę powód, dla którego miał powstać.

Myślałem kiedyś o kulturze płynności, o zacieraniu granic pomiędzy kategoriami w sztuce.

Obsesyjnie powracała myśl o znalezieniu chociażby jednej ostrej granicy. Jednej brzytwy tnącej pole sztuki na dwa nie przystające obszary. Trywialność rozwiązań, jakie podsuwała wątpliwa wiedza i zniewolony umysł, kała zarzucić takie rozważania. Ale dyskusja dobiegająca świtu ujawniła pewną, być może oczywistą kategorię: świat można podzielić na tych, którzy są poetami i na tych, którzy poetami nie są.

Analizując nie tylko sztukę kontekstualną, można wnioskować, iż wielu artystów wizualnych było jednocześnie (a może przede wszystkim) poetami, a także w myśl dość jednoznacznych kategorii opisujących sztukę, wielu poetów było i jest artystami wizualnymi.

Nie istnieje definicja poety.

Są próby o ogromnej rozpiętości, sytuującego Go pomiędzy Baudelaire’owskim wiecznie pijanym szaleńcem a Heideggerowskim osobnym bytem, tak szczególnym, jak szczególnym może być cytowanie Rilkego w traktacie filozoficznym.

Lubię też poetów-łobuzów i chuliganów. Anarchistów tłukących szyby z wykrochmalonymi firankami, których jak Antonina Artauda *myśl opuszcza na wszystkich szczeblach*¹.

John Cage był muzykiem i malarzem, i był także poetą. Całym życiem zaprzeczał kokieteryjnej i przewrotnej definicji Artauda: *dla czego nie poprzesstać na byciu człowiekiem używającym języka do zwykłych celów?*²

¹⁾ Antonin Artaud, *Heliogabal albo anarchista ukoronowany*, tyt. oryginału *Heliogabale ou l'Anarchiste couronne*, Gallimard, Paris 1982.

²⁾ Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris 1959.

Kiedyś czytałem relację z „wieczoru autorskiego” Artauda w teatrze Vieux Colombier, było tam zdanie: *poczuliśmy, że wstępujemy w niebezpieczną strefę, jakby opromienieni czarnym słońcem, pochłaniani pożarem ciała wydanego na pastwę duchowych płomieni.* Zazdrościłem opisującemu bliskości tej relacji, bo to było spotkanie z Heliogabalem, z Bogiem-Słońcem-Królem scalającym wielość w uniwersalną pełnię.

Doświadczanie takiej bezpośredniej relacji jest bezcenne, stąd m.in. cudzysłów, kiedy piszę „wieczór autorski”.

Nie wiedziałem wówczas, że dostąpię uczestnictwa w tajemniczym i niezwykłym rytuale. Rytuale magiczny („cover the skin with the image of skin”³).

Piszę uroczyście „dostąpię uczestnictwa”, bo dzięki Gary’emu Hillowi i pozostałym artystom (George’owi Quasha, Charles’owi Steinowi...) monumentalna przestrzeń medytacji, która jest wspólną własnością wszystkich poetów świata, stała się także moim udziałem. Kiedy Quasha powiedział o *zerowym punkcie świadomości*, doznałem szczególnego uczucia uniwersalnej pełni i aby zachować „medytacyjną pustkę”, uciekłem od obrazu zapamiętanego z Nowego Jorku:

Mieszkałem w Westbeth (kolonii artystów) dwa piętra nad mieszkaniem, w którym Diane Arbus popełniła samobójstwo. Miewałem tam najdziwniejsze sny w moim życiu. Pewna regularność, którą sam sobie narzuciłem, lub bardziej poznańsko: „higiena pracy twórczej”, nakazywała wstawać o określonej porze, by udać się do studia. Prawie codziennie spotykałem starszego mężczyznę, który wydawał mi się dziwnie znajomy (w N.Y. dosyć łatwe odczucie).

To był Merce Cunningham (jeden z najsłynniejszych tancerzy świata, partner i współpracownik Johna Cage’a). Jest taka scena w filmie o Cage’u: kompozytor gra na fortepianie – Cunningham tańczy, w pewnej chwili Cage prosi tancerza, aby nie tańczył do muzyki, aby gesty nie powielaly muzycznych fraz.

Deleuze’owska różnica i podobieństwo.

Czasami wszystkie głosy są jednym głosem, toteż kiedy George Quasha mówił mi o swojej współpracy z Johnem Cage’em, musiałem uroczyście napisać: „dostąpienie uczestnictwa”. Tak jakby Hill przywiózł ze lub „za” sobą cały zastęp duchów z przeszłości i przyszłości. Tak jakby maszerujący w miejscu Quasha i Hill przywoływali mantrycznymi gestami całe rzesze umarłych poetów.

Entropia i świadomość. Pamięć i śmierć. To nie jest łatwa droga. Ale jak mawiał W. S. Burroughs: *to, co jest dzisiaj łatwym przejściem, jutro może okazać się śmiertelną pułapką.*

...strzeż się dróg biegących śródkiem, dróg umiarkowania, zdrowego rozsądku i nieśmiały planów⁴.

Dylan Thomas powiada:

światło wybucha w skrytych działkach, na szczytach myśli, tam, gdzie myśli pachną w deszczu; w agonii wszystkich logik⁵.

Dylan Thomas był poetą. Był poetą rozpięтыm pomiędzy wszystkimi definicjami, o których wcześniej wspomniałem. Jego pijaństwo płynące z tego samego źródła-miejsca, o którego bezustannym opuszczaniu pisał Rilke, a za nim Heidegger, rodziło także anegdoty:

...po odbyciu podróży pomiędzy Angią i Ameryką zwrócił na lotnisku uwagę celnika, cuchnący alkoholem i nieogolony... czy to pana walizka?... ttak... wybełkotał z trudem, bardzo jestem ciekaw, co jest w środku... rzekł celnik, ja również... odparł poeta.

Ludzie tacy, jak Dylan Thomas i John Berryman, mogliby zostać opisani w „Powszechniej Historii Nikczemności” J. L. Borgesa – są dokładnie jak ludzie, którzy pozwalają, by ich łzy płynęły w kierunku Północy [...] dniem i nocą, na nietruwałych i uszkodzonych statkach, stawiają czoło burzom⁶.

Ci ludzie, w zbiorowej pamięci, są też jak postacie z „Tall Ships” Gary’ego Hilla, wyłaniając się i znikając w ciemności.

Zbiorowa pamięć ma w sobie zapowiedź przyszłości: kiedyś w Wenecji, w chłodny wieczór, pobiegłem w kierunku mojej małej córkij, która zniknęła za rogiem. Za zakrętem na przeciwległej ścianie ujrzałem świecące słowa odbijające się na powierzchni kanału. Pozornie przypadkowe „zbitki” słów, na przykład: *trunks – stems* (pnie i tułowia) = *forms of vegetation*. To było ciche i piękne objawienie. Staliśmy urzeczeni. Strumień światła płynął przez nasze ciała.

...mistaking numbed words with the light.

Z niedowierzaniem przyjąłem potem fakt, że była to praca Josepha Kosutha. Nad weneckim kanałem odczułem jedno z pierwszych drgnięć płynności kategorii.

Płynność może oznaczać zatarcie granic, ale także wędrówkę z jednego obszaru w drugi, i może także, bez ryzyka niekompetencji, pozwolić opowiedzieć o innym poecie:

³⁾ Gary Hill, *Videosomatic installation Cut-Pipe*, 1992.

⁴⁾ William S. Burroughs, *Roads to the Western Lands*.

⁵⁾ Dylan Thomas, *Światło wybucha, gdzie brak słońca*, tyt. oryginalu *Light Breaks on Secret Lots*.

⁶⁾ Jorge Luis Borges, *Powszechna historia nikczemności*, PIW, 1982, tyt. oryginalu *Historia Universal de la Infamia*, Emece Editores SA, Buenos Aires 1967.

Ezra Pound, samotny i zagubiony, w klatce na dziedzińcu amerykańskich koszar, wyszydzany i opluwany... (to dziwne, że przypomniałem sobie o nim, oglądając zdjęcia jeńców z Abu Ghraib).

Ezra Pound, piszący o chińskim poecie Li Po: *Li Po umarł też po pijanemu, próbował uścisnąć księżyca w Żółtej Rzece*⁷.

Li Po odbijał się w drgającej wodzie weneckiego kanału, w której odbijały się słowa Josepha Kosutha.

A Ezra Pound napisał epitafium dla Li Po, kiedy był jeszcze prawie żywy, a kiedy zmarł w Wenecji, pochowano go na wyspie-cmentarzu San Michele. Drugi obraz, który przechowam w sobie na zawsze, to dwie łodzie wyłaniające się z mgły na weneckim Canale Grande, płynące w przeciwnych kierunkach; jedna wyładowana owocami i warzywami, druga wioząca trumnę...

Ten nie napisany tekst miał być o fragmencie ogromnej przestrzeni medytacyjnej, z której spoza czasu, a więc w tym samym momencie, mogą wyłonić się: pijani Berryman, Thomas i Gałczyński, tragiczny Pound, bęłkoczący Artaud, śpiewający Quasha, milczący Cage grający w szachy z Duchampem, milczący Quasha i milczący Hill filmujący grającego Steina, Szewczyk wysyłający w świat depeszę: *klucz gęsi nad Kaczycami*, Burroughs tańczący z Laurie Anderson i ślepy Borges w bibliotece, i Beuys szepczący coś na ucho martwemu zajęciowi, i tak dalej.

Nieokiełznana wspaniała wspólnota wolności.

Stowarzyszenie Poetów Przeciwko Światu „w agonii wszelkich logik”.

Z weneckiej mgły wyłaniają się słowa Williama S. Burroughsa: *twoje ciało jest łodzią, którą zostawiasz na brzegu [...] jest pełne dziur, jest pełne dziur...*⁸

Z ciemności wyłaniają się słowa oświetlone silnym światłem przez bandę narwanych poetów, których przywiózł do Poznania chuligan Gary Hill. Słowo oświetlone silnym światłem traci czytelność albo zamienia się w inne.

A teraz modlitwa:

Dziękujemy Tobie Panie za te hordy narwanych poetów raz po raz przejmierzących świat w „agonii wszystkich logik”. Wszyscy oni przypływają ze wspólnej wyspy, otwierając dostęp do daru, który przewyższa wszystkie inne dary. Amen

Poznań, 21 stycznia 2005

Postowie albo PS czy coś tam takiego:

1. Ostatnio pojawiły się żałosne próby zaszeregowania tego, co zdarzyło się w Poznaniu jakimiś gwiazdkami lub punktami w jakiejś chorej wyimaginowanej skali. Neil Postman w swojej znakomitej książce „Amusing Ourselves to Death” (Zabawić się na śmierć) pisze, że zamieniliśmy wszystko w konkursy, loterie, lunaparki i quizy. Rozrywka stała się główną częścią kultury. Z opozycji, jaką stanowi kultura typograficzna (druk) oraz kultura multimedialna (telewizja, internet), w przerażającym tempie, na naszych oczach rodzi się homogenizacja sztuki. Postman mówi: *banalizacja i trivializacja poważnego dyskursu (politycznego, dziennikarskiego, religijnego i edukacyjnego) to znak epoki, w której żyjemy – epoki show-businessu [...] jej epistemologiczną metaforą jest rozrywka [...] grozi nam duchowe spustoszenie i śmierć kultury*⁹. Gwiazdki, punkty i inne kulki przyznawane przez żałosnych, niedowartościowanych pismaków są świadectwem tego spustoszenia.
2. Fragment noworocznego postanowienia: *nie będę zaglądał do następujących pism: „Pani Domu”, „Tina”, „Claudia”, „Nie”, „Raster”, „Fakt” itp.*
3. Mówiąc się, że jeden z wydawców pisma „Raster” jest poetą.
4. Krótki i lakoniczny przekaz apeluje nie do rozumu, ale do emocji, taki sposób widzenia rozrywa więzi międzyludzkie i jak pisze Ryszard Kapuściński: *każdy jest osobną wyspą, utrzymującą jedynie związek z wydawcą, właścicielem galerii, z redakcją czasopisma albo stacją telewizyjną. Stąd między innymi bezradność i słabość sztuki wobec wyzwań, jakie stawia epoka*¹⁰.
5. Amen

⁷ Ezra Pound, *Epitafia. Poezje wybrane*, LSW, 1989, tyt. oryginału *Epitaphs*.

⁸ William S. Burroughs, *Roads to the Western Lands*.

⁹ Neil Postman, *Amusing Ourselves to Death*, 1985, Viking Penguin, Penguin Putnam, Inc.

¹⁰ Ryszard Kapuściński, *Lapidarium III*.



Gary Hill, *Mesh*, instalacja 1979; rekonstrukcja 2004, Centre Georges Pompidou w Paryżu

Piotr Kurka
The Unwritten Text

This text was intended to be about Gary Hill and other great poets.

The motto (borrowed from Gary Hill's work) was to be: "mistaking numbered words with the light".

The flow of associations is sometimes like as silly song, but I believe that it is something one should listen to. The word *Hill* means *hill* and we can read about it in Dylan Thomas's poem, *Fern Hill*.

Before I explain why I did not write this text, I will explain the reasons why it was intended to be written.

I once thought a lot about floating culture, about the blurring of the distinctions between the particular categories of art. I became obsessive about finding at least one clear demarcation, one knife which would cut the field of art into two unconnected areas. The triviality of the solutions which were given to me by my doubtful knowledge and enslaved mind forced me to abandon these considerations. Nevertheless, discussions held until early morning revealed a certain, quite obvious fact: the world could be divided into those who were poets and those who *were not*.

The analysis of art (not only contextual art) may lead to the conclusion that many visual artists were concurrently (or perhaps primarily) poets and, according to the fairly fixed categories which define art, many poets were and continue to be visual artists.

The definition of a poet does not exist. There have been extremely wide-ranging attempts to provide one which situated *the poet* between Baudelaire's never-sobering madman and Heidegger's separate being who is as unique as it is unique to quote Rilke in a philosophical treatise. Personally, I also like the rascal and hooligan poets, the anarchists who break windows with snow-white curtains and who, like Antonin Artaud, are "abandoned by their thought at all stages"¹.

¹) Antonin Artaud, *Heligabalus or, the Crowned Anarchist*.

John Cage was a musician and painter as well as a poet. His whole life contradicted Artaud's seductive and perverse statement: "why not stop at being a person who uses language for ordinary purposes?"².

I once read a review of Artaud's "lecture" at the Vieux Colombier Theatre. It contained the following sentence: "we felt that we were entering a dangerous zone as if we were in the light of a black sun, consumed by the fire of a body left to the fate of spiritual flames". I envied the person who described such proximity because this was a meeting with Heliogabal, the God-Sun-King who integrated multiplicity into a universal whole. Experiencing such direct proximity is invaluable, hence the use of quotation marks around the word "lecture".

I did not know at the time that I would be given the honour of participating in a mysterious and unusual ritual, a magic ritual (*Cover the Skin with the Image of Skin*³). I have solemnly written "the honour of participating" because thanks to Gary Hill and the other artists (George Quasha, Charles Stein...) I was admitted to the monumental space of meditation which is the common property of all the poets in the world. When George Quasha spoke of "the zero point of consciousness" I experienced a specific feeling of universal completeness and in order to maintain the "meditation emptiness" I withdrew from the image I had remembered from New York:

I was living in Westbeth (the artists' colony), two floors above the flat in which Diane Arbus had committed suicide, where I had the strangest dreams in my life. The particular regime which I had imposed on myself (or in more Poznanian terms: "creative work hygiene") made me get up at a fixed time and go to the studio. Almost every day I met an elderly man who seemed strangely familiar (not an unusual feeling when in N.Y.). The man was Merce Cunningham, who was one of the most famous dancers in the world and who had worked with John Cage. There is this scene in a film about Cage: the composer is playing the piano and Cunningham is dancing. Suddenly Cage asks Cunningham to stop dancing to the music so that his gestures do not amplify the musical phrases.

Deleuze-like difference and similarity.

Sometimes all the voices become one voice and after George Quasha told me about working with John Cage I had to earnestly write: "the honour of participating". It was as if Gary Hill had brought with him (or was followed by) a host of spectres from the past and the future. It was as if

Hill and Quasha were marching in one spot and evoking all the dead poets with mantra-like gestures.

Entropy and consciousness. Memory and death. This is not an easy road, but as W.S. Burroughs would say: "Today's easy passage may be tomorrow's death trap... and beware the Middle Roads, the roads of moderation, common sense and careful planning"⁴. And Dylan Thomas said: "Light breaks on secret lots, on tips of thought where thoughts smell in the rain; when logics dies"⁵. Dylan Thomas was a poet. A poet stretched between all the definitions that I have mentioned. His drunkenness flowed from the same source-location the leaving of which Rilke, followed by Heidegger, continuously wrote about. It was also the source of many anecdotes, for instance:

After having travelled between Britain and the USA, stinking of alcohol and unshaven he attracted the attention of the customs officer at the airport. "Is this your suitcase?"... "Ye... yes", he mumbled with great difficulty. "I wonder what's inside", said the officer. "So do I", replied the poet.

People like Dylan Thomas and John Berryman could have been described in J.L. Borges' *Universal History of Infamy*. They are exactly like "the people who allow their tears to flow to the North... all day and all night they face the storms on perishable and damaged ships"⁶.

In collective memory these people are also like the images from Gary Hill's *Tall Ships* emerging from and disappearing in the darkness.

Collective memory contains an announcement of the future. One cold evening in Venice I followed my little daughter who had disappeared behind a street corner. On the wall of the opposite building I suddenly saw some glowing words which were reflected in the canal below. The seemingly accidental collocations included for instance "trunks – stems = forms of vegetation". It was a silent and beautiful revelation. We stood there astounded. The stream of light flowed through our bodies.

"...mistaking numbed words with the light"

²⁾ Maurice Blanchot, *Le livre à venir*.

³⁾ Gary Hill, *Videosomatic installation Cut-Pipe*, 1992.

⁴⁾ William S. Burroughs, *Roads to the Western Lands*.

⁵⁾ Dylan Thomas, *Light Breaks on Secret Lots*.

⁶⁾ Jorge Luis Borges, *Universal History of Infamy*.

Later I was slightly disbelieving of the fact that this was Joseph Kosuth's work. Standing there, on the bank of a canal in Venice, I felt one of the first stirs of the fluidity of categories.

Fluidity may mean the blurring of distinctions, but also, the wandering out of one area into another. It may also make it possible (without the risk of incompetence) to mention another poet:

Ezra Pound, lost and lonely, locked in a cage in a courtyard between American barracks. Ezra Pound mocked and spat at... (it is strange that I recalled Ezra Pound while looking at pictures of the prisoners of war from Abu Ghraib). Ezra Pound, writing about the Chinese poet Li Po: "And Li Po also died drunk. He tried to embrace a moon in the Yellow River".

Li Po was reflected in the flickering water of that canal in Venice, along with the words of Joseph Kosuth. And Ezra Pound wrote the epitaph when he was almost dead. When he died he was buried in the island-cemetery of San Michele.

Another image which will stay with me forever is that of two boats sailing in opposite directions emerging from the mist on the Canale Grande: one was carrying a cargo of fruit and vegetables and the other, a coffin...

The unwritten text was to be about a fragment of the enormous meditation space from which the drunken Berryman, Thomas and Gałczyński can emerge from beyond time and thus at the same moment, together with the tragic Pound, the mumbling Artaud, the singing Quasha, and the silent Cage playing chess with Duchamp, as well as the silent Quasha and silent Hill filming Stein, Szewczyk sending out the telegram "*A Formation of Geese over Kaczyce*", Burroughs dancing with Laurie Anderson, the blind Borges in a library and Beuys whispering something into a dead rabbit's ear...

The uncurbed and wonderful community of freedom.

The Society of Poets against the World "when logics dies".

From the Venice mist also emerge the words of William S. Burroughs: "Your body is a boat to lay aside when you reach the far shore... It's full of holes. It's full of holes".⁸

From the darkness emerge the strongly-illuminated words of a band of mad poets brought to Poznań by the hooligan Gary Hill. A word illuminated by strong light loses clarity or changes into another word.

Time for a prayer:

Thank you Lord for these hordes of mad poets who, every now and then, wander across the world “when logics dies”. They all sail from a common island and bring us access to a gift which is far greater than all others. Amen

Poznań, 21 January 2005

Afterword or postscript or whatever:

- 1) Recently, sad attempts have been made to grade the things which have been happening in Poznan using various types of stars and marks on some kind of imaginary scale. In his remarkable book, *Amusing Ourselves to Death* Neil Postman writes that we have replaced everything with competitions, lotteries, funfairs and quiz-shows. Entertainment has become a major part of culture. From the opposition of typographic culture (print-culture) and multimedia culture (television and the Internet) we are witnessing the scarily rapid birth of the homogenisation of art. Postman says: “When a population becomes distracted by trivia, when cultural life is redefined as a perpetual round of entertainment, when serious public conversation becomes a form of baby-talk, when, in short, a people become an audience and their public business a vaudeville act, then a nation finds itself at risk: culture-death is a clear possibility”⁹. The stars, points and other ratings awarded by sad and unappreciated pseudo-journalists are a symbol of this possibility.
- 2) Part of a New Year resolution: “I will not browse through the following magazines and newspapers: *Pani Domu*, *Tina*, *Klaudia*, *Nie*, *Raster*, *Fakt* etc.”
- 3) They say that one of the publishers of *Raster* is a poet.
- 4) A short and laconic message does not appeal to the mind, but to the emotions. Such a perspective tears apart interpersonal links and, according to Ryszard Kapuściński, “everyone is a separate island maintaining links only with their publisher, gallery owner, magazine editor and television station. And this leads to the helplessness and weakness of art in the face of the challenges of the current era”¹⁰.
- 5) Amen

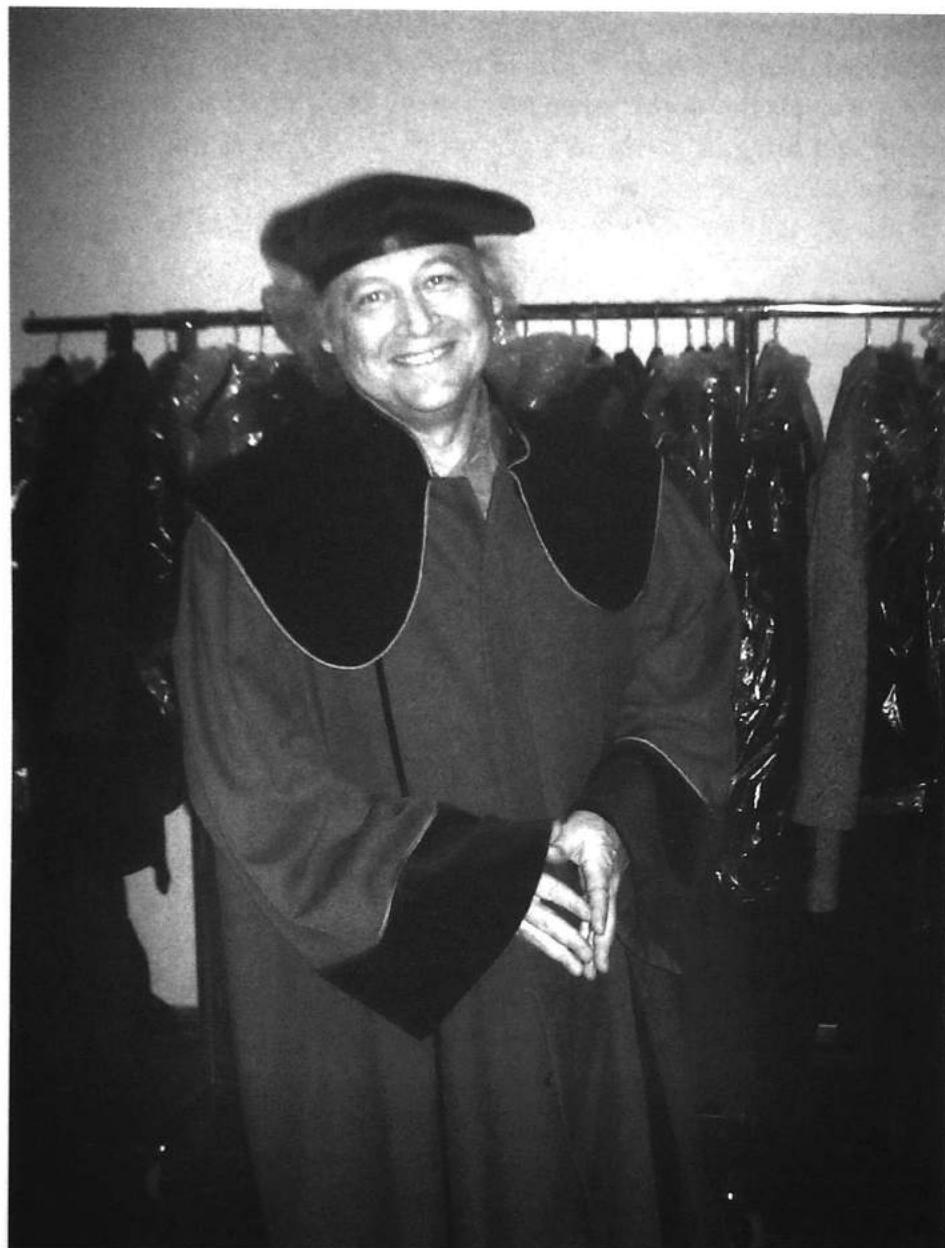
Translation: Marta Walkowiak
Celtic – Centrum Języka Angielskiego

⁷⁾ Ezra Pound, *Epitaphs*.

⁸⁾ William S. Burroughs, *Roads to the Western Lands*.

⁹⁾ Neil Postman, *Amusing Ourselves to Death*.

¹⁰⁾ Ryszard Kapuściński, *Lapidarium III*.



Gary Hill przed wręczeniem doktoratu honoris causa / before receiving the *Honoris Causa Doctorate*,
Galeria U Jezuitów, Poznań 8.12.2004

Profesor Antoni Porczak

Kierownik Pracowni Działań Medialnych Wydziału Rzeźby
Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie

Laudacja

Gary Hill jest jednym z najważniejszych artystów współczesnych. Żyje i pracuje w Seattle w Stanach Zjednoczonych.

Urodził się w Santa Monica w Kalifornii w 1951 roku. Najpierw studiuje rzeźbę, w latach 70. zaczyna doświadczenia z dźwiękiem i obrazem ruchomym jako jednokanałowym wideo. Jednak niebawem przechodzi do form bardziej przestrzennych, takich jak instalacje wideo, performance, i innych form sztuki elektronicznej. Znany jest głównie jako twórca wideo-artu. Jego prace pokazywane są we wszystkich ważniejszych centrach sztuki. Imponująca jest liczba pokazów indywidualnych i zbiorowych na całym niemal świecie, opartych na technologicznej cywilizacji.

Są wśród nich:

The Arts and Rockefeller and Guggenheim, Centre Georges Pompidou w Paryżu, Museum Soho New York, Museum für Gegenwartskunst w Basel, Museu d'Art Contemporani w Barcelonie, Documenta Kassel, Zentrum für Kunst und Medientechnologie w Karlsruhe, i wiele innych (zobacz listę wystaw).

Jest też uhonorowany wieloma nagrodami, w tym również nagrodą na Międzynarodowym Biennale w Wenecji w 1995 roku za rzeźbę.

Kiedy spojrzymy na katalog nagród i wyróżnień¹, możemy się przekonać, jak bardzo ceniona jest jego twórczość w różnych przecieku kręgach kulturowych.

1996: CAA Artist Award for Distinguished Body of Work, College Art Association, New York, NY

1996: Second Prize, 1996 United States Chapter of the International Association of Art Critics Awards, Best Video or Installation, „Gary Hill: Wither shins” at the Institute of Contemporary Art, Philadelphia, PA

1995: Leone d'Oro, Prize for Sculpture, Venice Biennale, Venice, Italy

¹ Lista nagród, lista grantów, lista wystaw indywidualnych, lista wystaw zbiorowych (cytowana za Dave Jones Design <http://www.djdesign.com/>).

- 1995: First Prize, 1994–1995 AICA (International Association of Art Critics) Best Show Awards, Best Video Show or Installation, „Gary Hill” at the Guggenheim SoHo, New York, organized by the Henry Art Gallery, University of Washington, Seattle, WA
- 1991: Prize Winner, „ARTEC 91” International Biennale, Nagoya, Japan
- 1989: Prize Winner (Performance Video), 13th Atlanta Film/Video Festival, Atlanta, GA
- 1988: Grand Prix, World Wide Video Festival, The Hague, The Netherlands
- 1988: Honorable Mention, 3rd Bonn Video Art Festival, Bonn, Germany
- 1988: Prix Alcan (video), 18th Annual Montreal Film and Video Festival, Montreal, Quebec, Canada
- 1987: 1st Prize, Structuralist Video, Athens International Video Festival, Athens, OH
- 1987: Grand Prize, 6th Annual Daniel Wadsworth Video Festival, Real Art Ways, Hartford, CT
- 1986: 1st Prize (shared), Narrative Video, Athens International Video Festival, Athens, OH
- 1986: James D. Phelan Art Award, San Francisco Foundation, San Francisco, CA
- 1986: Honorable Mention (Non-Narrative Video), Video Culture International, Toronto, Ontario, Canada
- 1985: Grand Prix (shared), 1st Tokyo International Video Biennale, Tokyo, Japan
- 1985: Sony Grand Prize, 3/4 Inch Video/New Media, Video Culture International, Montreal, Quebec, Canada
- 1985: 1st Prize, Art Video/New Media, Video Culture International, Montreal, Quebec, Canada
- 1985: 1st Prize, 3/4 Inch Non-Narrative Art Video/New Media, Video Culture International, Montreal, Quebec, Canada
- 1983: 1st Prize (shared), San Sebastian International Video Festival, San Sebastian, Spain
- 1983: Merit Award, Chicago International Film/Video Festival, Chicago, IL
- 1982: 2nd Prize, Video Art, United States Film/Video Festival, Salt Lake City, UT
- 1981: The Video Art Award, 3rd Annual Daniel Wadsworth Memorial Video Festival, Hartford, CT
- 1978: Merit Award, Experimental Video, Athens International Video Festival, Athens, OH

1976: Merit Award, Experimental Video, Athens International Video Festival, Athens, OH

Choć Gary Hill kojarzony jest przede wszystkim jako twórca wideo-artu, w jego sztuce widoczne jest doświadczenie rzeźbiarskie, objawiające się tendencją do umieszczania poszczególnych lektur wideo (instalacyjnie) w różnych miejscach przestrzeni realnej, dzięki czemu artysta przekracza granice wideo bliskiego w formie dyspozytywów kina czy paleo-telewizji. Wielu artystów, doceniając technologiczne możliwości wideo, widziało w nim zaledwie technikę dokumentacji artystycznej lub bardziej prywatny czy eksperymentujący film. Jeśli jednak wideo miało być sztuką inną niż filmowa, musiało szukać swojej własnej tożsamości. Wideo jako sztuka audiowizualna na elektronicznym nośniku było też zbyt podobne do telewizji, zatem również z tego powodu musiało poszukiwać swojej odrębności. Poszukiwania te zmierzały w różnych kierunkach, przy okazji rozpoznawano możliwości i ograniczenia techniczne.

Tak więc wideo, by stworzyć własną specyfikę, musiało przekroczyć i film, i telewizję.

Twórczość Gary'ego Hilla jest przykładem poszukiwań specyfiki wideo-artu, a jego droga od rzeźby do wideo, zwłaszcza videoinstalacji, jest symptomatyczna. Podobną drogę przebyło wielu artystów, jak choćby Nam June Paik czy Jeffrey Shaw.

Gary Hill przyczynił się nie tylko do poszukiwań tożsamości wideo (badał język, środki wyrazu, wzajemne relacje), ale też starał się nadać mu rangę sztuki wysokiej. W tle tych aspiracji daje się odczuć oswajanie nowej filozofii sztuki, proponującej zamiast stałości – proces, zamiast całości – fragment, zamiast jednej prawdy – mnożenie różnych oglądów rzeczywistości. W jej atmosferze pojawia się pewne zwątpienie lub przekonanie, że sztuka stałego obiektu (jak rzeźba) nie wystarcza już, by wyrażać ten świat: mobilny, natychmiastowy, niejednolity, wielozmysłowy. *I think at the time I was getting frustrated with sculpture. I needed a charge².*

Sztuka przekraczała wizualizm i zaczynała podążać w kierunku polisenso-rycznych instalacji. U Gary'ego Hilla nieruchomą rzeźbę zastępują obiekty wideo („House of Cords” czy „Between 1&0”), jak też instalacje wideo (np. „Between Cinema and a Hard Place”) mnożące nie tylko przepływy obrazów i dźwięków możliwe do śledzenia na wielu monitorach jednocześnie, ale również proponujące widzowi wybór własnych ścieżek ich „zwiedzania”, jako uprawnionych indywidualnych „nawigacji” odbiorcy.

²⁾ Wywiad Lucinda Furlong, „Afterimage” Vol. 10. No. 8. (marzec 1983).

Poszukiwania te badają konteksty odbiorcze nie tylko ruchomych obrazów, lecz także ich relacji z dźwiękiem, czasem i przestrzenią percepcyjną. Artysta wypracowuje własny język, w wielu pracach wykorzystuje cytaty zastanowej kultury wysokiej, by poddać je refleksji przy pomocy medium wideo. Znaki i znaczenia, przejścia jednego medium w inne, to zabiegi mające tworzyć odrębność wideo, chętnie widzianego przez Hilla jako sztuka wysoka, związana ze starannie przygotowaną przestrzenią percepcyjną, często estetycznie sterylną. Być może dlatego niektóre instalacje wydają się również przemieszczać wideo w kierunku sztuki muzeum („Primarily Speaking”).

Wczesne realizacje wideo Gary'ego Hilla odnoszą się głównie do języka (w szerokim tego słowa znaczeniu) jako dyskursu: pisania, mówienia, widzenia i słyszenia oraz ich wzajemnych powiązań („Remarks on color”). Artystę interesują pokrewieństwa wideo (sztuki audiowizualnej) z filozofią i poezją. Późniejsze prace świadczą o zainteresowaniu autora również sztuką performance, jak i formami z interaktywnie instalowanym dźwiękiem. Można by też powiedzieć, że jego twórczość uczestniczy w charakterystycznej dla naszych czasów przemianie percepacji, przechodzącej od kontemplacji do interakcji.

Wydaje się, że dokonania Gary'ego Hilla nie byłyby możliwe bez przekonania, iż możliwości tkwiące w elektronicznych środkach komunikacji zapośredniczone są nie tylko nowymi środkami wyrazu, lecz także aktualnym znakiem czasu, w którym żyjemy i wyrażamy naszą egzystencję.

Ten pasaż od rzeźby do sztuki temporalnej wydaje się być tego dowodem. Trwanie i przemijanie wymagają różnych świadectw świadomości naszego istnienia. Nawet kiedy artysta sam stwierdza przypadkowość zetknięcia się ze środkami medialnymi (udostępnionymi przez znajomych), wykorzystanie tego przypadku stanowi o pozytywnym nastawieniu do świata nasyconego w „nowe technologie” oraz związane z nimi nadzieję na nowe możliwości tworzenia. Wielu przecież artystów styka się na co dzień z technologiami medialnymi, ale ich nie stosuje we własnej twórczości.

Chciałbym wskazać na doniosłość dokonań autora nie tylko na polu sztuki, lecz ważnych również dla współczesnej kultury, o czym świadczyć może John D. and Catherine T. MacArthur Foundation „Genius” Grant w 1998 roku, przyznawany w różnych dziedzinach, nie tylko w sztuce. Ilustracją tej tezy może być też ogromna ilość różnych grantów (dołączona do opracowania a cytowana za Dave Jones Design). Jak popularny jest Gary Hill jako artysta medialny – wystarczy spojrzeć na listę wybranych wystaw indywidualnych i zbiorowych (dołączoną do opinii a cytowaną również za Dave Jones Design).

Można by zatem wskazać na wkład autora w przemianę społeczeństw, przechodzących od cywilizacji przemysłowych i komunikacji masowej w społeczeństwa cywilizacji: informacyjnej, telematycznej (odmasowanej) i uspołecznionej. Niewielu jest artystów współczesnych, których sztuka wskazuje nowe rejony poznawcze i kreśli zrębę nowego paradygmatu kultury.

Jeśli rozumiemy dzieło artystyczne jako produkt awangardowy (typowy dla modernizmu), nie bardzo związany z życiem, można powiedzieć, że wówczas wpływ artysty na aktualną rzeczywistość nie ma ani szerokiego zasięgu, ani natychmiastowego skutku.

Nieco inaczej jest z dziełami Gary'ego Hilla, mimo iż porusza się on po tradycyjnych miejscach sztuki, takich jak galerie, muzea, stwarza możliwość ich reinterpretacji. Nawiązując do zastanej kultury artystycznej, tworzy przesłania wyrażane w aktualnej technologii. Reinterpretacja ta wydaje się sugerować, iż oparciem dla dzisiejszej sztuki nie jest już ani natura, ani nawet kultura, można by raczej rzec, że jest to rzeczywistość zdominowana technologicznie. Kultura audiowizualna oraz tzw. nowe technologie medialne stworzyły Hillowi możliwość aranżacji otoczenia, w którym miesza się doświadczenie odbiorcy ukształtowane przez kino czy telewizję, jak też użytkowanie tzw. gadżetów medialnych (urządzeń technicznych). Bez tego doświadczenia realizacje artysty nie miałyby szans na zaistnienie w świadomości społecznej jako produkty artystyczne.

„Between Cinema and a Hard Place” wydaje się być ważnym i charakterystycznym problemem dla artysty. Tytuł jednego z dzieł może być odczytywany jako logo (ikona) filozofii jego sztuki. Może również wskazywać na proces przekształcania wideo (jak już wspomniałem), od kina czy telewizji, w kierunku polisensorycznego technologicznego environment, będącego sztucznie naturalnym środowiskiem współczesnego człowieka.

Mamy tu także do czynienia z pewnym symbolicznym odwróceniem umiejscowienia naszego ciała podczas percepcji: oglądając rzeźbę, obchodzimy ją dookoła (jako obiekt zajmuje środek przestrzeni), natomiast kiedy wchodzimy w instalację typu environment, wówczas nasze ciało zajmuje ten „środek”, to my znajdujemy się we wnętrzu dzieła. W instalacjach wideo monitory często otaczają nas, a przez to wzmagają poczucie bycia niezbędną częścią całości instalacji. W przemianie tej ma swój udział również Gary Hill.

Tak więc badanie języka, zależności i złożoności poszczególnych mediów, jak i ich hybryd, projektowanie przestrzeni audiowizualnych, budowanie instalacji czy próby interaktywnego dźwięku w twórczości artysty są przykładem nadawania sztuce znaczenia ponadartystycznego.

Sztuka ta, choć ciągle osadzana w tradycyjnych miejscach kultury (galeria, muzeum), ma pośrednio wpływ na przekształcanie naszego środowiska; nasze życie przebiega w ciągłej obecności ekranów, już nie jednego ekranu kina czy telewizji, ale wielu ekranów naraz. To już nie ekrany kina, na których ktoś opowiada linearne story, ekrany stają się teraz polem negocjowanych sensów. W wielu instalacjach Hilla napotykamy całe ciągi ekranów, a przez nie ciągi przepływów obrazów i dźwięków, często sekwencyjnie sterowanych przez komputer (np. w czterokanałowym video „Suspension of disbelief”).

W instalacjach takich (w ich przepływach) nie jest już opowiadana historia czy też historie, „mierzą” one raczej puls czasu wyznaczany kolejnymi zmianami w kadrze monitora, ale i wygaszaniem i zapalaniem poszczególnych monitorów. Odnosimy wrażenie, że ekrany straciły zdolność opowiadania, a zatrzymały jedynie moc emitowania światła. Ich podstawową rolą wydaje się ukazywanie zmiany i różnicy, w długim ciągu ekranów (pozbawionych obudowy) przylegających do siebie na styk światło biega sekwencyjnie między ekranami, wykonując zaprogramowane zadanie. Tu właśnie widać różnicę między kulturową kliszą kina czy telewizji a video-artem Hilla. Wideo znalazło nie tylko własną tożsamość jako „inna sztuka”, ale również nadąża za potoczną rzeczywistością, która staje się coraz bardziej medialna, coraz bardziej telematyczna i coraz bardziej technologiczna.

Reasumując, chcę jeszcze raz podkreślić, iż artystyczne osiągnięcia i zasługi dla rozwoju sztuki i kultury medialnej Gary'ego Hilla są doniosłe, dlatego też z przekonaniem popieram wniosek o nadanie artyście doktoratu honoris causa Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu.

Kraków 27.11.2004

Lista grantów (opracowana przez Dave Jones Design)

- 1998: John D. and Catherine T. MacArthur Foundation Grant
 1990: Guggenheim Fellowship
 1990: Rockefeller Intercultural Media Arts Fellowship (stage two)
 1989: Rockefeller Intercultural Media Arts Fellowship
 1988: „Seattle Artists 1988” (selected for City Lights portable works),
 Seattle, Washington
 1987: National Endowment for the Arts Fellowship
 1987: Artist Trust Fellowship
 1986: American Film Institute Fellowship
 1986: Guggenheim Fellowship
 1986: National Endowment for the Arts Production Grant
 1985–86: New York State Council on the Arts Production Grant
 1985–86: New York State Foundation on the Arts Fellowship
 1985: National Endowment for the Arts Fellowship
 1984: New Works Grant, Massachusetts Council on the Arts
 1983–84: New York State Council on the Arts Production Grant
 1982: Channel Thirteen/WNET Artist-in-residence Production Grant
 1982: Japan/U.S. Exchange Fellowship sponsored by the National
 Endowment for the Arts and the Japan/U.S. Friendship
 Commission
 1981–82: Rockefeller Video Artist Fellowship
 1981–82: National Endowment for the Arts Media Production Grant
 1981–82: New York State Council on the Arts Production Grant
 1980–81: New York State Council on the Arts Production Grant
 1979: Channel Thirteen/WNET Artist-in-residence Production Grant
 1979: National Endowment for the Arts Fellowship
 1978–79: Creative Artist Public Service Fellowship
 1978–79: New York State Council on the Arts Production Grant

**Lista wybranych (przez Dave Jones Design) wystaw indywidualnych
1998**

- Musée d'art contemporain de Montréal, Quebec, Canada
 „Gary Hill: Reflex Chamber”, Rice University Art Gallery, Houston, TX
 Fundacao de Serralves, Porto, Portugal
 Donald Young Gallery, Seattle, WA
 Capp Street Project, San Francisco, CA
 Museu d'art contemporani de Barcelona, Spain
 St. Norbert Arts and Cultural Centre, St. Norbert, Manitoba, Canada

1997

Westfälischer Kunstverein, Münster, Germany

„o lugar do outro/where the other takes place”, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, Brazil and Museu de Arte Moderna de São Paulo, Brazil

„Tall Ships: Gary Hill”, Museum of Art, University of California, San Diego, CA

„Midnight Crossing and Remarks on Color”, Ujazdowski Castle, Centre for Contemporary Art, Warsaw, Poland

1996

„Gary Hill: Withershins”, Institute of Contemporary Art, Philadelphia, PA
Galerie des Archives, Paris, France

Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Forum),
Bonn, Germany

Galleria Lia Rumma, Naples, Italy

Donald Young Gallery, Seattle, WA

Barbara Gladstone Gallery, New York, NY

White Cube, London, England

1995

„Gary Hill”, Moderna Museet, Stockholm, Sweden (Scandinavian touring exhibition organized by Riksutställningar, Stockholm, Sweden)
Busch-Reisinger Museum, Harvard University Art Museums, Cambridge, MA

„Gary Hill”, Guggenheim Museum SoHo, New York, NY (travelling exhibition organized by Henry Art Gallery, Seattle, WA)

„Gary Hill”, Museet for Samtidskunst, Oslo, Norway (Scandinavian touring exhibition organized by Riksutställningar, Stockholm, Sweden)

„Gary Hill”, Kunstdforeningen, Copenhagen, Denmark (Scandinavian touring exhibition organized by Riksutställningar, Stockholm, Sweden)

„Gary Hill”, Helsingfors Konsthall, Helsinki, Finland

(Scandinavian touring exhibition organized by Riksutställningar, Stockholm, Sweden)

„Gary Hill”, Bildmuseet, Umeå, Sweden (Scandinavian touring exhibition organized by Riksutställningar, Stockholm, Sweden)

„Gary Hill”, Kemper Museum of Contemporary Art and Design, Kansas City, MO (travelling exhibition organized by Henry Art Gallery, Seattle, WA)

„Gary Hill”, Jönköpings Lans Museum, Jönköping, Sweden
(Scandinavian touring exhibition organized by Riksutställningar, Stockholm, Sweden)

„Gary Hill”, Goteborgs Konstmuseum, Goteborg, Sweden
„Gary Hill: Remarks on Color”, Fundacio „la Caixa”, Barcelona, Spain
1994

„Gary Hill”, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C. (travelling exhibition organized by Henry Art Gallery, Seattle, WA)
„Gary Hill: In Light of the Other”, Tate Gallery Liverpool, Liverpool, England (organized by the Museum of Modern Art, Oxford, England)
„Gary Hill”, Musee d'Art Contemporain, Lyon, France
„Gary Hill”, Henry Art Gallery, Seattle, WA (travelling exhibition organized by Henry Art Gallery, Seattle, WA)
„Gary Hill”, Museum of Contemporary Art, Chicago, IL (travelling exhibition organized by Henry Art Gallery, Seattle, WA)
„Imagining the Brain Closer than the Eyes”, Museum für Gegenwartskunst, Offentliche Kunstsammlung, Basel, Switzerland
„Gary Hill”, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, CA (travelling exhibition organized by Henry Art Gallery, Seattle, WA)

1993

„Gary Hill: Sites Recited”, Long Beach Museum of Art, Long Beach, CA
„Gary Hill: In Light of the Other”, Museum of Modern Art, Oxford, England
„Gary Hill”, Kunsthalle, Vienna, Austria (travelling exhibition organized by the Centre Georges Pompidou, Paris, France)
„Gary Hill”, Stedelijk Museum, Amsterdam, The Netherlands (travelling exhibition organized by the Centre Georges Pompidou, Paris, France)
„Gary Hill”, IVAM Centre Julio Gonzalez, Valencia, Spain (travelling exhibition organized by the Centre Georges Pompidou, Paris, France)
„Gary Hill”, Donald Young Gallery, Seattle, WA

Lista wybranych (przez Dave Jones Design) wystaw zbiorowych:

1998

„Anos 80”, Culturgest, Lisbon, Portugal
„Tuning up #5”, Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg, Germany
„Made in Corpus”, Odyssud, Blagnac, France
„Crossings”, Kunsthalle Wien, Vienna, Austria
„Voices”, Witte de With, Rotterdam, The Netherlands
„Contemporary Collectors”, Museum of Contemporary Art, San Diego, CA

1997

„Angel, Angel”, Kunsthalle Wien, Vienna, Austria

- „Citta' Natura”, Palazzo delle Esposizioni, Rome, Italy
„The Twentieth Century: The Age of Modern Art”, Martin-Gropius-Bau, Berlin, Germany (travelled to Royal Academy of Arts, London, England)
Biennale d'Art Contemporain, Lyon, France
„Unimplosive Art”, Milan, Italy
„Water: The Renewable Metaphor”, University of Oregon Museum of Art, Eugene, OR
Kwangju Biennale, Kwangju, Korea
World Wide Video Festival, Amsterdam, The Netherlands
„The Objects in Hangar 2”, Seattle Arts Commission, Sand Point Naval Base, Seattle, WA
„Human References: Marks of the Artist: A Ten Year Retrospective Exhibition of the Seattle Artists' Program Collection”, The Seattle Center Pavilion, Seattle, WA
„Grand Opening”, Montevideo/TBA, Amsterdam, The Netherlands
„Surveying the First Decade: Video Art and Alternative Media in the United States”, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, CA
„Amours”, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, France
- 1996–1997**
- „Being and Time: The Emergence of Video Projection” (travelling exhibition organized by the Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, NY), Albright-Knox Art Gallery; Cranbrook Art Museum, Bloomfield Hills, MI; Portland Art Museum, Portland, OR; Contemporary Arts Museum, Houston, TX; Site Santa Fe, Santa Fe, NM
- 1996**
- „One and Others: Photography and video by Juan Downey, Angela Grauerholz, Gary Hill, Alfredo Jaar, Annette Messager”, Galerie Lelong, New York, NY
„NowHere”, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Denmark
Worldwide Video Festival, Den Haag, The Netherlands
Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg, Germany
„fremdKörper – corps étranger – Foreign Body”, Museum für Gegenwartskunst, Basel, Switzerland
„Ex-Libris/home page”, Paço das Artes, São Paulo, Brazil
„Sonambiente”, Akademie der Kunste, Berlin, Germany
„Le Printemps de Cahors Photographie & Arts Visuels”, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, France (travelled to Portalen Koge Bugt Kulturhus, Græve, Denmark)
„The Last Supper”, Donald Young Gallery, Seattle, WA

Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin, Germany
 „The Red Gate”, Museum Van Hedendaagse Kunst Gent, Belgium
 „Moderna Museet Stockholm”, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, Germany (video program)

1995

„ARS '95 Helsinki”, The Finnish National Gallery, Helsinki, Finland
 „Pour un couteau”, Le Creux de l'Enfer, Le Centre d'Art Contemporain, Thiers, France
 „Altered States: American Art in the 90's”, Forum for Contemporary Art, St. Louis, MO
 „Immagini in Prospettive”, Cinema „Verdi”, Serre de Rapolano, Italy
 „Multimediale 4”, ZKM, Karlsruhe, Germany
 „Sculptures Sonores: Une Certaine Perspective Communiqué”, Ludwig Museum im Deutschherrenhaus, Koblenz, Germany
 „Identita e Alterita”, Venice Biennale, Venice, Italy
 „Video Spaces: Eight Installations”, Museum of Modern Art, New York, NY
 „Longing and Belonging: From the Faraway Nearby”, Site Santa Fe, Santa Fe, NM
 Carnegie International, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, PA
 Biennale d'Art Contemporain, Lyon, France

1994

„Beeld”, Museum van Hedendaagse Kunst, Ghent, Belgium
 „Multiplas Dimensoes”, Centro Cultural de Belem, Lisbon, Portugal
 Sao Paulo Bienal, Sao Paulo, Brazil
 „Facts and Figures”, Lannan Foundation, Los Angeles, CA
 „Light Into Art: From Video to Virtual Reality”, Contemporary Arts Center, Cincinnati, OH
 „Cocido y Crudo”, Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Spain
 „Intelligent Ambience and Frozen Images”, Long Beach Museum of Art, Long Beach, CA

1993

Forum bhzvideo, Festival Internacional de Video, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brazil
 London Film Festival, London, England
 „Gary Hill, Between Cinema and a Hard Place, and recent works by Lewis Baltz, Jac Leirner, and Glenn Ligon”, The Bohem Foundation, New York, NY
 „Strange' HOTEL”, Aarhus Kunstmuseum, Aarhus, Denmark
 „Anonymity and Identity”, Anderson Gallery, VA; Commonwealth

University, Richmond, VA; and The Art Gallery, University of Maryland, College Park, MD

„American Art in the 20th Century, Painting and Sculpture 1913–1993”, Royal Academy, London, England

Centro Cultural Arte Contemporaneo, Mexico City, Mexico

„1993 Whitney Biennial in Seoul”, National Museum of Contemporary Art, Seoul, Korea

„Fifth Fukui International Video Biennal”, Fukui, Japan

„American Art in the 20th Century, Painting and Sculpture 1913–1993”, Martin-Gropius-Bau, Berlin, Germany

Eadweard Muybridge, Bill Viola, Giulio Paolini, Gary Hill, James

Coleman, Ydessa Hendeles Art Foundation, Toronto, Ontario, Canada

„Passageworks”, Rooseum, Malmo, Sweden

„The 21st Century”, Kunsthalle Basel, Basel, Switzerland

„The Binary Era: New Interactions”, Kunsthalle, Vienna, Austria

„Biennial Exhibition”, Whitney Museum of American Art, New York, NY

„Doubletake: Collective Memory and Current Art”, Kunsthalle, Vienna, Austria



Gary Hill, Spring from Undertime (Awaking Awaiting), performance 2000



Gary Hill, kadry z projekcji do *Spring from Undertime (Awaking Awaiting)*, performance 2000

Professor Antoni Porczak

Head of the Multimedial Activity Studio Sculpture Faculty
the Academy of Fine Arts in Krakow

Laudation

Gary Hill is one of the most important contemporary artists. Born in 1951 in Santa Monica, California, he now lives and works in Seattle. Gary Hill first studied sculpture, and in the 1970's began experimenting with audio and single-channel video motion images. Soon he progressed to projects which were more spatial in character, such as video installations, performance art and other electronic art forms. He is best known for his video art and his works have been displayed in some of the most important art centres worldwide in an impressive number of solo and group exhibitions. These art centres include:

The Guggenheim Museum SoHo, New York; Centre Georges Pompidou, Paris; Museum für Gegenwartskunst, Basel; Museu d'Art Contemporani, Barcelona; Documenta, Kassel; Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe and many more (see list of exhibitions).

He has also been honoured with many awards including the Prize for Sculpture at the Venice Biennale in 1995. When we look at the catalogue of awards and prizes¹ that Gary Hill has received we can understand the extent to which his art is valued in so many different cultural environments.

List of Awards

- 1996: CAA Artist Award for Distinguished Body of Work, College Art Association, New York, NY
- 1996: Second Prize, 1996 United States Chapter of the International Association of Art Critics Awards, Best Video or Installation, "Gary Hill: Wither shins" at the Institute of Contemporary Art, Philadelphia, PA
- 1995: Leone d'Oro, Prize for Sculpture, Venice Biennale, Venice, Italy
- 1995: First Prize, 1994–1995 AICA (International Association of Art Critics) Best Show Awards, Best Video Show or Installation,

¹) Awards, Grants, Solo exhibitions, Group exhibitions (from Dave Jones Design <http://www.djdesign.com/>).

- "Gary Hill" at the Guggenheim SoHo, New York, organized by the Henry Art Gallery, University of Washington, Seattle, WA
- 1991: Prize Winner, "ARTEC 91" International Biennale, Nagoya, Japan
- 1989: Prize Winner (Performance Video), 13th Atlanta Film/Video Festival, Atlanta, GA
- 1988: Grand Prix, World Wide Video Festival, The Hague, The Netherlands
- 1988: Honorable Mention, 3rd Bonn Video Art Festival, Bonn, Germany
- 1988: Prix Alcan (video), 18th Annual Montreal Film and Video Festival, Montreal, Quebec, Canada
- 1987: 1st Prize, Structuralist Video, Athens International Video Festival, Athens, OH
- 1987: Grand Prize, 6th Annual Daniel Wadsworth Video Festival, Real Art Ways, Hartford, CT
- 1986: 1st Prize (shared), Narrative Video, Athens International Video Festival, Athens, OH
- 1986: James D. Phelan Art Award, San Francisco Foundation, San Francisco, CA
- 1986: Honorable Mention (Non-Narrative Video), Video Culture International, Toronto, Ontario, Canada
- 1985: Grand Prix (shared), 1st Tokyo International Video Biennale, Tokyo, Japan
- 1985: Sony Grand Prize, 3/4 Inch Video/New Media, Video Culture International, Montreal, Quebec, Canada
- 1985: 1st Prize, Art Video/New Media, Video Culture International, Montreal, Quebec, Canada
- 1985: 1st Prize, 3/4 Inch Non-Narrative Art Video/New Media, Video Culture International, Montreal, Quebec, Canada
- 1983: 1st Prize (shared), San Sebastian International Video Festival, San Sebastian, Spain
- 1983: Merit Award, Chicago International Film/Video Festival, Chicago, IL
- 1982: 2nd Prize, Video Art, United States Film/Video Festival, Salt Lake City, UT
- 1981: The Video Art Award, 3rd Annual Daniel Wadsworth Memorial Video Festival, Hartford, CT
- 1978: Merit Award, Experimental Video, Athens International Video Festival, Athens, OH
- 1976: Merit Award, Experimental Video, Athens International Video Festival, Athens, OH

Gary Hill is best known for his video art, but his work also reflects his sculptor's training. This is expressed by his tendency to place (install) the particular video materials in different locations in real space allowing the artist to exceed the limitations of video which is close in form to the rules governing cinema and paleo-television.

Many of the artists who appreciate the technological possibilities offered by video perceive it merely as a technique for creating artistic records or a more personal and otherwise experimental form of filming. If, however, video is to be considered as an art which is different from film-making it has to find its own identity. Initially, video as an audio-visual form of art via an electronic medium was too similar to television and for this reason had to search for an autonomous existence. The search for this existence was made in many directions revealing both the possibilities as well as the technological restrictions that this form of art offered.

The work of Gary Hill reflects the search for the specific features of video art and the artist's path from sculpture to video, particularly to video installations, is symptomatic of this. A similar path has been taken by many other artists, such as Nam June Paik and Jeffrey Shaw. However, Gary Hill has not only contributed to finding the identity of video art (by investigating language and means of expression and their mutual relations), but he has also succeeded in bringing it to the status of high art. Out of this a new philosophy of art has emerged suggesting process instead of permanence, the fragment of instead of the complete truth and the multiplication of various perceptions of reality. In this atmosphere we begin to doubt whether the art of the fixed object (e.g. sculpture) continues to be a sufficient means of expressing the changing world; a world which is mobile, instant, unequivocal and multi-sensual. "*I think at the time I was getting frustrated with sculpture. I needed a change*"².

Art began to transcend visual perception and began developing in the direction of poly-sensory installations. Gary Hill started replacing still sculptures with video objects (e.g. *House of Cords* and *Between 1&0*) and video installations (e.g. *Between Cinema and a Hard Place*) which not only multiplied the flow of images and sounds that could be observed on many monitors at the same time, but also offered viewers a choice of their own paths in "visiting" the installation because these viewers were entitled to

² Interview, Lucinda Furlong (March 1983), *Afterimage*, Vol. 10, No. 8.

their own "navigation" in perception. These artistic quests investigated the perception contexts not only of mobile images, but also their relations with sound, time and perceptual space. By then Gary Hill had developed his own language and began incorporating quotations from existing areas of high culture in many of his works, in order to reflect upon them through the use of video. Signs and meanings, as well as the transitions between one medium and another became a means of creating the autonomy of video which Gary Hill would like to see, as high art related to a carefully planned perceptual space which is often aesthetically sterile. Maybe this is why some of the installations seem to be moving video art in the direction of museum art (e.g. *Primarily Speaking*).

Gary Hill's early projects refer mainly to language (in a broad sense) and discourse (i.e. writing, speaking, seeing and hearing) and the links between these elements (e.g. *Remarks on Color*). The artist was concerned mainly with the proximity of video (audio-visual art), philosophy and poetry. His later works also show his interest in performance art and forms incorporating interactively-installed sound. It may be said that the works of Gary Hill highlight the perceptual changes which are typical in today's world and which are based on a transition from contemplation to interaction.

It seems that Gary Hill's achievements would not have been possible without his conviction that the potential of the electronic means of media communication are not only the new forms of expression, but also a defining symbol of our times and an expression of our existence. His passage from sculpture to temporal art seems to prove this. Continuity and passage require various representations of the consciousness of our existence. Even though the artist admits that his first contact with electronic media was a matter of chance (they were made available to him by friends) the fact that he took advantage of this demonstrates his positive attitude to a world which is saturated with "new technology", as well as to the new creative possibilities that it provides. Many artists have contact with media technology every day, but they do not generally incorporate it in their own work.

I wish to emphasise Gary Hill's tremendous achievements not only in relation to the world of art, but also in the context of the whole of contemporary culture. This is borne out by the numerous grants (see enclosed list) that the artist has received, e.g. the John D. and Catherine T.

MacArthur Foundation “Genius” Grant of 1998. These grants and the multitude of exhibitions that Gary Hill has taken part in prove his huge popularity as a multi-media artist.

We may, thus, say that Gary Hill has significantly contributed to the transformation of societies which are moving from industrial civilisations with mass communication to information-based, telematic (individualised) and community-oriented societies. There are not many contemporary artists whose works point the way to new areas of cognition and provide the outline for a new cultural paradigm. If we perceive a work of art as an avant-garde product (i.e. one that is typical of modernism), which is not really related to real life, we may say that the artist cannot have a far-reaching or instant effect on the existing reality. This is not the case with Gary Hill’s works. Although he is presented in conventional art spaces, i.e. galleries and museums, he provides an opportunity for reinterpretation. By relating to the existing artistic culture he creates messages which are expressed by means of new technology. The reinterpretation seems to suggest that today’s art is no longer based on nature, or even culture, but rather that it is a reality which has been dominated by technology. Audio-visual culture and the so-called “new media technologies” have provided Gary Hill with the possibility of assembling an environment which incorporates the viewers’ experience formed by cinema, television and by the use of the so-called “media gadgets” (i.e. technical devices). Without this experience the artist’s work could not be recognised in the public consciousness as artistic projects.

Between Cinema and a Hard Place seems to be an important and characteristic issue for Gary Hill: the title of this work may be perceived as iconic of his philosophy of art. It may also indicate the aforementioned process of transforming video from being similar to cinema and television, in the direction of a poly-sensory technological environment, which is the artificial natural environment of people today. This is also a case of a symbolic reversal of the placement of our bodies during perception: when we look at a sculpture we walk around it, and it is the sculpture which is positioned in the middle of the artistic space, whereas when we enter an environment-type installation it is our bodies that become this “centre”, and it is we who are inside the work. In video installations we are often surrounded by monitors and this intensifies the feeling of being part of the installation. Gary Hill has significantly contributed to this change in the way art is perceived.

Thus by investigating language and studying the complexity and the relationships between particular media and their hybrids, as well as through designing audio and visual space, construction installations and experiments with interactive sound, Gary Hill's works are an example of bestowing art with a meaning which is broader than artistic. Despite the fact that this art continues to be located in traditional cultural sites (i.e. galleries and museums) it has a direct effect on the transformation of our environment. We live our lives in the continuous presence of screens: not only the individual cinema or television screen, but often many screens at the same time. These are no longer screens on which somebody is telling us a linear story. These screens become a field of negotiated meanings. In many of Gary Hill's installations we come across whole series of screens and, through these, whole series of images and sounds flow, the sequences of which are often computer-controlled (e.g. in the *Suspension of Disbelief* four-channel video). These installations, or rather their flows, no longer tell us a story, but "measure" the pulse of time which is determined by the consecutive changes on the monitor, as well as the switching on and off of the particular monitors. We gain the impression that the screens have lost their ability to inform and have maintained only their capacity to generate light. Their basic objective seems to be presenting change and difference: in a long succession of adjacent screens (removed from their casings) the light flows in a programmed sequence between them. This clearly highlights the difference between the culture of cinema and television and that of Gary Hill's video art. Video, then, has not only found its own identity as a "separate art", but is also keeping in touch with the commonly experienced reality which is becoming increasingly medial, telematic and technological.

Reassuring, I wish to stress that Gary Hill's artistic achievements and his contribution to the development of media art and culture are of a profound character and, therefore, I fully support the proposal of awarding him the title of Doctor Honoris Causa of the Academy of Fine Arts in Poznań.

Kraków, 27 November 2004

Grants (list created by Dave Jones Design)

- 1998: John D. and Catherine T. MacArthur Foundation Grant
 1990: Guggenheim Fellowship
 1990: Rockefeller Intercultural Media Arts Fellowship (stage two)
 1989: Rockefeller Intercultural Media Arts Fellowship
 1988: "Seattle Artists 1988" (selected for City Lights portable works),
 Seattle, Washington
 1987: National Endowment for the Arts Fellowship
 1987: Artist Trust Fellowship
 1986: American Film Institute Fellowship
 1986: Guggenheim Fellowship
 1986: National Endowment for the Arts Production Grant
 1985–86: New York State Council on the Arts Production Grant
 1985–86: New York State Foundation on the Arts Fellowship
 1985: National Endowment for the Arts Fellowship
 1984: New Works Grant, Massachusetts Council on the Arts
 1983–84: New York State Council on the Arts Production Grant
 1982: Channel Thirteen/WNET Artist-in-residence Production Grant
 1982: Japan/U.S. Exchange Fellowship sponsored by the National
 Endowment for the Arts and the Japan/U.S. Friendship
 Commission
 1981–82: Rockefeller Video Artist Fellowship
 1981–82: National Endowment for the Arts Media Production Grant
 1981–82: New York State Council on the Arts Production Grant
 1980–81: New York State Council on the Arts Production Grant
 1979: Channel Thirteen/WNET Artist-in-residence Production Grant
 1979: National Endowment for the Arts Fellowship
 1978–79: Creative Artist Public Service Fellowship
 1978–79: New York State Council on the Arts Production Grant

Selected solo exhibitions (list created by Dave Jones Design)**1998**

- Musée d'art contemporain de Montréal, Quebec, Canada
 "Gary Hill: Reflex Chamber," Rice University Art Gallery, Houston, TX
 Fundacao de Serralves, Porto, Portugal
 Donald Young Gallery, Seattle, WA
 Capp Street Project, San Francisco, CA
 Museu d'art contemporani de Barcelona, Spain
 St. Norbert Arts and Cultural Centre, St. Norbert, Manitoba, Canada

1997

Westfälischer Kunstverein, Münster, Germany

“o lugar do outro/where the other takes place”, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, Brazil and Museu de Arte Moderna de São Paulo, Brazil

“Tall Ships: Gary Hill”, Museum of Art, University of California, San Diego, CA

“Midnight Crossing and Remarks on Color”, Ujazdowski Castle, Centre for Contemporary Art, Warsaw, Poland

1996

“Gary Hill: Withershins”, Institute of Contemporary Art, Philadelphia, PA

Galerie des Archives, Paris, France

Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, (Forum), Bonn, Germany

Galleria Lia Rumma, Naples, Italy

Donald Young Gallery, Seattle, WA

Barbara Gladstone Gallery, New York, NY

White Cube, London, England

1995

“Gary Hill”, Moderna Museet, Stockholm, Sweden (Scandinavian touring exhibition organized by Riksutställningar, Stockholm, Sweden)
Busch-Reisinger Museum, Harvard University Art Museums, Cambridge, MA

“Gary Hill”, Guggenheim Museum SoHo, New York, NY (travelling exhibition organized by Henry Art Gallery, Seattle, WA)

“Gary Hill”, Museet for Samtidskunst, Oslo, Norway (Scandinavian touring exhibition organized by Riksutställningar, Stockholm, Sweden)

“Gary Hill”, Kunstdforeningen, Copenhagen, Denmark (Scandinavian touring exhibition organized by Riksutställningar, Stockholm, Sweden)

“Gary Hill”, Helsingfors Konsthall, Helsinki, Finland

(Scandinavian touring exhibition organized by Riksutställningar, Stockholm, Sweden)

“Gary Hill”, Bildmuseet, Urne, Sweden (Scandinavian touring exhibition organized by Riksutställningar, Stockholm, Sweden)

“Gary Hill”, Kemper Museum of Contemporary Art and Design, Kansas City, MO (travelling exhibition organized by Henry Art Gallery, Seattle, WA)

“Gary Hill”, Jonkopings Lans Museum, Jonkoping, Sweden
(Scandinavian touring exhibition organized by Riksutställningar, Stockholm, Sweden)

- “Gary Hill”, Goteborgs Konstmuseum, Goteborg, Sweden
- “Gary Hill: Remarks on Color”, Fundacio “la Caixa”, Barcelona, Spain
- 1994**
- “Gary Hill”, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C. (travelling exhibition organized by Henry Art Gallery, Seattle, WA)
- “Gary Hill: In Light of the Other”, Tate Gallery Liverpool, Liverpool, England (organized by the Museum of Modern Art, Oxford, England)
- “Gary Hill”, Musee d’Art Contemporain, Lyon, France
- “Gary Hill”, Henry Art Gallery, Seattle, WA (travelling exhibition organized by Henry Art Gallery, Seattle, WA)
- “Gary Hill”, Museum of Contemporary Art, Chicago, IL (travelling exhibition organized by Henry Art Gallery, Seattle, WA)
- “Imagining the Brain Closer than the Eyes”, Museum für Gegenwartskunst, Offentliche Kunstsammlung, Basel, Switzerland
- “Gary Hill”, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, CA (travelling exhibition organized by Henry Art Gallery, Seattle, WA)
- 1993**
- “Gary Hill: Sites Recited”, Long Beach Museum of Art, Long Beach, CA
- “Gary Hill: In Light of the Other”, Museum of Modern Art, Oxford, England
- “Gary Hill”, Kunsthalle, Vienna, Austria (travelling exhibition organized by the Centre Georges Pompidou, Paris, France)
- “Gary Hill”, Stedelijk Museum, Amsterdam, The Netherlands (travelling exhibition organized by the Centre Georges Pompidou, Paris, France)
- “Gary Hill”, IVAM Centre Julio Gonzalez, Valencia, Spain (travelling exhibition organized by the Centre Georges Pompidou, Paris, France)
- “Gary Hill”, Donald Young Gallery, Seattle, WA

Selected group exhibitions (list created by Dave Jones Design)

1998

- “Anos 80”, Culturgest, Lisbon, Portugal
- “Tuning up #5”, Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg, Germany
- “Made in Corpus”, Odyssud, Blagnac, France
- “Crossings”, Kunsthalle Wien, Vienna, Austria
- “Voices”, Witte de With, Rotterdam, The Netherlands
- “Contemporary Collectors”, Museum of Contemporary Art, San Diego, CA

1997

“Angel, Angel”, Kunsthalle Wien, Vienna, Austria

“Citta’ Natura”, Palazzo delle Esposizioni, Rome, Italy

“The Twentieth Century: The Age of Modern Art”, Martin-Gropius-Bau, Berlin, Germany (travelled to Royal Academy of Arts, London, England)

Biennale d’Art Contemporain, Lyon, France

“Unimplosive Art”, Milan, Italy

“Water: The Renewable Metaphor”, University of Oregon Museum of Art, Eugene, OR

Kwangju Biennale, Kwangju, Korea

World Wide Video Festival, Amsterdam, The Netherlands

“The Objects in Hangar 2”, Seattle Arts Commission, Sand Point Naval Base, Seattle, WA

“Human References: Marks of the Artist: A Ten Year Retrospective Exhibition of the Seattle Artists’ Program Collection”, The Seattle Center Pavilion, Seattle, WA

“Grand Opening”, Montevideo/TBA, Amsterdam, The Netherlands

“Surveying the First Decade: Video Art and Alternative Media in the United States”, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, CA

“Amours”, Fondation Cartier pour l’art contemporain, Paris, France

1996–97

“Being and Time: The Emergence of Video Projection” (travelling exhibition organized by the Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, NY), Albright-Knox Art Gallery; Cranbrook Art Museum, Bloomfield Hills, MI; Portland Art Museum, Portland, OR; Contemporary Arts Museum, Houston, TX; Site Santa Fe, Santa Fe, NM

1996

“One and Others: Photography and video by Juan Downey, Angela Grauerholz, Gary Hill, Alfredo Jaar, Annette Messager”, Galerie Lelong, New York, NY

“NowHere”, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Denmark Worldwide Video Festival, Den Haag, The Netherlands

Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg, Germany

“fremdKörper – corps étranger – Foreign Body”, Museum für Gegenwartskunst, Basel, Switzerland

“Ex-Libris/home page”, Paço das Artes, São Paulo, Brazil

“Sonambiente”, Akademie der Künste, Berlin, Germany

“Le Printemps de Cahors Photographie & Arts Visuels”, Fondation Cartier pour l’art contemporain, Paris, France (travelled to Portalen Koge Bugt Kulturhus, Grønland, Denmark)

“The Last Supper”, Donald Young Gallery, Seattle, WA

Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin, Germany

“The Red Gate”, Museum Van Hedendaagse Kunst Gent, Belgium

“Moderna Museet Stockholm”, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, Germany (video program)

1995

“ARS '95 Helsinki”, The Finnish National Gallery, Helsinki, Finland

“Pour un couteau”, Le Creux de l'Enfer, Le Centre d'Art Contemporain, Thiers, France

“Altered States: American Art in the 90's”, Forum for Contemporary Art, St. Louis, MO

“Immagini in Prospettive”, Cinema “Verdi”, Serre de Rapolano, Italy

“Multimediale 4”, ZKM, Karlsruhe, Germany

“Sculptures Sonores: Une Certaine Perspective Communiqué”, Ludwig Museum im Deutschherrenhaus, Koblenz, Germany

“Identita e Alterita”, Venice Biennale, Venice, Italy

“Video Spaces: Eight Installations”, Museum of Modern Art, New York, NY

“Longing and Belonging: From the Faraway Nearby”, Site Santa Fe, Santa Fe, NM

Carnegie International, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, PA

Biennale d'Art Contemporain, Lyon, France

1994

“Beeld”, Museum van Hedendaagse Kunst, Ghent, Belgium

“Multiplas Dimensoes”, Centro Cultural de Belem, Lisbon, Portugal

Sao Paulo Bienal, Sao Paulo, Brazil

“Facts and Figures”, Lannan Foundation, Los Angeles, CA

“Light Into Art: From Video to Virtual Reality”, Contemporary Arts Center, Cincinnati, OH

“Cocido y Crudo”, Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Spain

“Intelligent Ambience and Frozen Images”, Long Beach Museum of Art, Long Beach, CA

1993

Forumbhzvideo, Festival Internacional de Video, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brazil

London Film Festival, London, England

“Gary Hill, Between Cinema and a Hard Place, and recent works by Lewis Baltz, Jac Leirner, and Glenn Ligon”, The Bohen Foundation, New York, NY

“Strange' HOTEL”, Aarhus Kunstmuseum, Aarhus, Denmark

“Anonymity and Identity”, Anderson Gallery, VA; Commonwealth University, Richmond, VA; and The Art Gallery, University of Maryland, College Park, MD

“American Art in the 20th Century, Painting and Sculpture 1913–1993”, Royal Academy, London, England

Centro Cultural Arte Contemporaneo, Mexico City, Mexico

“1993 Whitney Biennial in Seoul”, National Museum of Contemporary Art, Seoul, Korea

“Fifth Fukui International Video Biennal”, Fukui, Japan

“American Art in the 20th Century, Paintin and Sculpture 1913–1993”, Martin-Gropius-Bau, Berlin, Germany

Eadweard Muybridge, Bill Viola, Giulio Paolini, Gary Hill, James Coleman”, Ydessa Hendeles Art Foundation, Toronto, Ontario, Canada

“Passageworks”, Rooseum, Malmo, Sweden

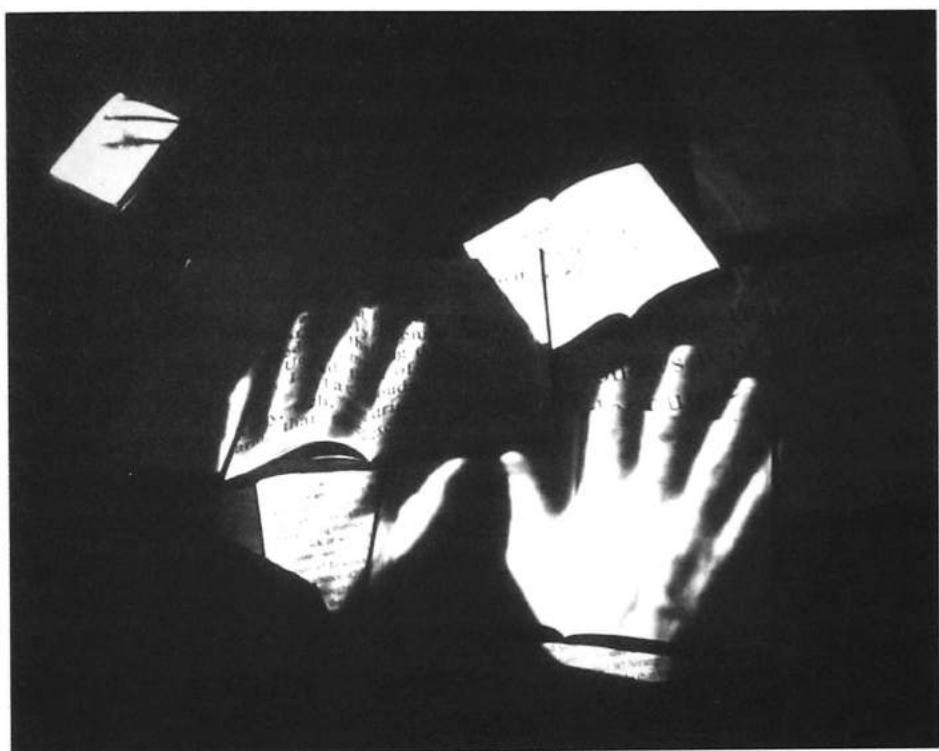
“The 21st Century”, Kunsthalle Basel, Basel, Switzerland

“The Binary Era: New Interactions”, Kunsthalle, Vienna, Austria

“Biennial Exhibition”, Whitney Museum of American Art, New York, NY

“Doubletake: Collective Memory and Current Art”, Kunsthalle, Vienna, Austria

Translation: Marta Walkowiak
Celtic – Centrum Języka Angielskiego

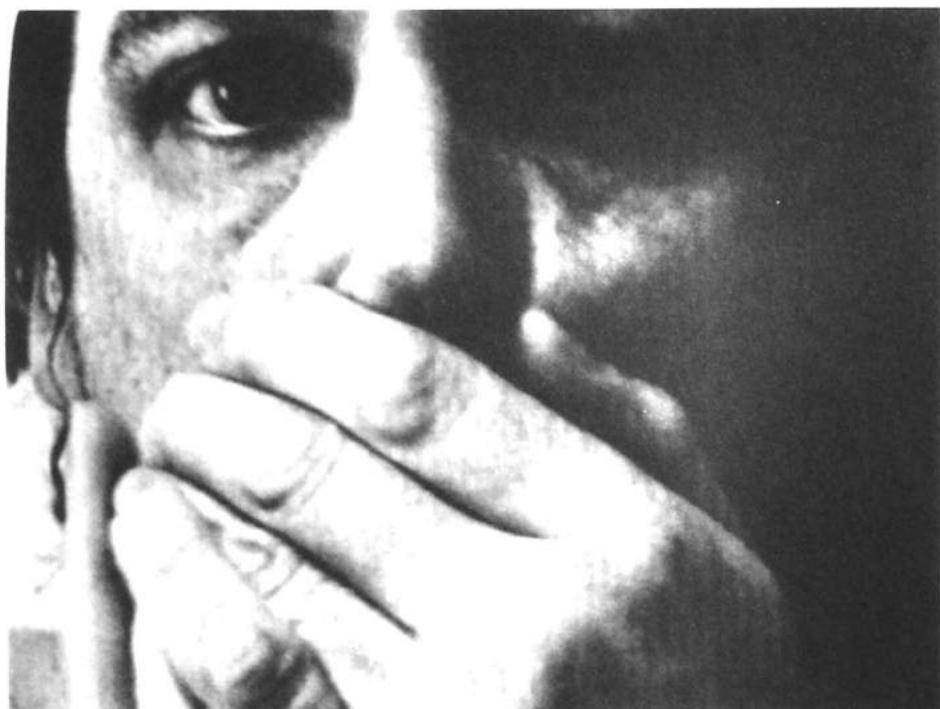


Gary Hill:

— *I Believe it is an Image in Light of the Other* (fragment), 1991–1992

— *Circular Breathing*, 1994

© Gary Hill



Gary Hill

— *Incidence of catastrophe* (kadr z filmu), 1987–1988

— *Spring from Undertime (Awaking Awaiting)*, performance 2000

Profesor Izabella Gustowska

Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu

Laudacja doktoratu honoris causa dla Profesora Gary'ego Hilla

Laudacja na chwałę prof. Gary'ego Hilla, współczesnego artysty multimedialnego, którego życie upływa na poszukiwaniu i w różnorodny sposób zapisywaniu tego, co się zdarzyło, zdarza, zdarzyć może lub nigdy się nie zdarzy.

Jeszcze nie tak dawno po prostu nie wyobrażaliśmy sobie, jak nieskończona może być nieskończoność – napisał Robert Cover – amerykański twórca literatury elektronicznej. Rzeczywiście, jeszcze stosunkowo nie tak dawno sądziliśmy, że w sztuce „obowiązujący model” to proces „samodośkonalenia” i rozwój liniowy. Nie przewidywaliśmy, że za sprawą mediów interaktywnych sztuka stanie się nieustannym procesem lub grą prowadzoną zarówno przez artystę, jak i odbiorcę. Wykroczy poza galerię. Całkiem dobrze zdominowi się w Internecie i wybranych kanałach telewizyjnych. Dzisiaj, jak powiada Wolfgang Welsch: *elektronicznie możemy stać się równi aniołom, a nawet Bogu.*

Sposób istnienia Boga określano w tradycji jako *interminabilis vitae tota simul et perfecta possesio*, czyli – wszechobejmujące, natychmiastowe i doskonale posiadanie nieograniczonego życia. Obecnie możemy uczestniczyć w czymś takim dzięki Komunikacji. Zespół elektronicznych mediów udostępnia nam interaktywnie wszystkie realia historii i teraźniejszość oraz wszelkie możliwe formy twórczości.

A jeszcze nie tak dawno:

Rok 1895 – Louis Lumiere stwierdza: *Kino wynalazkiem bez przyszłości.*
Rok 1964 – Marshal Mac Luhan oznajmia: *Środek przekazu sam jest przekazem.*

Ale i tak w parę lat po słynnej wypowiedzi Mac Luhana pojawia się nowa opcja: *środek nie jest przekazem w cyfrowym świecie – jest jego ucieleniem.*

Lata 70., Polska

Na arenę artystyczną wkracza powoli fotografia i wideo.

Łódzki Warsztat Formy Filmowej na taśmie wideo realizuje swoje pierwsze zapisy.

Stany Zjednoczone

Niebywały rozwój technologii.

Pierwsze doświadczenia z elektronicznymi metodami przetwarzania obrazu.

Wśród nielicznych eksperymentatorów jest Amerykanin Gary Hill.
Jest rok 1973 – Gary Hill ma 22 lata.

12 lat później inny artysta sztuki konceptualnej i wideo Austriak Peter Veibel napisze: *Cyfryzacja obrazu jest prawdopodobnie najważniejszym wydarzeniem od czasu wynalezienia samego obrazu.*

W naszą realność wkracza „wirtualna rzeczywistość” i odtąd będzie w niej gościć coraz silniej, odsłaniając swoją dwoistą naturę konstrukcji i dekonstrukcji.

W świetle tych wszystkich zdarzeń, szczególnie ostatnich 30 lat, trzeba wyraźnie dostrzec znaczącą twórczość wielkiego artysty sztuki wideo, instalacji, performance – Gary'ego Hilla, nazywanego przez krytyków Giottem naszego czasu i Renesansowym Artystą. Bo Gary Hill tworzy rzeźby, obiekty, videoinstalacje, fascynuje go obraz i dźwięk. Pisze i używa tekstu jako jednego z ważniejszych elementów swoich instalacji. Gary Hill nie uwodzi nas samym obrazem. Przekazuje istotne rozważania o życiu i świecie. W wielu realizacjach odwołuje się do literatury i filozofii, do myśli Gnostyków, Martina Heideggera, Ludwiga Wittgensteina, Jacques'a Derriidy, Michela Foucaulta, Umberto Eco, Maurice'a Blanchota i innych.

Gary Hill w swojej twórczości łączy intelekt, wyobraźnię, możliwości nowych technologii i heroiczną pracę.

Dzisiejszego dnia przyznajemy Doktorat Honoris Causa artyście, który z wyjątkowym wyczuciem rozumie złożoność naszego czasu. Artyście, którego dzieciństwo wywodzi się z epoki metafizyki tekstu pisanego i czytanego, a wiek średni zanurzony jest w wirtualnej rzeczywistości, gdzie pokoleniowo naturalnym procesem jest interfejs.

Artyście, którego twórczość jest nieustannym poszukiwaniem, który jak mało kto kładzie ogromny nacisk na ukryty potencjał *obrazu, specjalne formy jego rozpoznawania i rozpowszechniania* (jak zauważył Heinz Liesbrock). Wreszcie artyście, którego realizacje znajdują się w największych Muzeach i Kolekcjach świata, który wystawał swoje prace na najważniejszych Międzynarodowych Wystawach ostatnich trzydziestu paru lat, jak chociażby Biennale w Wenecji w 1984, 1995 i 2001 roku, Documenta 8 i 9 w Kassel w 1987 i 1992 roku, Sydney Biennale w 1982 roku, Metropolis w berlińskim Martin-Gropius-Bau w 1991 roku, Videospaces w Museum of Modern Art w Nowym Jorku w 1995 roku, w takich muzeach sztuki współczesnej, jak: Whitney Museum of American Art New York (1983), Stedelijk Museum w Amsterdamie (1990), Centre Georges Pompidou

dou w Paryżu (1990), The Guggenheim Museum Soho (1995), Museum of Modern Art Queens (2003).

Kilkanaście razy miałem okazję tracić poczucie czasu i rzeczywistości galeryjnych przestrzeni w kontakcie z pracami Gary'ego Hilla. I o tych realizacjach, które są zarazem kluczowymi w twórczości Gary'ego Hilla, chciałabym powiedzieć Państwu kilka słów.

ŚWIATŁO I CIEMNOŚĆ

Jest rok 1992 – IX Documenta w Kassel, ogromna ekspozycja, setki prac i „TALL SHIPS” (Żaglowce) Gary'ego Hilla. To jedna z pierwszych prac interaktywnych (w rozumieniu tamtego czasu).

Widz, wchodząc w ciemny korytarz, uruchamia elektroniczny impuls i wywołuje ruch nadchodzących postaci. Przez mnie, innych przechodzą wirtualni ludzie, „szepczący”, odwracający się, zachodzący, przenikający, odchodzący.

Odnosi się wrażenie jakby obcowało się z tunelem przejścia na drugą stronę życia albo oceanem, w którym ludzie podpływają do nas niczym żaglowce. To jedna z ważniejszych prac medialnych w sztuce XX wieku. I chociaż to tylko światło i ciemność, nie można jednak zapomnieć o „światłości i ciemności” i ich znaczeniach w różnych kulturach, szczególnie w judeochrześcijańskiej, o Księgach Świadomości i Blasku, Bramach Światła i Świecie Ukkrytym, aż po liczne dalsze transmisje i sposoby przedstawień, jak w „Raju Ultraconym” Miltona czy „Księgach Pamięci” Edmunda Jabès'a.

CZĘŚĆ I CAŁOŚĆ

Jest 1991 rok – Wystawa Metropolis w Martin-Gropius-Bau w Berlinie. Instalacja „INASMUCH AS IT IS ALWAYS ALREADY TAKING PLACE” (1990).

I widziana w Stedelijk Museum w Amsterdamie w 1993 roku „DISTURBANCE” (AMONG THE JARS, 1988).

W obu realizacjach artysta używa małych lub bardzo małych pozbawionych obudowy monitorów. Obie realizacje operują fragmentami. Część i całość staje się przedmiotem rozważań artysty. W pierwszym przypadku to rzeczywistość słów, znaków, znaczeń.

W drugiej z prac – 16 monitorów, od 14 cali po mniejsze, umieszczone jakby w kamiennej niszy o wymiarach 50/120 cm, przenoszą obraz fragmentów ciał, żyjących swoim życiem w obrębie kadrów osobno i razem w rozsypanej całości. Przypominających przez artystę do rozrzuconych kamieni. Ta fragmentarność sprawia, że stają się intymną relacją z ciała ludzkie-

go, a równocześnie dźwięk przenosi nas w obszar pozacielesny, czyszczania i dotykania kamienia. Mamy tutaj kontakt z autonomicznymi bytami, opis ludzkiej mapy cielesności i dotyku w kontekście natury i cywilizacji. Trop Gary'ego Hilla podchwyci wielu artystów, mnożąc fragmentarną refleksję o ciele ludzkim w fotografii i zapisach wideo.

I inna realizacja z lat 1991–1992:

„SUSPENSION OF DISBELIEF” (for Marine) z Centrum Sztuki i Nowych Technologii w Karlsruhe. Horyzontalna, rozpięta między ścianami czy może brzegami, 8,5-metrowa, aluminiowa forma z trzydziestoma biało-czarnymi monitorami.

W szybkim przebiegu obrazu odkrywane są nagie ciała mężczyzn i kobiety. Widzimy je fragmentarnie, nigdy nie kompletne, razem, ale osobno. W częściach, w minimalnym ruchu odsłaniane na granicy widzialności. Pogrążone pomiędzy jawą a snem.

STANY GRANICZNE

Wydaje się, że Gary Hill jest zafascynowany uchwyceniem granicy pomiędzy rzeczywistością a wirtualną realnością.

Czy jednak możliwe jest dotarcie lub przekroczenie progu, do którego dochodzi, tym progiem jest bowiem interfejs.

Interfejs, który łączy to, co „mechanistyczne w człowieku z tym, co antropomorficzne w maszynie. To, co wirtualne w rzeczywistości z tym, co realne w wirtualności (za Jarosławem Lubiakiem, „Interfejs – człowiek versus maszyna”).

Rozważania te prowadzą nas do pracy „VIEWER” (Oglądający) z 1996 roku. Pięć projekcji, siedemnastu robotników różnych ras, stoją ustawieni w czternastometrowym rzędzie *vis a vis* nas, w oczekiwaniu. Jednak minimalny ruch stwarza wrażenie jakby za chwilę mieli ruszyć ku nam całą grupą. Napięcie pomiędzy zwiedzającymi a wirtualnymi przyglądającymi się wytwarza psychologiczną barierę, oczekiwania, życzliwego zainteresowania, ale i lekkiego strachu.

PISMO – TEKST

Widziane w Stedelijk Museum w Amsterdamie dwie ważne prace odwołują się do naszych rytuałów, zmysłów i stanów świadomości.

„REMARKS ON COLOR” (Obserwacja w kolorze) z 1994 roku. Mała dziewczynka czyta tekst Ludwiga Wittgensteina. Czyta poprawnie, aczkolwiek nie rozumie tekstu. Stajemy wobec sytuacji współodczuwania.

Podobnie dzieje się z realizacją „BEACON” (Two versions of the imaginary) z 1990 roku, w której obrazy ujawniają się wywołane przez krążący

w przestrzeni obiekt (aluminiową rurę o długości 140 metrów i przekroju 16 centymetrów, z ukrytymi wewnątrz monitorami projektującymi obraz, działającymi podobnie jak camera obscura). Ten wyłaniający się rytm powoduje nasze dopasowanie, nasze współreagowanie z czytającymi tekst („Essential Solitude” i „Two Versions of the Imaginary” Maurice'a Blanchotha). Obraz wywoływany wyostrza się i podobnie zanika jak odkrywany przez światło latarni morskiej.

Tekst długo pobrzmiewa w przestrzeni galerii. W interpretacji pomaga mi cytat z „Księgi Pytań” Edmunda Jabès'a: *Jesteś tym, który pisze i który jest pisany*.

Jest to wyraźne wskazanie na granicę pomiędzy tym, co widzialne i niewidzialne, jak też na granicę pomiędzy przeszłością a teraźniejszością, które spotykając się – roztapiają się w sobie.

EKRAN

Gary Hill często używa projekcji. Fascynuje go ekran. Ekran, w którym można się zanurzyć. Ekran, o którym tajemniczo powiedział Jean-Luc Godard: *jest z tej samej bieli co koszula Samarytanina... i jest jak płótno Weroniki*. Jednocześnie ekran jest bardzo konkretny. Się tych dwóch przeciwnie znaczeń reprezentuje praca „MIDNIGHT CROSSING”, pokazywana w 1998 roku w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie. Praca wielowarstwowa, pełna głębi i znaczeń.

Istotą jej jest owo przejście przez mrok, pełne niedookreślonych kolorów, akcji, spowolnionego rytmu, gorącej Gwatemalskiej nocy, podczas której podglądana jest rzeczywistość, a biała koszula przesuwającej się postaci wyznacza zapętlone tropy realności.

To, co ważne w tej pracy, a co ujawnia się z niezwykłą mocą to tekst. Pewne podobieństwo do poezji konkretnej, wyrażone w związkach pomiędzy sekwencjami słów i obrazów.

Jak napisał Robert Mittenthal: „Midnight Crossing” odnosi się do pewnego typu luki czasowej, paradoksalnego momentu gdy pozornie doskonały czas elektroniczny wpada w „dziurę” i nie będąc w stanie zmierzyć konkretnej chwili, musi ją przeskoczyć. W tym właśnie momencie, w blysku strobo-skopowego świata, oglądający widzi ekran, jego techniczną konstrukcję, słyszy wypowiadane słowa. Na ułamek sekundy zostaje brutalnie wprowadzony w rzeczywisty wymiar przestrzeni czasu realnego, by za chwilę ponownie zanurzyć się w strumieniu obrazów i dźwięków. I wieloznacznościami słów od prostych:

*/something/.../perhaps/.../one is/.../him/.../he/.../she/.../another way/.../
/coś/.../być może/.../nie jeden/.../nim/.../on/.../ona/.../inaczej/.../*

po refleksyjne frazy:

/every instant had finally become every instant/.

/everything is burning/.

/like attracts like/.

/like images attract words/.

/każda chwila stała się wreszcie każdą chwilą/.

/wszystko pلونie/.

/podobne przyciąga podobne/.

/tak jak obrazy przyciągają słowa/.../.

Może warto zacytować tutaj Jean'a Baudrillarda, dla którego *Symbolem mediów jest ustęga Moebiusa, która oznacza przyległośc w tej samej spirali bliskości i oddalenia, wnętrza i zewnętrza przedmiotu i podmiotu, kiedy nakładają się na siebie ekran naszego komputera i ekran mentalny naszego mózgu.*

Ciekawym wydaje się, czy Gary'ego Hilla fascynacja tekstem dąży w pewnym sensie do momentu, w którym *wszystkie słowa stają się tym samym słowem, w końcu niszcząc się nawzajem.*

I tak dochodzimy do realizacji „WALL PIECE” z 2000 roku, a prezentowanej na Weneckim Biennale Sztuki w 2001 roku. Chciałoby się powiedzieć za Edmundenem Jabès'em: *Docieramy gdzieś, gdzie idziemy i dalej mamy ów dystans do pokonania. I przychodzi moment, kiedy nie potrafimy go już pokonać, docieramy gdzieś i myślimy – skończone, brak słów.* W czarnej przestrzeni wirtualna postać artysty z niezwykłą siłą uderza w ścianę, w spowolnionym ruchu, atakując, usiłując przebić się na drugą stronę. Napięcie potęguje wzmacniony dźwięk uderzenia, oddechu, spazmatycznego zmagania. Można by zastanowić się za Jeanem Baudrillardem, czy w tej pracy artysta chce *prześcignąć własne przyczyny w dogonieniu własnego początku po to tylko, by go unieważnić.*

Wydaje się, że Gary Hill akceptuje stwierdzenie: *sztuka jest w Wittgensteinowskim sensie – sposobem życia.* W pracach Gary'ego Hilla sztuka jest nieustannym doświadczeniem, poszukiwaniem, procesem, dotykaniem wszystkich znaczących stanów rzeczywistości. Tego, co ujawnia się poprzez ciało, słowo, także tego, co kryje się w tekstach, w intuicyjnym i konkretnym dialogu z innymi, by czasami dojść do punktu konstrukcji, ale i często do destrukcji i rozpadu znaczeń.

Zdaję sobie sprawę, jak w przypadku wielu prac medialnych może nastąpić nadinterpretacja, gdyż widmowa rzeczywistość manipuluje nami.

Jednocześnie odczytanie prac medialnych jest niemożliwe, odsłaniają bowiem swoją codzienną naturę, stopniowo zapętlając tropy – mnoga znaki. Wydaje się, że żadna sztuka nie dysponowała tak szerokim arsenalem środków: obrazem, dźwiękiem, przestrzenią i jeszcze przeróżnymi wzajemnymi powiązaniemi.

Na tle tego bogactwa prace Gary'ego Hilla jawią się jako wyjątkowo konsekwentne, z kluczowym przesłaniem, nieobojętne, równocześnie obdarzone niezwykłą siłą, a niekiedy nie pozbawione tajemnicy, a nawet magii. Chociaż zdaję sobie sprawę z możliwości pejoratywnego odczytu tych dwóch ostatnich słów, Gary Hill podczas swojej trzydziestoparoletniej artystycznej aktywności „stworzył” setki prac wideo, instalacji i performance. Jego sumaryczny katalog prac wydany w 2002 roku opisuje ogromną ilość realizacji odwołujących się do różnorodnego typu relacji, o których tylko częściowo napomknęłam wcześniej.

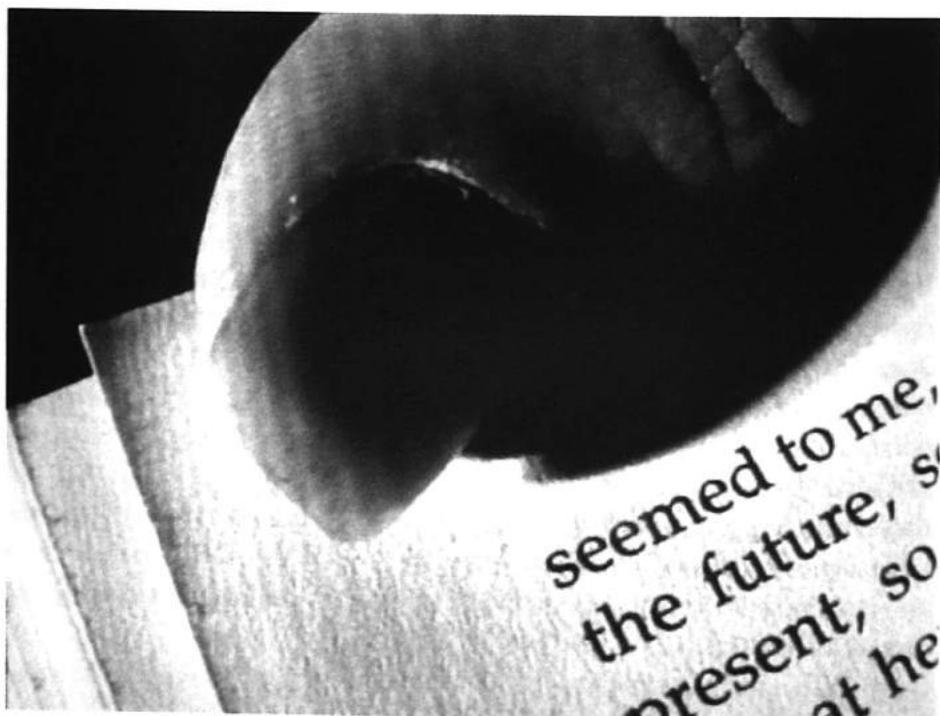
Od praw optyki, tekstu, cielesności, narracji, realności przedmiotu, obiektu, instalacji, po rozbudowane performance we współpracy z Georgem Quashą, Charlesem Steinem, Aaronem Millerem oraz polską poetką Dorotą Czerner, którego to procesowość mogliśmy tropić i przeżywać we wczo- rajszy wieczór.

Z pewnością nie bez powodu nazwano go wspomnianym wcześniej Giottem naszego czasu. Dołączmy jeszcze do tego doskonale rozpoznawanie technologii, wieloletni eksperyment z budowaniem różnorodnego rodzaju urządzeń technicznych.

Wreszcie nie możemy zapomnieć o głębokim umotywowaniu twórczości, w przywołanych wcześniej tekstach filozoficznych, literackich i własnych. Być może zbliżamy się do momentu, o którym pisał Heim w „Gesamtkunstwerk”: *Może istota wirtualnej realności leży nie w technologii, lecz w sztuce, może w sztuce wyższego porządku. Nie kontrola ani ucieczka, nie zabawa, ani komunikacja, lecz transformacja może być ostateczną obietnicą wirtualnej realności – wyzwolenie naszej świadomości rzeczywistości* (za Jarosławem Lubiakiem).

Może też dlatego tak wielka jest rola artystów multimedialnych. Artystów, którzy potrafią przeniknąć do większego grona odbiorców, młodej i średniej generacji, dla których uczestnictwo w kulturze medialnej jest codziennym rytuałem.

Gary Hill w tym obszarze jest przykładem wielkiego współczesnego Artysty. Przyznanie Doktoratu Honoris Causa dla prof. Gary'ego Hilla jest dla naszej Akademii wielkim honorem i zaszczytem.



Professor Izabella Gustowska

Academy of Fine Arts in Poznań

Laudation of Doctorat Honoris Causa for Prof. Gary Hill

The laudation which we are about to hear honours Prof. GARY HILL, a modern video artist whose life has been a quest for and a diversified record of the things which “have happened, which are happening, may happen or will not happen at all”.

As Robert Coover, the American founder of electronic literature has written “Until recently we could not imagine how infinite infinity could be”. It is true that not so long ago we believed that the process of “self-improvement” and linear development was the “established model” of art. We did not anticipate that interactive media would turn art into a continuous process or a game between the artist and the viewer. We did not foresee that art would leave the gallery and accommodate itself on the Internet and on selected television channels.

Today, as Wolfgang Welsch says, “electronically we can become equal to the angels and even to God”. Traditionally, the manner of God’s existence was defined as *interminabilis vitae tota simul et perfecta possesio*, which means: “the all-embracing, instant and perfect possession of unlimited life”. Today we can take part in this thanks to Communication.

An assembly of electronic media gives us access to all the facts of the past and the present as well as to all the possible forms of creativity. However, until quite recently this was not the case.

In 1895 Louis Lumiere declared that “cinema was an invention without future”.

In 1964 Marshal Mac Luhan said that “the medium is the message, but several years later a new option appeared: “The medium is not the message in a digital world. It is an embodiment of it”.

In the 1970’s in Poland photography and video slowly entered the artistic stage. Warsztat Formy Filmowej [the Film Form Workshop] in Łódź made its first video records.

And in the United States extraordinary technological developments took place as well as the first experiments with electronic image processing methods. The small group of experimenters included Gary Hill.

It is 1973. Gary Hill is 22 years old.

12 years later another representative of conceptual art and video art, Peter Weibel from Austria wrote: "The digitalisation of the image is probably the most important event since the invention of the image itself". Our reality opened to "virtual reality" which would remain there holding an increasingly stronger position and which would gradually reveal its dual constructive and deconstructive nature.

Against all these events, particularly those of the last 30 years, we need to clearly see the outstanding work of the great video, installation and performance artist, Gary Hill whom critics call the Giotto of our time and an artist of the Renaissance. The latter relates to the multitude of areas that Gary Hill is active in. The artist makes sculptures, objects and video installations. He is fascinated by image and sound. He writes and applies text as the main element of his installations. Gary Hill does not seduce us merely with image. Through his art he conveys important reflections on life and the world. He often refers to literature and philosophy, to the texts of the Gnostics, Martin Heidegger, Ludwig Wittgenstein and Jacques Derrida as well as Michel Foucoul, Umberto Eco, Maurice Blanchot and others.

His works combine intellect with imagination and cutting-edge technology together with heroic effort.

Today we confer the title of Doctor Honoris Causa to an artist who has an exceptional understanding of the complexity of our times, to an artist whose childhood stems from the metaphysical era of the written and spoken text and whose adult years have been immersed in a virtual reality in which the interface is the natural process of his generation; an artist whose work is an ongoing quest and who is one of the few to emphasise "the hidden potential of the image and the special forms of acknowledging and distributing it" (Heinz Liesbrock); an artist whose works are in the greatest museums and collections of the world; finally, an artist who has been presented in some of the most important international exhibitions of the last 30 years, such as the Venice Biennale in 1984, 1995 and 2001, Documenta 8 and 9 in 1987 and 1992 in Kassel, the Sydney Biennale in 1982, the Metropolis in the Martin-Gropius-Bau in Berlin in 1991 and Videospaces in the Museum of Modern Art in New York in 1995. Some of the modern art museums that have shown Gary Hill's works include: the Whitney Museum of American Art in New York in 1983, the Stedelijk Museum in Amsterdam in 1990, the Centre Georges Pompidou in Paris in

1990, The Guggenheim Museum SoHo in New York in 1995 and the Museum of Modern Art in Queens in New York in 2003.

On several occasions in different galleries the works of Gary Hill have caused me to lose my sense of time and reality and it is these works, which are at the same time representative of the art of Gary Hill that I wish to tell you about.

LIGHT AND DARKNESS

It is 1992. The Documenta 9 in Kassel is an enormous exhibition featuring hundreds of different works. Among them are the TALL SHIPS, one of Gary Hill's first interactive works (using the term at that time). The viewer enters a dark corridor and by triggering an electronic impulse initiates the movement of overlapping figures. These pass through the viewer and through each other as they whisper, turn around and disappear. This gives an impression of contact with a tunnel which leads to the other side of life or an ocean in which people sail towards us as if they were tall ships. This is one of the most important medial works and as it is based only on light and darkness it causes one to consider "light and darkness" and their meaning in different cultures, particularly Judaeo-Christian culture with its *Books of Light and Brightness*, *Gates of Light* and *Hidden Light* as well as later studies of light transmissions, such as Milton's *Paradise Lost* and Edmund Jabès' *Le Livre des Resemblances*.

THE PARTIAL AND THE WHOLE

Two important works: INASMUCH AS IT IS ALWAYS ALREADY TAKING PLACE, 1990, presented at the Metropolis Exhibition in the Martin-Gropius-Bau in Berlin in 1991 and DISTURBANCE (AMONG THE JARS), 1988, which I saw at the Stedelijk Museum in Amsterdam in 1993.

In both these installations Gary Hill uses small monitors removed from their electronic housing. Both operate with fragments and refer to the partial and the whole. In the first case this refers to the reality of conversation, signs and meanings. The second consists of 16 monitors of different sizes (14" and smaller) located in a stone-like niche (50 x 120 cm). These transmit the image of fragments of bodies which live their own lives within the takes, both separately as well as together, as a dispersed totality. The artist compares them to scattered rocks.

This fragmented character transforms them into an intimate account of the human body whilst sound simultaneously takes us into a non-bodily dimension of cleaning and touching stone.

We are faced with autonomous beings and accounts of the human map of physicality and touch in the context of nature and civilisation.

Gary Hill's concept was taken up by many artists who have multiplied fragmentary reflections on the human body in photography and video records.

SUSPENSION OF DISBELIEF (for Marine), 1990–1992, from the Center of Art and Media in Karlsruhe.

This is a horizontal aluminium beam stretched between walls (or maybe edges) with thirty black and white monitors. The quick flow of images reveals the naked bodies of a man and a woman. We see them fragmentarily. They are never complete and although we see them together they are separate, in parts and in fragmentary movement, on the edge of visibility. They are suspended between reality and dream.

BORDER STATES

It seems that Gary Hill is fascinated by capturing the boundary between reality and virtual reality. But is it really possible to reach or transcend the limit which the artist has reached? This limit is the interface, "an interface which combines all that is mechanistic in the human with all that is anthropomorphic in the machine and all that is virtual in reality with all that is real in virtuality" (Jarosław Lubiak, *Interfejs – człowiek versus maszyna* [The Interface, the Human vs. the Machine]).

These reflections lead us to the VIEWER installation from 1996.

This comprises five projections of 17 labourers of various races who are standing in a 14 metre-long row opposite the viewer. They are waiting. The smallest movement gives us the impression that the whole group is just about to approach us. The tension between the real and the virtual viewers creates a psychological barrier which incorporates both anticipation and sympathetic interest as well as a little fear.

WRITING AND TEXT

Two more important works which I saw in the Stedelijk Museum in Amsterdam relate to our rituals, our senses and our states of consciousness.

REMARKS ON COLOUR, 1994

A little girl is reading aloud a book by Ludwig Wittgenstein. She reads correctly, but she does not understand the meaning. We are faced with the situation of sharing her perplexity.

Similarly in BEACON (Two Versions of the Imaginary), we respond to the reactions of people reading Maurice Blanchot's *Essential Solitude* and *Two Versions of the Imaginary*. The images are generated by an object revolving in the space of the installation. This is achieved by means of an aluminium pipe, 140 cm long and 16 cm in diameter, with monitors incorporated to project the images, in a similar way to a camera obscura. The generated image becomes sharper and then gradually disappears as if it was revealed for a moment by the light of a lighthouse, but the text continues to echo inside the gallery.

My interpretation of the installation is assisted by a quotation from Edmund Jabès' *Book of Questions*: "You are the one who writes and the one who is written".

This is clearly an indication of the boundary between the visible and the invisible and between the past and the present which merge when they encounter one another.

THE SCREEN

Gary Hill often uses projections. He is fascinated by the screen, a screen that you can dive into and one that Jean-Luc Godard defined as being "of the same white as the shirt of a Samaritan ... and like the towel of Veronica". At the same time the screen is a very concrete object. The force of these opposite meanings is presented in MIDNIGHT CROSSING [Przejście przez porę niczyją] exhibited in the Centre of Contemporary Art in Warsaw in 1998.

This is a multi-layered installation which is full of depth and meanings. The main issue is crossing through the darkness which is full of undefined colours and plots as well as the slowed-down rhythm of a hot night in Guatemala during which the viewer observes reality while the white shirt of the presented figure determines the looped tracks of what is real. An important element of this work, which emerges with remarkable force, is

the text with a specific resemblance to concrete poetry expressed in the relations between the sequences of words and images. According to Robert Mittenthal, the term 'midnight crossing' refers to a certain type of time gap, a paradoxical moment when the apparently perfect electronic time falls into a 'hole' and not being able to measure that moment has to jump over it".

It is at this very moment that the viewer sees the screen and its technical construction in the flash of stroboscopic light and hears the words uttered. For a split second the viewer enters the actual dimension of real time only to return to the stream of images, sounds and the ambiguous words such as

/something/.../perhaps/.../one is/.../him/.../he/.../she/.../another way/.../

as well as reflective phrases, such as

/every instant had finally become every instant/.

.../everything is burning/.

.../like attracts like/.

.../like images attract words/

This is perhaps a good context for quoting Jean Baudrillard for whom "the Moebius strip is a symbol of the media meaning adjacency in the same spiral of proximity and distance as well the interior and the exterior of the object and the subject, when the screen of our computer and the mental screen of our mind overlap ..."'

It is interesting whether Gary Hill's fascination with text in a way pursues a moment in which "all the words become the same word and finally destroy each other".

And this leads us to WALL PIECE which was presented at the Venice Biennale in 2001.

„We reach the somewhere that we are going to and we still have that distance to cover. And a time comes when we cannot cover it any longer, we reach a place and think: it is finished, the words are lost" (Edmund Jabès).

In a black space the virtual image of the artist hurls itself against a wall repeatedly and with great force. The movements are slow and by attacking the wall the image is trying to break through to the other side. The tension is heightened by the amplified sound of the body hitting the wall and the

sound of breathing and spasmodic effort. Referring to Jean Baudrillard we could ask whether in this work the artist wants to "outrun his own reasons in catching up with his own beginning only to annul it".

It seems that Gary Hill accepts that "art, in Wittgenstein's sense, is a way of life". Art is an ongoing experience, quest and process. It is the touching of all the most important states of reality: all that is expressed by the body and the word, all that is concealed in the texts as well as intuitive and concrete dialogues with other people; all that leads to a point of construction as well as destruction and the disintegration of meanings.

I am aware that many multimedia works may lead to over-interpretation since their phantom reality manipulates the viewers. "At the same time it is impossible to read multimedia works because they reveal their everyday nature by gradually looping clues and multiplying signs".

It seems that no art before has had such a broad array of tools: image, sound, space and their numerous correlations. In this lavish context the works of Gary Hill appear to be exceptionally consistent with their key message and concern, emanating unusual power which sometimes features mystery and even magic (although I do realise that the latter two elements may evoke pejorative connotations).

During the three decades of his artistic activities Gary Hill has "created" hundreds of videos, installations and performances. His Catalogue Raisonné issued in 2002 describes the vast number of his works which refer to a multitude of relations and issues, some of which I have partially mentioned. These range from the laws of optics, textual representations, physicality and narration as well as the reality of the object, subject and installation to elaborate performances in cooperation with George Quasha and Charles Stein including one with Aaron Miller and the Polish poet Dorota Czerny, the process-based nature of which we were able to pursue and experience yesterday.

Obviously it is not without good reason that Gary Hill is referred to as the Giotto of our time. Any analysis of his works must also emphasise his excellent understanding of technology, his ongoing experiments in constructing different types of technical devices and, finally, the deep purpose of his work as well as the philosophical, literary and individual explorations that his works incorporate.

It may be that we are close to the moment that Heim wrote about in *Gesamtkunstwerk*:

„Perhaps the essence of virtual reality is not in technology, but in art, perhaps in the art of a higher order”.

Additionally, we should remember that “it is not control or escape, play or communication, but transformation that could be the final promise of virtual reality – the liberation of our consciousness of reality” (Jarosław Lubiak).

Perhaps this is why the role of the multimedia artist is so important since he can reach a broader group of viewers, i.e. the young and the middle-aged, for whom interacting with media culture is an everyday ritual.

In this field, Gary Hill is an example of a great contemporary artist.

Conferring the title of Doctor Honoris Causa to Professor Gary Hill is a great privilege and honour for our Academy.

Poznań, 10 November 2004

Translation: Marta Walkowiak

Celtic – Centrum Języka Angielskiego



Accordions
Crossbow
Obscura
Performance
2000

Gary Hill, Crossbow (Accordion Obscura), performance 2000



Profesor Ryszard W. Kluszczyński

Kierownik Zakładu Mediów Elektronicznych na Uniwersytecie Łódzkim

Obrazy jako źródło samopoznania.

Wstęp do twórczości Gary'ego Hilla

Gary Hill jest powszechnie uważany w kręgu badaczy sztuki wideo za jednego z najważniejszych twórców działających na obszarze tej dyscypliny artystycznej. Urodzony w roku 1951, początkowo rozwijający swoje zainteresowania artystyczne w dziedzinie rzeźby, od roku 1973 związał swoją drogę artystyczną z medium elektronicznym, pozostając mu niezmiennie wierny do chwili obecnej. Jego prace, stanowiąc osobny, oryginalny i niezwykle ważny rozdział w dziejach twórczości audiowizualnej, współtworzą historię wszystkich niemal rodzajów sztuki wideo – Hill realizował bowiem z powodzeniem zarówno taśmy wideo, jak i instalacje oraz działania performance. Także pod względem formalnym dzieła te prezentują rozległe spektrum. Niekiedy bowiem przybierają formę minimalistyczną, innym razem otrzymują natomiast kształt złożonych, wielowymiarowych wydań multimedialnych.

Gary Hill przedstawiał swoje prace w ramach indywidualnych wystaw w tak znaczących przestrzeniach muzealnych, jak nowojorskie Museum of Modern Art oraz Whitney Museum of American Art; Centre Georges Pompidou, Paryż; Stedelijk Museum, Amsterdam; Musée d'Art Contemporaine, Lyon; Guggenheim Museum SoHo, New York; Moderna Museet, Sztokholm czy Inter-Communication Center w Tokio. Wystawała także w licznych i równie znaczących galeriach (jak choćby Barbara Gladstone Gallery, New York; White Cube, Londyn czy też YYZ Artist's Outlet, Toronto) oraz w ośrodkach sztuki awangardowej (na przykład The Kitchen i Anthology Film Archives – oba w Nowym Jorku). W 1997 roku Gary Hill zaprezentował indywidualną wystawę również i w Polsce – w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie.

Już forma pierwszego twórczego kontaktu Hilla z wideo – współpraca z grupą alternatywnej telewizji Woodstock Community Video, zwaną też People's Video Theatre – oprócz tego, że, jak sam artysta podkreśla¹, zapoczątkowała jego zauroczenie technologicznymi możliwościami nowego medium, wywołała także zainteresowanie czasowym wymiarem wideo (i sztuki w ogóle); zainteresowanie trwałe i rozwijające się ostatecznie aż

¹⁾ Zob. Lucinda Furlong, *A Manner of Speaking*, „Afterimage” March 1993.

do rangi jednej z najważniejszej właściwości jego sztuki. Telewizja bowiem jest medium w szczególny sposób uczesowionym, podkreślającym (bądź kreującym) swój wymiar działania w czasie rzeczywistym, swój charakter transmisji². Ten aspekt technologii telewizyjnej – fundamentu także i sztuki wideo – okazał się najważniejszy dla tego medium, kierując ostatecznie jego rozwój w stronę mediów interaktywnych.

Także fascynacja techniką wideo uzyskała w twórczości Gary'ego Hilla status znamiennego, charakteryzującego ją atrybutu. Przybrała postać metadyskursywności, samozwrotności, samoodniesienia. Stała się permanentnie obecną w jego pracach refleksją nad ontologicznymi i epistemologicznymi wymiarami sztuki wideo, nad jej możliwościami komunikacyjnymi i estetycznymi³.

Ta swoista, różna od typowo konceptualnej, teoretyczność dzieł Hilla stanowi też szczególne wyzwanie dla ich odbiorców. Tylko w sposób równie refleksywny można bowiem próbować ogarnąć złożoność konstrukcyjno-znaczeniową jego prac.

Czas w sztuce Gary'ego Hilla to czas rzeczywisty, żywy, czas przeżywany w doświadczeniu dzieła, rozwijający się pomiędzy obrazami, jak również transcendujący je i wiążący ze wszystkimi innymi warstwami dzieła, czas ustanawiany każdorazowo w indywidualnej perspektywie jego odbioru. Fenomenologia ucielesnionej, zanurzonej w strumieniu czasu percepcji, wywodząca się z ducha Maurice'a Merleau-Ponty'ego, staje się w ten sposób jednym z najważniejszych kontekstów interpretacyjnych twórczości Hilla. Ów czas, budujący strukturę tyleż dzieła, co jego doświadczenia, wydaje się czasem o formie wyznaczanej przede wszystkim przez strumień płynących obrazów. Tak jednak nie jest. Widzenie – doświadczenie obrazów – krzyżuje się tu z wieloma innymi formami percepcji i wieloma porządkującymi je formami dyskursów poznawczych. Doświadczenie widzenia nie występuje w sztuce Gary'ego Hilla w postaci autonomicznej i oderwanej od innych form aktywności kognitywnej. Przeciwnie, łączy się ono ze sferą, która zdaniem licznych komentatorów twórczości Hilla pełni funkcję płaszczyzny podstawowej, spajającej w całość wszystkie aspekty jego sztuki – sferą języka.

Wymiar językowy manifestuje swoją obecność w twórczości Hilla na wiele różnych sposobów. Uobecnia się w dziele w postaci żywej mowy. Przyjmuje postać graficznego obrazu języka, pisanych tekstów bądź wydarzeń tekstowych. Jednak pomimo że wszystkie te manifestacje języka pełnią bardzo znaczące role w pracach tego artysty, nie im przypisałbym najważniejszą w tej kwestii pozycję. Za najważniejszą, w największym stopniu określającą struktury tworzonych dzieł Hilla uznałbym tę formę obecności języka, którą rozpoznajemy jako wewnętrzny aspekt obrazowości,

jako wewnętrzną, językową logikę obrazów, budującą ich składnię i siłę wyrazu.

„Primarily Speaking” (1981–1983) jest stosunkowo wczesnym, niemniej znakomitym przykładem wzajemnych odniesień języka i obrazów. Wypowiadane słowa i przedstawienia obrazowe powiązane są w tej pracy ze sobą na płaszczyźnie organizacji struktur czasowości. Arbitralne zrównanie czasu trwania poszczególnych dźwięków i obrazów buduje szczególny, nie respektujący syntaktyczno-montażowych, kulturowo determinowanych konwencji, rytm dzieła, a równocześnie – co jest tu szczególnie ważne – odwraca uwagę od przedstawieniowej funkcji obu tych form komunikowania, pozwalając w zamian na doświadczenie ich materialności (włączając w to ich rozciągłość czasową).

Gary Hill w swych taśmach video i instalacjach wiąże ciągi obrazowe i język we wzajemnych relacjach strukturalnych. Język określa sposoby widzenia, determinuje kształt doświadczenia wizualnego, przeobrażając je w multisensoryczne, uwzględniające taktylny wymiar percepcji, doświadczenie złożoności świata. Obraz z kolei pozbawia język oczywistości znaczeń leksykalnych, wyłamuje z więzów gramatyki, przywracając mu w ten sposób zdolność udostępniania pierwotnych ekspresji świata, zdolność współlewokowania podstawowego doświadczenia rzeczywistości. Relacje między obrazem a językiem często uzyskują wydźwięk konfliktowy. Decydująca rola tych relacji dla ukształtowania się indywidualnego charakteru twórczości Gary’ego Hilla powoduje, że nawet zdarzająca się materialna nieobecność języka w strukturze jakiejś realizacji okazuje się ostatecznie nieobecnością pozorną. Konstrukcja obrazowości takiej pracy ustanawia bowiem strukturę odniesienia między pozycją nieobecnego języka a pozycją uobecnionego obrazu, podczas gdy ich wzajemne relacje determinują sensy takiego dzieła.

Osadzenie doświadczenia językowego w doświadczeniu obrazów pełni istotną rolę dla konstytucji znaczenia, semantyki prac Hilla. Po pierwsze, rozmywa systemowe ramy semantyczne, pogłębiając i rozwijając proces negocjacji znaczeń w indywidualnym doświadczeniu odbiorczym i nadając mu rangę głównego źródła znaczeń przypisywanych poszczególnym dziełom. Po drugie, przenosi zainteresowanie z samego znaczenia na proces jego ustanawiania i – co za tym idzie – na proces naszego odnoszenia się do świata. W ten sposób raz jeszcze uwydatnia się waga odbiorczych zacho-

²⁾ Por. Jane Feuer, *Telewizja na żywo: ontologia jako ideologia*, tłum. Artur Piskorz [w:] Pejzaże audiowizualne. Telewizja – video – komputer, red. Andrzej Gwóźdź, Universitas, Kraków 1997.

³⁾ Por. Robert C. Morgan, *Gary Hill: Beyond the Image* [w:] Gary Hill, red. Robert C. Morgan, The John Hopkins University Press, Baltimore – London 2000.

wań widzów, których postawa scala i organizuje dostarczane przez dzieła doznania w kompleksową postawę wobec doświadczanej rzeczywistości. Waga i konsekwencje zachowań odbiorczych dla ukształtowania się przebiegu dzieła ujawniają się szczególnie wyraźście, z jednej strony, w takich pracach, jak „Between Cinema and a Hard Place” (1991) bądź „I Believe It Is an Image in Light of the Other” (1991–1992), a z drugiej, „Tall Ships” (1992) czy też „Viewer” (1996). W przypadku tych pierwszych mamy do czynienia z takimi aranżacjami przestrzennymi lub czasowymi elementów instalacji, które czynią zachowania odbiorcze widza odpowiedzialnymi w dużym stopniu za zorganizowanie i ukształtowanie każdorazowej percepji dzieła (właściwość ta często występuje w sztuce instalacji, jednak w twórczości Gary'ego Hilla objawia się w szczególnie zintensyfikowany sposób). W przypadku drugiej pary wskazanych instalacji mamy do czynienia z jeszcze głębszym, bardziej wyrafinowanym i jeszcze istotniejszym dla formy doświadczenia dzieła wprowadzeniem odbiorcy w przestrzeń zachowań partycypacyjnych. W obu tych instalacjach czujniki monitorujące zachowania widzów w przestrzeni wystawowej są poprzez techniki komputerowe powiązane z materiałem ulokowanym na płytach laserowych. Całość zorganizowana zostaje każdorazowo w interaktywny system, w ramach którego to właśnie zachowania widzów – uczestników wydarzenia rozgrywającego się w przestrzeniach instalacyjnych – odgrywają decydującą rolę dla przebiegu tego wydarzenia. Także i doświadczenie takiego dzieła, we wszystkich jego wymiarach, jest uzależnione od zachowań odbiorczych, co w rezultacie nadaje mu wysoce spersonalizowany charakter.

Dwie ostatnie przywołane prace wprowadzają do naszych rozważań, jak już wspominałem, kontekst sztuki interaktywnej. Kontekst ten, choć nie często pojawia się bezpośrednio w jego twórczości – wydaje się jednak szczególnie bliski i ważny dla Hilla – artysty, który w swym odniesieniu do świata obrazów (i do ich odniesień) konsekwentnie akcentuje konstytutywną wobec nich funkcję zachowań poznawczych, podkreślając zarazem swoje pragnienie aktywizowania postawy widza. Jak ujmuje to jeden z interpretatorów twórczości autora „Around & About”, termin „obraz” nie powinien być tu rozumiany jako reprezentacja, przedstawienie, reprodukcja czy imitacja tego, co jest postrzegane – umysłowa reprezentacja, mówiąc dokładniej, w sposób oczywisty nie jest obrazem – lecz jako konstrukt naszego umysłu, który możemy utworzyć dzięki językowi⁴. W rozmowie z Reginą Cornwell Hill zaznaczał, że idea pracy z systemami interaktywnymi stale – acz w różnej formie – towarzyszyła mu w pracy twórczej⁵. W jego ujęciu – jak pokazują zrealizowane przezeń interaktywne instalacje – jest to interaktywność „miękką”, spontaniczną, urzeczywistnianą przez publiczność często bez

świadomości sprawczego udziału w rozwoju pracy, bez świadomości sprawowania nad nią kontroli. Gary Hill, podobnie jak Simon Bigos czy – w nieco inny sposób – Grahame Weinbren, nie oczekuje od widza świadomego dokonywania wyborów. Przeciwnie, pragnie on, by przezroczystość interaktywnej technologii i niezauważalność interfejsu zanurzały ją w czasoprzestrzeni dzieła i fundowały swoiste magiczny jego wymiar.

Reasumując tę bardzo syntetyczną i posiadającą zaledwie wstępny charakter refleksję nad sztuką Gary'ego Hilla, powiem, że ścisłe powiązanie form obrazowych, języka oraz technologii, ujętych we wspólne, starannie zorganizowane i zaprogramowane struktury czasowe, poddanych namyślowi metaartystycznemu, tworzy kompleks estetyczny, charakterystyczny dla twórczości Gary'ego Hilla.

Ich wzajemne związki przynoszą jeszcze jeden, znamienny dla dzieła tego artysty a nie wspominany jak dotąd jego aspekt. Stają się one studium naszej egzystencji we wszystkich jej podstawowych czynnościach (percepcje, poznanie, emocje, etc.), studium rozwijanym w świecie zapośredniczanym coraz częściej i coraz wyraźniej przez rozmaite technologie. Także i w tym przypadku, podobnie jak poprzednio, wymiar dynamiczny tej sytuacji odgrywa rolę podstawową. Dzieła Gary'ego Hilla kierują naszą uwagę ku nam samym, podmiotom poznającym swoje środowisko, złożoną rzeczywistość nakładających się wielu światów, oraz ku naszym czynnościom poznawczym, naszej ustanawiającej znaczenia i kreującej sensy percepacji.

Nie można na koniec zapomnieć o konsekwencjach, jakie twórczość Gary'ego Hilla przynosi dla samego instrumentarium jego działań. Żadna bowiem sztuka nie uzyskuje i posiada swoich właściwości raz na zawsze i w niezmienialnej formie. Przeobraża się ona za sprawą tych artystów, którzy swoimi dziełami przekraczają zastane konwencje, przesuwają horyzont eksperymentów. Gary Hill należy do tych właśnie artystów, przekształcających i dynamizujących sztukę wideo. Efektem jego twórczości jest między innymi jej intermedialny charakter. Rzeźba (nie bez przyczyny Hill wspominał w jednym z wywiadów o rzeźbieniu w innym medium), sztuki obrazowe, sztuki słowa, sztuki narracyjne, muzyka, taniec, sztuki interaktywne, wszystkie one łączą się w jego twórczości, budując złożony, dynamiczny i przeobrażający się kształt sztuki wideo.

⁴⁾ Jacinto Lageira, *L'image du monde dans le corps du texte [w:] Gary Hill [katalog wystawy]*, red. Christine van Assche, Centre Georges Pompidou, Paris 1992, s. 37.

⁵⁾ „The possibility of working with interactive systems has always been in the back of my mind, or a thorn in my side depending on the context I'm thinking in”, Regina Cornwell, *Gary Hill: An Interview*, „Art Monthly” October 1993; cyt. za Gary Hill, red. Robert C. Morgan, s. 228.



Gary Hill, Accordions (The Belsunce Recordings, July 2001), instalacja 2002

Professor Ryszard W. Kluszczyński

Head of the Department of Electronic Media, University of Łódź

**Images as a Source of Self-Cognition.
An Introduction to the Works of Gary Hill**

Gary Hill is generally considered one of the most outstanding video artists by the critics and theoreticians of this area of art. Born in 1951, Gary Hill initially developed his artistic skills in sculpture and in 1973 turned his interests to electronic media which he has intensively used as a medium of artistic expression to date. His work represents a separate, unique and extremely important chapter in audiovisual art. At the same time, it is a significant contribution to the development of almost all types of video art, since Gary Hill has successfully created not only videos, but also installations and performance art. Also in terms of form his art represents a very broad spectrum: from minimalist works to complex multimedia events with many dimensions.

Gary Hill has displayed his works in some of the world's most important museums (e.g. the Museum of Modern Art, the Whitney Museum of American Art and the Guggenheim Museum SoHo, New York; Centre Georges Pompidou, Paris; Stedelijk Museum, Amsterdam; Musée d'Art Contemporain, Lyon; Moderna Museet, Stockholm and the Inter-Communication Center in Tokyo), galleries (e.g. the Barbara Gladstone Gallery, New York; the White Cube, London and the YYZ Artist's Outlet, Toronto) and avant-garde art centres (e.g. The Kitchen and the Anthology Film Archives, New York). His many exhibitions include a 1997 solo exhibition in Poland at the Centre for Contemporary Art, Ujazdowski Castle in Warsaw.

Gary Hill's first creative contact with video when he cooperated with Woodstock Community Video alternative television group (known also as the People's Video Theatre) initiated the artist's fascination with the technical possibilities of this new medium. Moreover, it also launched his interest in the time-related dimension of video (and art in general)¹, an interest which he has continuously pursued and which has developed into one of the most characteristic features of his works. Television technology (which is also fundamental to video) is specifically time-related and television as a medium continuously stresses (or creates) the character of

¹⁾ See Lucinda Furlong, *A Manner of Speaking*, "Afterimage", March 1993.

its transmission and its operative dimension in real time². This aspect has also become crucial to video and has focused its development on interactive media.

Thus, the fascination with video techniques has become the most significant attribute of Gary Hill's work assuming the form of meta-discourse, self-reflection and self-reference. As a permanent feature of his work it has become a consideration of the ontological and epistemological dimensions of video art as well as its communicative and aesthetic possibilities³. This specific theoretical quality of Gary Hill's art, which is so different from typically conceptual qualities, is also a challenge for the viewer, since attempting to comprehend the complexity of the meanings and construction of the works is only possible from an equally reflexive standpoint.

Time in Gary Hill's art is real time. It is lived through experiencing the specific work of art. It unfolds between the images and transcends them, relating them to all the other layers of the work. It is set individually for the perception of each work. In this way the phenomenology of materialised perception, which stems from the spirit of Maurice Merleau-Ponty's works, is immersed in the stream of time and becomes one of the most important contexts for interpreting Gary Hill's work.

The time in question creates the structure of both the work of art as well as its perception and although it seems to be determined by the flow of images this is not the case. Viewing (experiencing) the images is combined with other forms of perception and the many types of cognitive discourse which organise them. The experience of viewing these images is not autonomous and separate from other cognitive activities. On the contrary, it is related to a sphere which, according to numerous critics, functions as the basic plane that combines all the elements of Gary Hill's art into a whole. This sphere is language.

The linguistic dimension is manifested in Gary Hill's work in a multitude of forms such us live speech, graphic images of language and written texts, as well as textual events. These are all very important elements of the linguistic dimension, nevertheless, in my opinion, the aspect which is crucial to determining the structure of the artist's works is the presence of language in a form that we perceive as the internal feature of his imagery, i.e. the inherent linguistic logic of the images which construct the work's syntax and power of expression.

Primarily Speaking (1981–1983) is a relatively early, albeit excellent example of the mutual references between language and images. The words uttered and the images presented are associated on the plane of

organisation of the temporal structures. The arbitrary way in which the sounds and images last for the same amount of time creates the specific rhythm of the work, a rhythm which does not respect syntactic and editing-related conventions, as well as those which are culturally-determined. What is more, this simultaneously distracts our attention from the representative function of both these forms of communication enabling us to experience their material character including their extension in time.

In his videos and installations Gary Hill combines streams of images and language in mutual structural relations. The language defines the ways in which the images are viewed and determines the form of the visual experience. It transforms the images into a multi-sensory experience of the world's complexity, which takes into account the tactile dimension of perception. The image, on the other hand, deprives the language of the obviousness of lexical meanings and removes it from the restrictions of grammar. This restores the language's ability to make available the original expressions of the world, which is also the ability to co-evoke the basic experience of reality. The relations between the image and the language are often conflicting. These have played a decisive role in the development of the individual character of Gary Hill's work. Consequently, even the material absence of language in the structure of individual works is superficial. The construction of images in such works ultimately creates a point of reference between the position of the absent language and the present images, whilst their mutual relations determine the sense of these works.

Incorporating a linguistic experience into the perception of images is of great importance in constituting the semantics of Gary Hill's works. First of all, this obscures the systemic semantic framework and concurrently deepens and expands the process of negotiating meanings in an individual perceptual experience (an experience which becomes the main source of meanings ascribed to the particular works). Secondly, it shifts the emphasis from the meaning itself to the process of creating it and, ultimately, to our process of referring it to the world. Consequently, this once again underlines the importance of the viewers' perceptual behaviour since their attitudes consolidate and organise the impressions provided by the work

²⁾ Compare Jane Feuer, *The Concept of Live television: Ontology as Ideology*, in: *Regarding Television – Critical Approaches. An Anthology*, ed. E. Ann Kaplan, Frederick, M. D., 1983.

³⁾ Compare Robert C. Morgan, *Gary Hill: Beyond the Image* in *Gary Hill*, Editor Robert C. Morgan, the John Hopkins University Press, Baltimore – London 2000.

of art into a comprehensive attitude towards the reality that they are experiencing.

The importance and the consequences of these perceptual behaviours to the form of a given work's scenario are particularly apparent in *Between Cinema and a Hard Place* (1991) and *I Believe It Is an Image in Light of the Other* (1991–1992) on the one hand, and *Tall Ships* (1992) and *Viewer* (1996) on the other. In the case of the first two installations we are dealing with spatial and temporal arrangements of elements, which to a great extent make the viewers' perceptual behaviour responsible for organising and forming each individual perception of the works (this feature, which is quite common in installation art, is particularly intensified in the work of Gary Hill). In the latter two installations the extent to which the viewers become participants in the works is even deeper and more sophisticated than in the first two and this is of additional significance to the form of experiencing them. In both these installations sensors, which are connected to the installation material stored on laser discs, monitor the behaviour of the viewers in the exhibition area. For every viewer the whole installation is organised into an interactive system in which the behaviour of that viewer, i.e. a participant in the events in the installation, plays a decisive role in the course of these events. Thus, experiencing these works in all their dimensions depends on the perceptual behaviour of each viewer and makes the process highly personal.

As previously mentioned these two works introduce the context of interactive art into our considerations. Although the direct appearance of this context in Gary Hill's works is not a frequent phenomenon, it is particularly important and close to the artist who in his reference to the world of images (as well as to their own references) consistently emphasises the function of cognitive behaviours constituted in relation to them and his wish to activate the viewers' attitudes. As expressed by one of the interpreters of the works of the artist who created *Around & About*, "the term image is not to be taken as a representation, depiction, reproduction, or imitation of what is perceived – a mental representation is clearly not an image, strictly speaking – but as a construction of what we can formulate through language"⁴. In an interview with Regina Cornwell Gary Hill stresses: "the possibility of working with interactive systems has always been in the back of my mind or a thorn in my side depending on the context I'm thinking in"⁵. In his depictions, as shown by his interactive installations, this interactivity is "soft" and spontaneous. It is performed by the viewers often without their being aware of their control of and causative contribution to the development of the work. Like Simon Bigos

or in a slightly different way to Grahame Weinbren, Gary Hill does not expect the viewers to make conscious choices. On the contrary, he wants the transparency of interactive technology and the imperceptibility of the interface to immerse the viewers' awareness in the time and space of the work and to establish its specific magical dimension.

In order to summarise this very synthetic and merely introductory reflection on the art of Gary Hill, it must be said that the strict relations between images, language and technology combined in carefully planned and programmed shared temporal structures which are subjected to meta-artistic reflection have become an aesthetic feature which is typical of Gary Hill's art. These relations are also the source of yet another aspect of his works: they are a study of our existence in all its basic activities (such as perception, cognition and emotions), a study which is carried out in a world that is increasingly and obviously mediated by various technologies. Nevertheless, the dynamic dimension of this situation is an equally important element. The works of Gary Hill direct our attention towards ourselves, i.e. entities who are exploring their environment and the complex reality of overlapping worlds, as well as towards our cognitive activities and our meaning-creating perception.

Finally, we must not forget the consequences of Gary Hill's works for the tools he uses in his artistic pursuits. There does not exist an art which forever maintains its properties in unchanged form. It is transformed by artists whose works transcend the hitherto-existing conventions and who move the horizon of experimentation. Gary Hill is an artist in relation to video art, an artist who transforms and enhances the dynamics of this art with one of the results being its intermedial character. Sculpture (it is not without reason that Gary Hill mentioned sculpting in another medium in one of his interviews), image art, the art of the word and the art of narration as well as music, dance and interactive art are all combined in his works to create a complex, dynamic and transformational form of video art.

Translation: Marta Walkowiak
Celtic – Centrum Języka Angielskiego

⁴⁾ Jacinto Lageira, *L'image du monde dans le corps du texte*, in Gary Hill [Exhibition Catalogue], Editor Christine van Assche, Centre Georges Pompidou, Paris 1992, p. 37.

⁵⁾ Regina Cornwell, *Gary Hill: An Interview*, "Art Monthly", October 1993; Editor Robert C. Morgan, p. 228.



Gary Hill, *Inasmuch As It Is Already Taking Place*, 1990

Profesor Andrzej Syska

Dziekan Wydziału Komunikacji Multimedialnej
Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu

Głośno myśląc

Zanadto lękam się profesorów, dla których sztuka jest jedynie pochodną prądów filozoficznych i teoretycznych¹.

Zimą 1993 roku, ścisnięty w kabinie rozklekotanego „malucha”, pobocza- mi niemieckiej autostrady, podążałem do Eindhoven.

Ta wyczerpująca wyprawa („maluch” ciągnący jeszcze przyczepę zawiera- jącą elementy wystawy, którą miałem zrealizować, psuł się bez przerwy i nie był w stanie rozwinąć minimalnej dopuszczalnej na autostradzie przed- kości) trwała ponad dwadzieścia godzin. Dlatego wspominam ją do dzisiaj. Moją wystawę w Het Apollohuis pamiętam już trochę mniej. Przypomi- nam tę historię nie po to, by z sentymentem przywoływać „heroiczną” przeszłość. Nie po to również, by zająć Państwa zabawną anegdotą. Ten wyjazd stał się ważny z powodu wystawy, którą mogłem wówczas (dziś wy- pada powiedzieć *miałem szczęście*) zobaczyć w Stedelijk Van Abbemuseum. Autorem prezentowanych tam prac był bowiem obecny tu dzisiaj Gary Hill. Jego prace oglądałem z wielkim zainteresowaniem także w innych ga- leriach i muzeach, ale żadna z nich nie zrobiła na mnie później podobne- go wrażenia. Dzisiaj, po kilku latach własnych doświadczeń artystycznych, mogę z przekonaniem stwierdzić, że ta wystawa, którą miałem wtedy, po- wtórzę jeszcze raz, „szczęście” zobaczyć, w decydujący sposób wpłynęła na moje późniejsze zainteresowania artystyczne. I w ten chociażby sposób sprowokowała z pewnością wydarzenia, których świadkami jesteśmy dzisiejszego wieczoru. Pewnie tak modną ostatnio teorię chaosu można by również zilustrować przykładem poruszającego się w przestrzeni „malu- cha” z przyczepą, miast anegdotą o trzepoczących w odległym miejscu skrzydlach motyla.

Gary Hill jest obecnie uznawany za jednego z najwybitniejszych artystów swojej generacji. Od 1973 roku zaczął w swoich realizacjach eksperymentowa- cie z dźwiękiem i techniką wideo pozwalającą prowadzić grę z czasem rzeczywistym i stwarzającą możliwość *to „think out loud”*².

¹⁾ Milan Kundera, *Sztuka powieści*.

²⁾ Gary Hill, *Inter-view, Excerpts of interviews, rewritten by G. H.*

Możliwość natychmiastowej weryfikacji osiąganych w tej technologii rezultatów, zdaniem artysty, upodabnia jej strukturę do struktury naszego myślenia. Konsekwentnie przełamując konwencje estetyczne i bariery technologiczne, wypracował wkrótce, wciąż doskonalony i wzbogacany o różnorodne eksperymenty, indywidualny i niepowtarzalny sposób artystycznej artykulacji. Z premedytacją i zaskakującą swobodą wykorzystuje w swoich realizacjach bogate możliwości dynamicznie rozwijających się mediów elektronicznych.

Artystyczna biografia amerykańskiego twórcy intryguje bogactwem uprawianych przez niego dyscyplin artystycznych i zdobytych dzięki tej różnorodności doświadczeń. Zaskakuje ogromną liczbą wystaw i zrealizowanych projektów. Zachwyca niezwykłą mnogością różnorodnych źródeł inspiracji.

To wszystko jednak zbyt mało, by w dzisiejszych czasach (w początku nowego wieku) wzbudzić podziw krytyków i zainteresowanie publiczności. Zbyt mało, by poruszyć wyobraźnię widza. Za mało, by w narastającym zgiełku nawałnicy generowanej przez agresywne wyładowania elektronicznych mediów szepnąć do ucha albo, na przekór tej medialnej burzy, wywrzeszczeć coś istotnego. Twórczość Hilla musi zatem zawierać coś więcej, a jej wartości nie powinniśmy mierzyć liczbami prestiżowych wystaw, listami wybitnych realizacji, indeksami otrzymanych przez artystę znaczących nagród i stypendiów. Takie informacje to niezbędne i powszednie pozywienie dla multimedialnego, „siedziowego” potwora, połykającego bez zastrzeżeń i właściwej selekcji ciężkostrawną papkę banałów. Zostawmy ją więc amatorom statystyk i przyjrzymy się bliżej fenomenowi twórczości artysty. Ogromna różnorodność zrealizowanych przez Hilla prac pozwala zaspokajać zmysły najróżniejszymi smakami. Rzeźby i utwory dźwiękowe. Krótkie filmy i skomplikowane technologicznie instalacje video. Poetyckie teksty i interaktywne realizacje multimedialne. Indywidualne refleksje egzystencjalne i wnikliwe interpretacje myśli filozoficznej. Zadziwiająca, nieskrępowana akademickimi rygorami wyobraźnia i głęboki namysł dotyczący wybitnych osiągnięć innych artystów, poetów, literatów i filozofów.

Indywidualna, skupiona medytacja i ekstremalne doświadczenia poszerzające granice percepcji i weryfikujące możliwości naszych zmysłów. Staranne zaplanowane performances o złożonej strukturze.

I ponownie, wszystko to zbyt mało, by już bez szeptów i bez krzyków powiedzieć COŚ.

Joseph Kosuth napisał kiedyś: *...it seems that the strongest artists have their „why” before they have their „how”.*

I dalej: „*Why*” is about art, and „*how*” is about presentation³.

Wydaje się, że oglądając realizacje Hilla, nie będziemy mieli problemów z odpowiedzią na pytanie „dlaczego”. Tych problemów nie ma też sam artysta. Precyzyjnie skonstruowana struktura intelektualnego przekazu i zawarta w nim głęboka refleksja budzą szacunek i podziw. Problem w tym, że prace Hilla zachwycają również rozwiązaniem formalnymi. Ich szczególna, często efemeryczna estetyka czyni je czymś niepowtarzalnym. Może zatem, trochę na przekór sensowi wynikającemu z myśli Kosutha, w wyjątkowych przypadkach i u wybitnych artystów o jakości artystycznej wypowiedzi decyduje umiejętność znalezienia satysfakcjonującej odpowiedzi na oba pytania.

Zdarza się, że Gary Hill postępuje w swej praktyce artystycznej w taki sposób, jakby pragnął uniknąć bądź odwlec moment ostatecznej odpowiedzi. Obiekty świata rzeczywistego (technicznego) patroszy i transformuje tak, że przypominają jakieś biomechaniczne mutanty. Powszednim technicznym urządzeniom przydaje „ekstensje”, zmieniające ich zapoznane funkcje, a ludzkie ciało obdarza elektronicznymi i rozszerzającymi percepcję przydatkami, penetrującymi również jego właściwości.

Italo Calvino użył kiedyś pojęcia *spojrzenie ucha*⁴.

Obcując z pracami Hilla, mamy czasami wrażenie, że nie tylko uszy patrzą, ale oczy mogą słyszeć, a artysta wzbogacił o dodatkowe funkcje także nasze pozostałe receptory.

Intelektualnej refleksji towarzyszy w jego pracach klasyczne w tradycji filozoficznej przekonanie, że ten typ dociekania realizuje się w fizycznym, obdarzonym piętnem indywidualizmu ciele. To przeświadczenie nadaje pracom Hilla szczególny charakter, wyróżniający je zdecydowanie od realizacji innych artystów. Nawet największy abstrakt, najbardziej abstrakcyjna idea zamknięte być muszą w realistycznym, choć niekoniecznie biologicznym ciele.

Eksperymentując z językiem wideo, uwolnił ten rodzaj sztuki od ograniczeń narzuconych przez fizyczny związek z ekranem. Obrazy, które wykorzystuje w swoich realizacjach, zyskały niespotykaną przedtem autonomię i możliwość pojawiania się w dowolnym miejscu i podłożu. W ten sposób wprowadza nas w przestrzeń, która mami zmysły elektronicznie generowanymi iluzjami i fatamorganami. Stwarza sytuacje, w których nasza wyobraźnia ...uwalniwszy się spod kontroli rozumu, od troski o prawdopodobieństwo, porusza się po krajobrazach nieosiągalnych dla racjonalnej refleksji⁵.

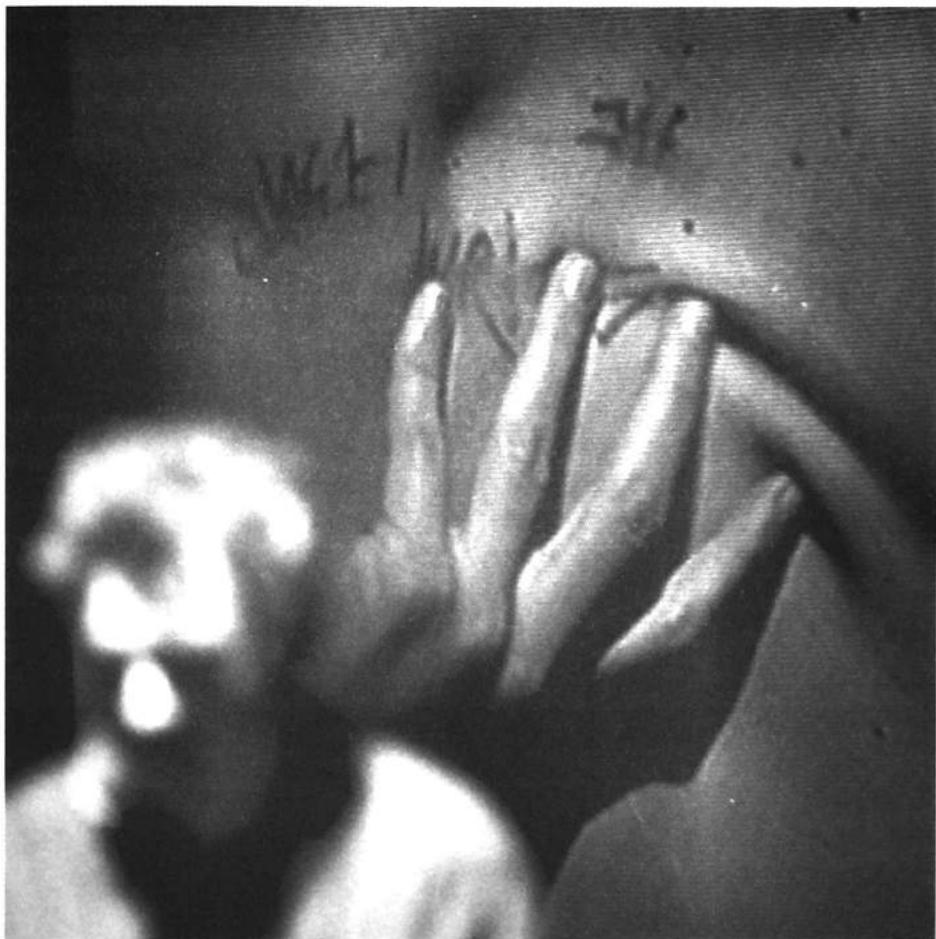
⁴) Joseph Kosuth, *Influences. The Difference between „HOW” and „WHY”* [w:] *Art after Philosophy and After. Collected Writings, 1966–1990*, The Mit Press, Cambridge, Massachusetts, London, England 1993.

⁵) Italo Calvino, *W słońcu jaguara*.

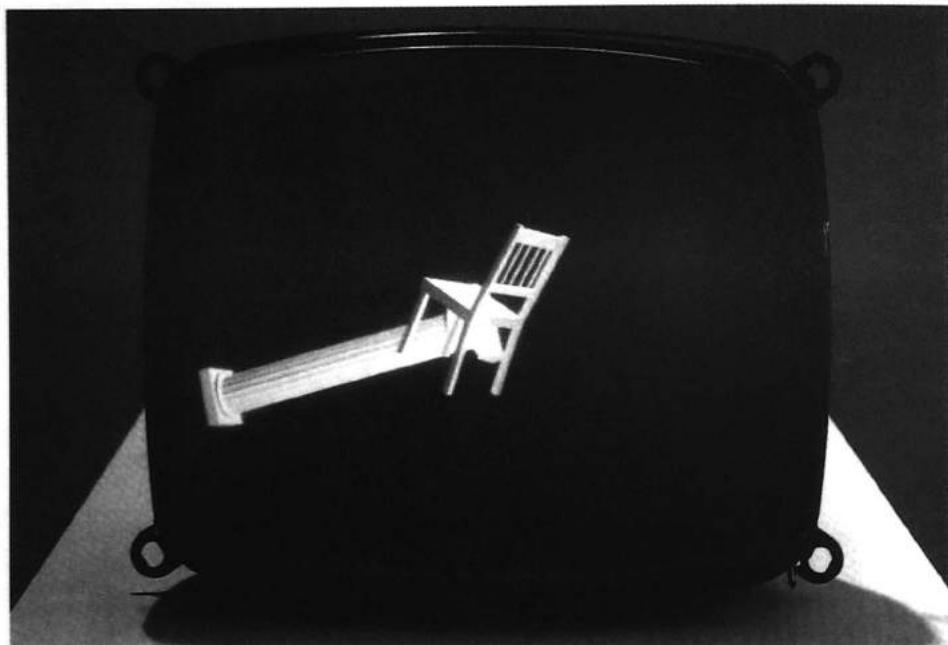
Jest jednym z najciekawszych prekursorów sztuki wykorzystującej nowe media, autorem wystaw i realizacji w najważniejszych światowych galeriach i muzeach, z sukcesami wystawał swe prace między innymi na Dokumenta IX w Kassel, Biennale w Wenecji, Whitney Biennale.

W intermedialny i swobodny sposób kojarzy ze sobą w swoich realizacjach teksty pisane i mówione oraz zarejestrowane w technice video obrazy, eksplorując fizykalność języka i procesu myślenia. Tworzy interaktywne instalacje, których ostateczna, ale dynamiczna i zróżnicowana forma powstaje w oparciu o starannie przygotowaną strukturę z nieodłącznym i koniecznym udziałem widza.

Gary Hill jest artystą wybitnym, a jego niepowtarzalna osobowość artystyczna, jakość zawartej w zrealizowanych pracach intelektualnej refleksji i niepodważalne osiągnięcia artystyczne czynią go Kandydatem w pełni zasługującym na zaszczytny tytuł nadany przez Akademię Sztuk Pięknych w Poznaniu.



Gary Hill, *Splayed Mind Out*, performance 1997



Gary Hill:

— *liminal objects 2, 1995–1996*

— *liminal objects 3, 1995–1996*

Professor Andrzej Syska

Dean of the Multimedia Communications Faculty
the Academy of Fine Arts in Poznań

Thinking out loudly

I'm too fearful of the professors for whom art is only a derivative of philosophical and theoretical trends¹

In the winter of 1993, squeezed into my small Fiat 126, I was driving on the hard shoulder of a German motorway to Eindhoven. This exhausting journey took more than 20 hours as the small Fiat was also hauling a trailer containing elements of the exhibitions which I was to display. It kept on breaking down and was not capable of accelerating to the minimum speed limit on the motorway. That is why I still remember it well, whereas the memories of my exhibition seem to have faded away. I am telling you this story not because I want to recall the "heroic past" and not because I wish to amuse you with this anecdote. I am referring to it because the whole trip became an extremely important event in my life: it gave me the chance, or rather the privilege, to see an exceptional exhibition at the Stedelijk Van Abbemuseum. The artist who stood behind it (and is present here today) was Gary Hill. Later I saw many of his works, which greatly impressed me, in other museums and galleries, but these impressions were incomparable to that of the first exhibition. Today, after several years of my own artistic experience, I can say without any doubt that the exhibition I had the *privilege* to see then greatly affected my further artistic pursuits and led to the events which we are witnessing tonight. Perhaps chaos theory, which is so *en vogue* at the moment, could be illustrated with the example of a small Fiat with a trailer struggling on a German road, instead of a story about a butterfly fluttering its wings in some remote place.

Gary Hill is considered one of the most outstanding artists of his generation. In 1973 he began experimenting with sound and video techniques which made it possible to play with real time and "to think out loud"². According to the artist, the possibility of verifying the results

¹⁾ Milan Kundera, *The Art of the Novel*.

²⁾ Gary Hill, *Inter-view, Excerpts of interviews, rewritten by G. H.*

achieved by using these techniques there and then makes its structure similar to our structure of thinking. By consistently breaking aesthetical conventions and technological barriers he soon developed a unique form of artistic expression which he constantly enhances with new experiments. In a premeditated way, and with surprising freedom, Gary Hill applies the possibilities offered by the rapidly-developing electronic media to his art.

The artistic biography of Gary Hill intrigues one with the diversity of forms which he specialises in, and with the broad experience one obtains by way of them. One is also surprised with the massive number of exhibitions and projects he has made and also fascinated with his multitude of different inspirations.

At the turn of the new millennium, however, all this alone would not be enough to win the approval of critics and the interest of viewers. It would not be enough to move their imagination or to just whisper in their ears amongst the roaring and aggressive thunderbolts generated by today's electronic media. It would not even be enough to shout out something important against this growing noise. Thus the work of Gary Hill must contain something more, and its value should not be presented merely in terms of the numbers of prestigious exhibitions and projects made and important awards and scholarships received. This type of information is the necessary staple diet of the multimedia net "monster" which swallows this indigestible and trivial pulp, without any reservations, in whatever order it comes in. Let us, then, leave it to statisticians and, instead have a closer look at the phenomenon that is Gary Hill.

The great diversity of the projects completed by Gary Hill satisfies the senses with various tastes. These feature sculptures, audio pieces, short films and technologically complex video installations, as well as poetical texts, interactive multimedia projects and carefully planned and complicated performances, not to mention the unique existential reflections and considered interpretations of philosophical thought. His work expresses his amazing imagination which is not restricted by academic boundaries and often contains reflections on the outstanding achievements of other artists, poets, writers and philosophers. It also offers focused meditations and extreme stimulation which pushes back the limits of perception and tests the possibilities of our senses. And even all this may not be enough to say SOMETHING, whether it is whispered or shouted out loud.

Joseph Kosuth once wrote: "...it seems that the strongest artists have their 'why' before they have their 'how'" and "why" is about art, and 'how' is about presentation³. Looking at Gary Hill's projects we have no problems with answering the 'why', and neither does the artist himself. The carefully planned structure of the intellectual message and the deep reflection that it contains evoke our respect and admiration. The problem, however, is the fact that Gary Hill's works also impress us with their formal solutions whilst their specific and quite often transitory aesthetics make them unique. Perhaps then, despite the sense of Kosuth's reflection, in exceptional cases and with regard to the most talented artists, the artistic quality of their expression is determined by this ability to find satisfying answers to both these questions. It sometimes happens that Gary Hill seems to be postponing the moment of giving the final reply. He guts and transforms the objects of the real (technical) world in a way which makes them resemble some kind of mechanical mutants. He also adds extensions to ordinary technical devices, changing their familiar functions, and provides the human body with electronic appendages which broaden perception and examine the properties of that body.

In one of his novels Italo Calvino used the concept of the 'seeing ear'⁴. When experiencing the works of Gary Hill we seem to have the impression of not only seeing with our ears, but also of hearing with our eyes whilst our other senses also acquire additional functionalities. The artist's intellectual reflections are accompanied by the classic premise of philosophy that these types of investigation are accomplished by means of a body stamped with individuality. This principle makes Gary Hill's work stand out against that of other artists. Even the most abstract idea has to be enclosed in a realistic, albeit not necessarily biological, body.

Gary Hill's experiments with the language of video have freed this art from the restrictions resulting from one's physical connection with the screen. The images which he uses in his projects have achieved a previously unknown autonomy as well as the possibility of appearing in any place and in any environment. In this way we are introduced to a space which beguiles our senses with electronically generated illusions and mirages. The artist creates situations in which our imagination, "freed from the

³⁾ Joseph Kosuth, *Influences. The Difference between 'HOW' and 'WHY'*, from *Art after Philosophy and After. Collected Writings, 1966–1990*, the Mit Press, Cambridge, Massachusetts, London, England 1993.

⁴⁾ Italo Calvino, *Under the Jaguar Sun*.

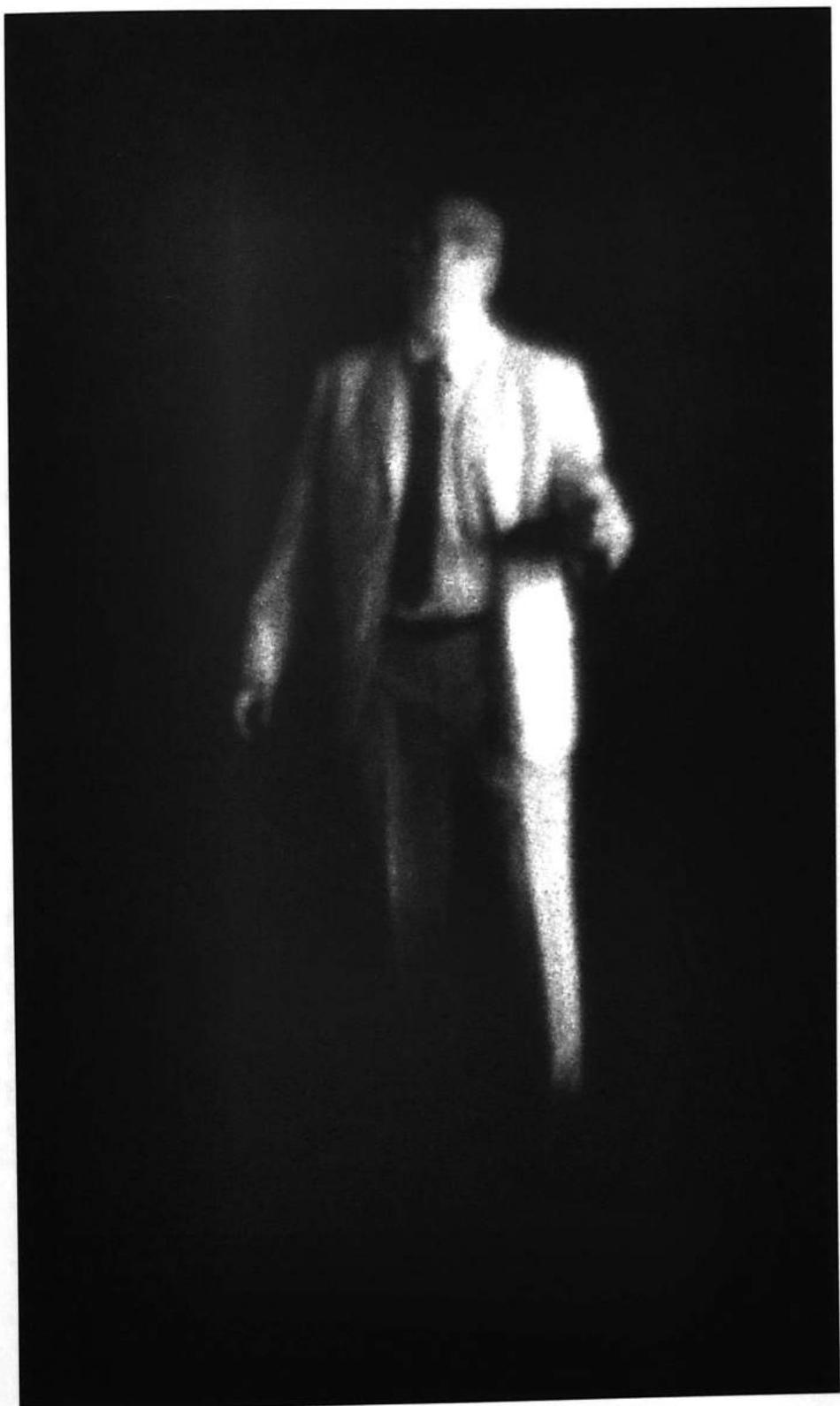
control of reason and from concern for verisimilitude, ventures into landscapes inaccessible to rational thought⁵.

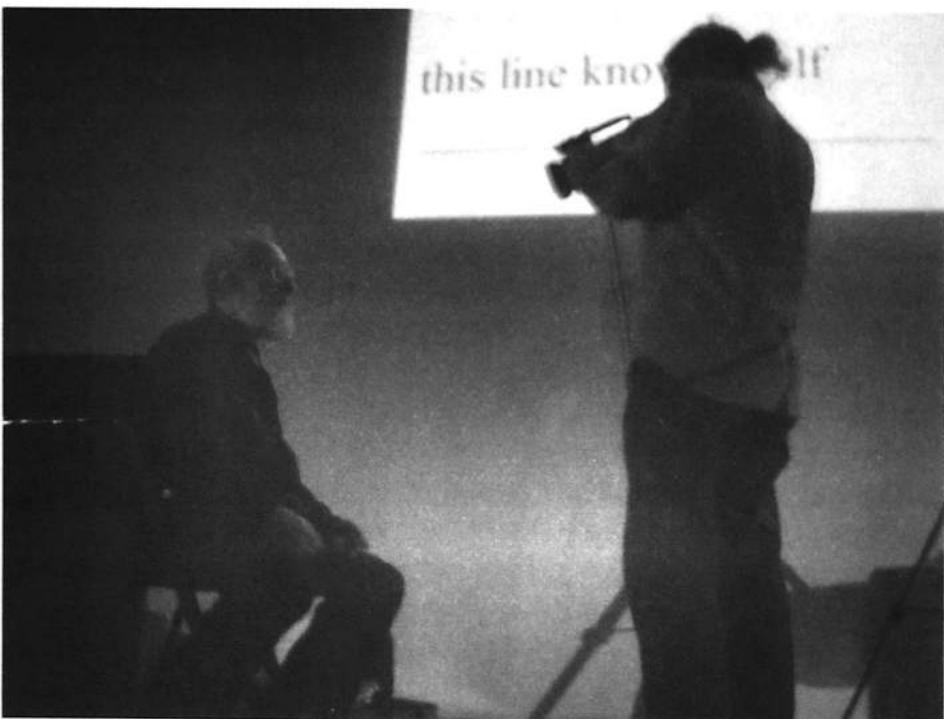
Gary Hill is at the forefront of new media art having successfully created numerous projects which have been displayed in the world's most renowned galleries, museums and exhibitions including the Documenta IX in Kassel, the Venice Biennale and the Whitney Biennial. In his projects he intermedially and easily associates written and spoken text with video images which make it possible to explore the physicality of language and the thinking process. The final, but still dynamic and diversified form of his interactive installations is based on a carefully planned structure which includes the necessary participation of the viewer.

Gary Hill is a great artist and his unique creative personality and the quality of the intellectual reflections which his works include, as well as his undisputed artistic achievements make him a candidate who fully deserves the honourable title of Doctor Honoris Causa conferred on him by the Academy of Fine Arts in Poznań.

Translation: Marta Walkowiak
Celtic - Centrum Języka Angielskiego

⁵) Milan Kundera, *The Art of the Novel*.





Gary Hill, Dorota Czerner, Aaron Miller, George Quasha, Charles Stein,
performance *mind on the line*, Galeria U Jezuitów, Poznań 7.12.2004

Małgorzata Dawidek-Gryglicka

Język i rzeczywistości pozajęzykowe.

Refleksja nad „mind on the line” Gary'ego Hilla

Każdy udział w odkrywaniu wydarza się z przyzwolenia i jako przyzwolenie. Bowiem dopiero ono przynosi człowiekowi owo uczestnictwo w odkrywaniu, którego potrzebuje wydarzenie się odkrycia¹.

Martin Heidegger

Nie można zrozumieć istoty techniki, jeśli ulega się złudnej myśli, iż wytwarzanie maszyn i narzędzi jest celem techniki [...] techniki nie należy pojmować z perspektywy narzędzia. Nie idzie o wytwarzanie rzeczy, lecz o sposób postępowania z nimi. Nie o broń, lecz o walkę².

Oswald Spengler

[...] Well, it's not political in terms of current events. But the idea of transforming things, perception, language, I consider that political, because it changes people's perceptions, which changes people's behavior, which changes the world. Theoretically³.

Gary Hill

Świadomość linearności zdobyliśmy w chwili zdania sobie sprawy z linearnego odczytu historii, którą do czasu judaizmu rozumieliśmy cyklicznie (np. mitologia grecka). Od tego momentu oswoiliśmy się z liniową koncepcją czasu. Ciągłość działań, ruch, przyczynowość i skutkowość, tok myśli, mowy, zapisu i odczytu tekstu i muzyki, wykres czasu i historii to tylko część linii na mapie rzeczywistości. Ich analiza to zwrot w stronę najbardziej archetypicznych symboli kulturowych (linii, koła). Nasze indywidualne historie są również wpisane w mechanizm tej szerokiej maszyny

¹⁾ Pytanie o technikę [w:] Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane, przekład K. Michalski, Czytelnik, Warszawa 1977, s. 254.

²⁾ Człowiek i technika. Przyczynek do filozofii życia [w:] Historia, kultura, polityka, przekład A. Kołakowski, J. Łoziński, PWN, Warszawa 1990, s. 35.

³⁾ „[...] To nie jest polityka w powszechnym rozumieniu. Ideę transformacji rzeczy, percepcji, języka, rozważam politycznie, ponieważ ona zmienia percepcję ludzi, która zmienia ludzkie zachowania, które zmieniają świat. Teoretycznie”. Z rozmowy z Nathanem Segalem przeprowadzonej 28.02.2002 i opublikowanej na stronie internetowej THE DONALD YOUNG GALLERY w Chicago.

narracyjnej. Jest to pewien paradoks natury, ponieważ w niej samej fizycznie linia nie występuje. Potrafi ona jednak zbliżyć się do rzeczywistości, nawiązując z nią fizyczny lub znaczeniowy kontakt. Zmultiplikowana lub ukryta nie pełni już swej „naturalnej” funkcji, ale zaczyna działać samodzielnie, jako znak. Mówiąc o niej, pisząc, wykreślając ją, malując, nadajemy jej nowy status, konstytuujemy jej istnienie. Zależność linii od przypisanych jej znaczeń umożliwia jej funkcjonowanie w nowej przestrzeni sensów. Nasza intencja określa trop jej projekcji i odbioru. Jest ona zależna od kontekstów, które stanowimy i elementów, do których ją odeślemy. Takie zabiegi odnoszą ją do rzeczywistości poza nią samą, do czegoś, czym linia sama w sobie nie jest, ale zaczyna wskazywać na problemy i generować znaczenia zorientowane na coś, co pozwala nam na nią wskazać. Pomimo że sama nie wskazuje na rzeczywistość bezpośrednio, orientuje nas na znaczenia nam bliskie, bo odnoszące się do naszej rzeczywistości. Umiejętność odczytywania tej hybrydy znaczeń uwalnia nas od schematycznego widzenia mapy świata.

Język, ruch i obraz rozcięgnięty w czasie posiadają pewne umowne funkcje, ponieważ jako systemy znaków posiadają określone reguły. Mogą zatem wyznaczać granice, które w naturze nie muszą istnieć i nie muszą mieć do niej odniesień. Zburzenie lub nadwerężenie wytycznych mogłoby stanowić o wykroczeniu poza te granice. A one przecież nie istnieją fizycznie, a tylko w kategoriach znaczeń i idei. Uświadomienie sobie różnicy pomiędzy fizyczną i mentalną granicą linii pozwala zrozumieć, że to od naszych indywidualnych wyborów zależy jej funkcje. Poddanie się trwałym regułom może zdecydować o granicach również naszej wolności w jej odbiorze i interpretacji. Pomóc w odpowiedzi na pytanie, jak tę linię, mającą ciężar historyczny i narracyjny odnieść do sztuki konkretnej, której istotą jest brak linearności i brak narracyjności (!), a która jest faktem?

Ta warstwa to tylko jedna z wielu warstw problemu obecności i roli linii w świecie. Problemu bardzo szeroko analizowanego przez Gary'ego Hilla w jego performance „mind on the line”. Kolejną warstwą jest pojemność i struktura języka, także jako zjawiska istniejącego linearnie. Zmiana poziomu i konstrukcji języka wprowadza pewien rodzaj dysonansu w jego odbiorze, ponieważ język przestaje funkcjonować na poziomie informacyjnym, a wkracza w przestrzeń języka konkretnego, na który odbiorca reaguje poszukiwaniem płaszczyzny komunikacji. Pytania pojawiające się w tym miejscu dotyczą znaczenia i powodów rozbicia przez artystę ustalonych reguł języka. Czy język konkretny, wykorzystujący morfem i fonem jako główny środek komunikacji jest komunikatywny? Czy destruując znany kod, jakim jest język, autor tworzy język nowy, o innej jakości i innym

wymiarze, czy wnosi coś do tego znanego nam już kodu? Czy dojście do tak elementarnych części język pozbawia go warstwy pojęć prawdy, fałsu, piękna, dobra i zła? Czy można wówczas operować nimi bez ponoszenia jakichkolwiek konsekwencji, ponieważ konstrukcja języka oparta jest jedynie (?) na płaszczyźnie nieznaczących dźwięków? Czy komunikacja prowadzona dzięki takiemu językowi jest możliwa? A jeśli tak, to czy jest potrzebna? Na ile taka forma porozumienia pomiędzy nadawcą a odbiorcą znosi ważność czytelnych kodów, torując sobie inną, nową drogę komunikacji na poziomie pozawerbalnym?

Uznając rzeczywistość pozajęzykową, Gary Hill komplikuje dodatkowo sytuację, zadając nam te wszystkie pytania za pomocą kolejnego języka – języka mediów. Dialog, jaki prowadzi z odbiorcą, dokonuje się na płaszczyźnie metajęzykowej. Ten poziom komunikacji daje możliwość jednoczesnego czytania kilku języków analizujących i analizowanych raz przez siebie same, raz i przez inne, raz wzajemnie się znoszących, na przykład w chwili gdy autor prowadzi narracje wielowątkowe.

Niejasność bardzo wyraźnie czytanych i wypowiadanych (celowo z pewną przesadą) tekstów przez artystów pracujących z Hillem (George Quasha, Dorota Czerner) oraz jednoczesny liniowy, bo dokładny i odbywający się w tym samym czasie ich przekład, tworzą niszę pomiędzy słowem jako znakiem a jego znaczeniem. Czy zadaniem odbiorcy jest dekodowanie tych znaczeń? Odszyfrowywanie sensów nieznaczących nic poza sobą samymi fonemów i morfemów? Język jest systemem czystych wartości. Znaki (pojęcie i dźwięk) systematyzują nam rzeczywistość. Możemy ją nazwać, możemy artykułować nasze myśli, które bez języka są chaotyczne, a bywa, że nie istnieją w ogóle. Dźwięk to pośrednia forma między myślą a pojęciem, ponieważ naprowadza nas na pojęcie, czyli – język to kombinatoryczne konstelacje pojęć i dźwięków oraz operacje na ich jednostkach. Pojęcie jest ustanowione przez dźwięk, a ten jest znakiem pojęcia. Nie jest to jednak relacja prosta, jak 1:1, ponieważ dobór dźwięku do pojęcia jest dowolny.

Kolejną przestrzenią znaków i znaczeń w performance Gary'ego Hilla jest linearność ciągów projekcji wideo (nad którymi czuwają Charles Stein, Aaron Miller oraz Gary Hill), na którą jest nakładana bezpośrednia transmisja z performance, którego jesteśmy naocznymi świadkami. Film pozornie opiera się na nieco innych kodach niż język, jednak ikonografia, kadr, cięcie i montaż, łącząc się ze sobą, budują narracje na tej samej zasadzie co kody lingwistyczne. Gest na ekranie jest wyreżyserowany i nie jest oznacznikiem (choć w myśl Eco wszystkie nasze gesty są pochodną umów kulturowych), lecz jest znakiem w akcie komunikacji między reżyserem

a odbiorcą. Język gestów – kinetyka – jest usystematyzowany pod względem znaczeń, obok kodów etnologicznych. Potrafimy powiedzieć coś, nie używając słów, potrafimy postrzegać świat i go poznawać, a do tego posiadamy umiejętność zapisu naszego doświadczenia. Semiologia kina bada te wszystkie zarejestrowane zachowania, ale nie myli ich z rzeczywistością. Obraz rzeczy to przecież nie rzecz. W ruchomym obrazie analiza znaku jest o tyle trudna, że mamy tu do czynienia ze złożonym obrazem ciągłym, który, pozornie jak zdanie, można rozebrać na części pierwsze. I choć fragment gestu nie równa się całemu gestowi, to jednak dzięki uruchomieniu ciągu filmowego mamy przed sobą system mocniejszy niż mowa, bo oparty na szerokim spektrum kodów. Dodatkowo jest on wzmacniony gestami wykonywanymi przez artystów (*on life*), który to obraz jest przeniesiony na przygotowaną wcześniej projekcję video. Retransmisje odbywają się w określonych odcinkach czasowych, co pociąga za sobą konieczność wydzielenia takich samych odcinków z czasu realnego, a tu z kolei dochodzimy do problemu repetycji odcinków czasowych.

Kolejna faza działań to włączenie do tej sytuacji fizycznie obecnego widza i przeniesienie całości obrazu, również za pomocą transmisji video, do innej części przestrzeni galerii. W efekcie za naszymi plecami rozgrywa się artefakt, w którym bierzem udział jako jego uczestnicy i podwójni obserwatorzy. Czym zatem jest rzeczywistość, w której jesteśmy fizycznie, a czym ta, w której jesteśmy wirtualnie? Czy nasza analogowa tożsamość może, chce lub umie odnaleźć się jako tożsamość cyfrowa w cyberprzestrzeni? Na jakiej zasadzie współdziałają ze sobą w tych dwóch obszarach przestrzenie pojęciowa i fizyczna? Czy wspólnie, są od siebie zależne czy autonomiczne? Czy jesteśmy w stanie odczytać pojęciowo granicę pomiędzy fizycznie nałożonymi na siebie przestrzeniami i czasami? Czy posługując się czystym, wirtualnym obrazem, dochodzimy do fizycznych blokad, które możemy osiągnąć poprzez ustalenie zakazów czy nakazów w języku mówionym?

Hilla interesuje filozoficzny rozbiór tekstu, zdarzenia, ruchu i sytuacji przy jednocześnie modelowej ich konstrukcji. Budując pozornie nieskomplikowane układy i aranżując je, zestawia różne rodzaje języków, którymi gra na oczach widza przez nadanie im zmieniających się znaczeń. Wprowadzając zaburzenia widzenia (np. przez nałożenie obrazów) oraz jasnego odczytu informacji (np. przez dekonstrukcję języka), zaciera granice pomiędzy słowem i obrazem, eksplorując ich znaczenia. Fakt, że wykorzystuje do swych prób nowe media, umożliwia mu stworzenie sytuacji czystej, uwolnionej od kontekstów rzeczywistości. Pozwala również wyalienowanemu z rzeczywistości odbiorcy bezpośrednio skonfrontować się z fikcyjnymi i real-

nymi obszarami czasu i przestrzeni. Konstrukcja jego realizacji oparta na odcinkach narracyjnych o różnej długości pozwala doświadczyć fragmentaryczności indywidualnego czasu i przestrzeni. Orientuje nas na naszą własną istotę wymykającą się naszemu rozumieniu i na ciągle oswajaną przez nas rzeczywistość. Stawia odbiorcę przed doświadczeniem czasu skonfrontowanym z doświadczeniem znaku cyfrowego, niezwiązanego z rzeczywistością, a więc też z linią oraz z możliwością odczytania tego znaku jako znaku czasu (sic!). Kolejne pytanie Hilla brzmi: czy możliwe jest w związku z tym mówienie o jakimkolwiek znaku, skoro nie ma on znaczenia? Przekaz cyfrowy jest oparty na wyborach binarnych zaprogramowanej maszyny. To tylko cyfry. Hill, poprzez zabieg konfrontacji przestrzeni i czasów w obrazie ruchomym oraz przez możliwość temporalnego odczytania znaku ruchomego, dotyczy sytuacji, w której przedmioty, idee, słowa i obrazy oddzielają lub uwalniają się od własnej znaczeniowości. Zachodzi tu coś, co można określić jako maksymalne zbliżenie do znaku pustego. Linearność zostaje uniemożliwiona przez to, że znak staje się tak szeroki znaczeniowo, że jest prawie pusty. Odwołując się do zjawiska czasu, zapisuje je za pomocą pewnych kodów (nie tylko językowych). Czas prezentacji wideo to czas zobjektywizowany, ponieważ toczy się równolegle z czasem rzeczywistym, a więc z czasem odbiorcy. Ale jest to jednocześnie czas zsubiektywizowany, ponieważ projekcja zawiera wcześniejsze doświadczenie artysty, jest to zatem jego osobisty fragment czasu. Czasy te łączą się ze sobą w chwili odbioru, czyli w momencie nałożenia na siebie obrazów wideo. Obrazu realizowanego na żywo w czasie rzeczywistym na obraz retransmisji przygotowanej wcześniej, a odbywającej się również w czasie rzeczywistym. W warstwie wizualnej nie występuje przy tym żadne zakłócenie wynikające z nałożenia się tych linii czasowych.

Hill wkracza w dialog ze współczesną krytyką kultury masowej podejmowaną m.in. przez Ortegę y Gassetą czy Jeana Baudrilla, którzy badają utrzymujące się dążenia do odrealnienia świata, do życia rzeczywistością stymulowaną, fikcyjną i zastąpiącą dokładniejszą i wyraźniejszą hiperrzeczywistością. Otoczeni symulakrami odzwyczajamy się od bytów rzeczywistych, w naturalnych okolicznościach odbieranych przez nas pięcioma zmysłami. Medium nie gra jednak u Hilla ani funkcji zastępczej, ani funkcji nadzędnej, niezbędnej do manipulacyjnego przewartościowania pojęć, ale poprzez nie artysta uświadamia odbiorcy potrzebę „gimnastyki” percepji i wywołuje głód rzeczywistości.



Gary Hill, Dorota Czerner, Aaron Miller, George Quasha, Charles Stein,
performance *mind on the line*, Galeria U Jezuitów, Poznań 7.12.2004

Małgorzata Dawidek-Gryglicka
Language and Non-Language Realities.
A Reflection on Gary Hill's *mind on the line*

Any participation in unconcealment happens only by consent and in the form of consent. Because it is consent which brings man this participation in unconcealment, the participation that is required for the unconcealment to take place¹.

Martin Heidegger

It is impossible to understand the nature of technology if one believes the illusion that manufacturing machines and devices is the aim of technology ... Technology should not be understood from the perspective of a tool. It is not about manufacturing things, but about the way in which they are used; it is not about the weapon, but about the fight².

Oswald Spengler

...Well, it's not political in terms of current events. But the idea of transforming things, perception, language, I consider that political, because it changes people's perceptions, which changes people's behaviour, which changes the world. Theoretically³.

Gary Hill

We obtained the consciousness of linearity the moment we became aware of the linear perception of history which, since the times of Judaism, we have understood as a cyclic phenomenon (e.g. Greek mythology). Since then we have become accustomed to the linear concept of time. The continuity of activities and movement, the cause and effect factor, the flow of thought and speech, the recordings and readings of text and music as well as the graphic representation of time and history constitute only several lines on the map of reality. Analysing them means turning to the

¹) Pytanie o technikę [The Question Concerning Technology] in: Budować mieszkać, myśleć. Eseje wybrane [Building, Dwelling, Thinking. Selected Essays], translated by K. Michalski, Czytelnik, Warsaw 1977, p. 254.

²) Człowiek i technika. Przyczynek do filozofii życia [Man and Technics. A Contribution to a Philosophy of life] in: Historia, kultura, polityka [History, Culture and Politics], selected and translated by A. Kołakowski, J. Łoziński, PWN, Warsaw 1990, p. 35.

³) Interview with Gary Hill, Nathan Segal, 28 February 2002, published on THE DONALD YOUNG GALLERY (Chicago) website.

most archetypical cultural symbols (i.e. the line and the circle). Our individual histories are also inscribed into this broad narrative machinery. This constitutes a paradox of nature since the line is not really present in nature itself. It can, however, come close to reality and establish physical or semantic contact with it. Multiplied or concealed, the line stops performing its "natural" function and starts operating independently as a sign. By speaking and writing about it as well as by drawing and painting it we give the line a new status, i.e. we constitute its existence. The dependence of the line on the way it is represented enables it to function in new planes of meaning. Our intention determines the path of its projection and perception which depend on the contexts that we establish and the references that we make. These practices refer the line to a reality beyond it, to something which the line itself is not, but consequently it begins to reveal problems and generate meanings which are oriented towards something that enables us to point it out. Although the line does not directly point to reality it shows us the way to meanings which we are familiar with because they refer to our reality. The ability to read this hybrid of meanings frees us from a schematic perception of the map of reality.

Extended in time, language, movement and image possess certain conventional functions since as systems they are defined by specific rules. Thus, they can determine limits which do not have to exist in or refer to nature. Destroying or stretching the rules could be instrumental in trespassing these limits although they do not exist in a physical sense, but only in a category of meanings and ideas. Becoming aware of the difference between the physical and the mental limits of the *line* enables us to understand that our individual choices determine its functions. Adhering to fixed rules can also be decisive in limiting our freedom to perceive and interpret the line. This, however, can help us find the answer to the question of how to refer the line (which has its historical and narrative weight) to a concrete form of art which is characterised by *a lack of linearity and narrative properties*, but which has become a reality.

This layer is only one of the many layers of the problem concerning the existence and role of the line in the world, a problem which has been extensively analysed by Gary Hill in his performance *mind on the line*. The artist shows that another layer of the problem is the capacity and structure of language, a phenomenon which is also linear. Changing the level and constructs of language introduces a certain dissonance into its perception

because it ceases to operate on an informative level and enters the space of concrete language to which the recipient reacts by searching for a communication plane. The questions which appear in this respect relate to meaning and to the reasons why the artist breaks the established rules of language. Is concrete language communicative with its use of morphemes and phonemes as the main means of communication? When he destroys the established code does the artist create a new language with different qualities and dimensions? Does he contribute anything to the code we already know? Does its breakdown into its basic elements deprive language of a layer of concepts such as truth, falsehood, beauty, good and evil? Can we, therefore, use these language elements without any consequences since language structure is based exclusively on a plane of meaningless sounds? Is communication using such a language possible and if so, is it worthwhile? To what extent does such a form of communication abolish the importance of legible codes and make way for a new means of communication on a non-verbal level?

Having accepted non-language reality Gary Hill complicates the situation even further by asking us all these questions using yet another language, i.e. the language of media. The dialogue he conducts with the viewers is based on a meta-linguistic plane. This communication level makes it possible to read several languages at the same time, languages which intermittently analyse and are analysed by themselves or the other languages and which eliminate each other, for instance when the artist introduces multi-narratives.

The ambiguity of the texts, which are very clearly read and deliberately slightly over-emphasised by Hill's fellow artists George Quasha and Dorota Czerner, as well as their linear, i.e. precise and simultaneous interpretation creates a niche between the word as a sign and its meaning. Is it up to the viewers to decode these meanings, to decipher the sense of the morphemes and phonemes which do not mean anything beyond themselves? Signs (i.e. concepts and sounds) systemise our reality. Consequently we are able to name this reality and articulate our thoughts which, without language, are chaotic or do not even exist at all. Sound is an intermediate form between thought and concept because it guides us to the concept. This means that language consists of combinatory constellations of concepts and sounds as well as operations with them. A concept is established by sound and this, in turn, is the sign of the concept. This, however is not a simple "1:1" equation since the selection of sound to match a concept is discretionary.

Another plane of signs and meanings in Gary Hill's performance is the linearity of the video projection sequences (supervised by Charles Stein, Aaron Miller and Gary Hill) which overlap with a live transmission of the performance being witnessed. Superficially the film is based on codes which are slightly different to language. Nevertheless, the iconography, the frames, the cuts and the editing connect to provide a narrative using the same principles as linguistic codes. The screen gesture has been directed and is not a signifier (although according to Ecco, all our gestures derive from cultural conventions), but a sign in the act of communication between the director and the viewer. The language of gestures, i.e. kinetics, is systemised in terms of meanings in a similar way to ethnologic codes. We can say things without words, we can perceive the world and get to know it and we have the ability to record our experience. The semiology of cinema studies all these recorded events, but does not confuse them with reality. The image of an object is not the object. The analysis of a sign in a motion picture is made difficult by the fact that we are dealing with a complex continuous picture which, like a sentence, can seemingly be broken into its basic elements. And although a small part of a gesture is not equal to the whole gesture, the launching of a film sequence provides us with a system which is stronger than words because it is based on a broad spectrum of codes. Additionally it is reinforced by the gestures made by the artists in real life and this image is transposed to the previously-prepared video projection. The retransmissions are made at specific intervals and this makes it necessary to separate the same sections in real time. Consequently, this demonstrates the problem of repeating time sections.

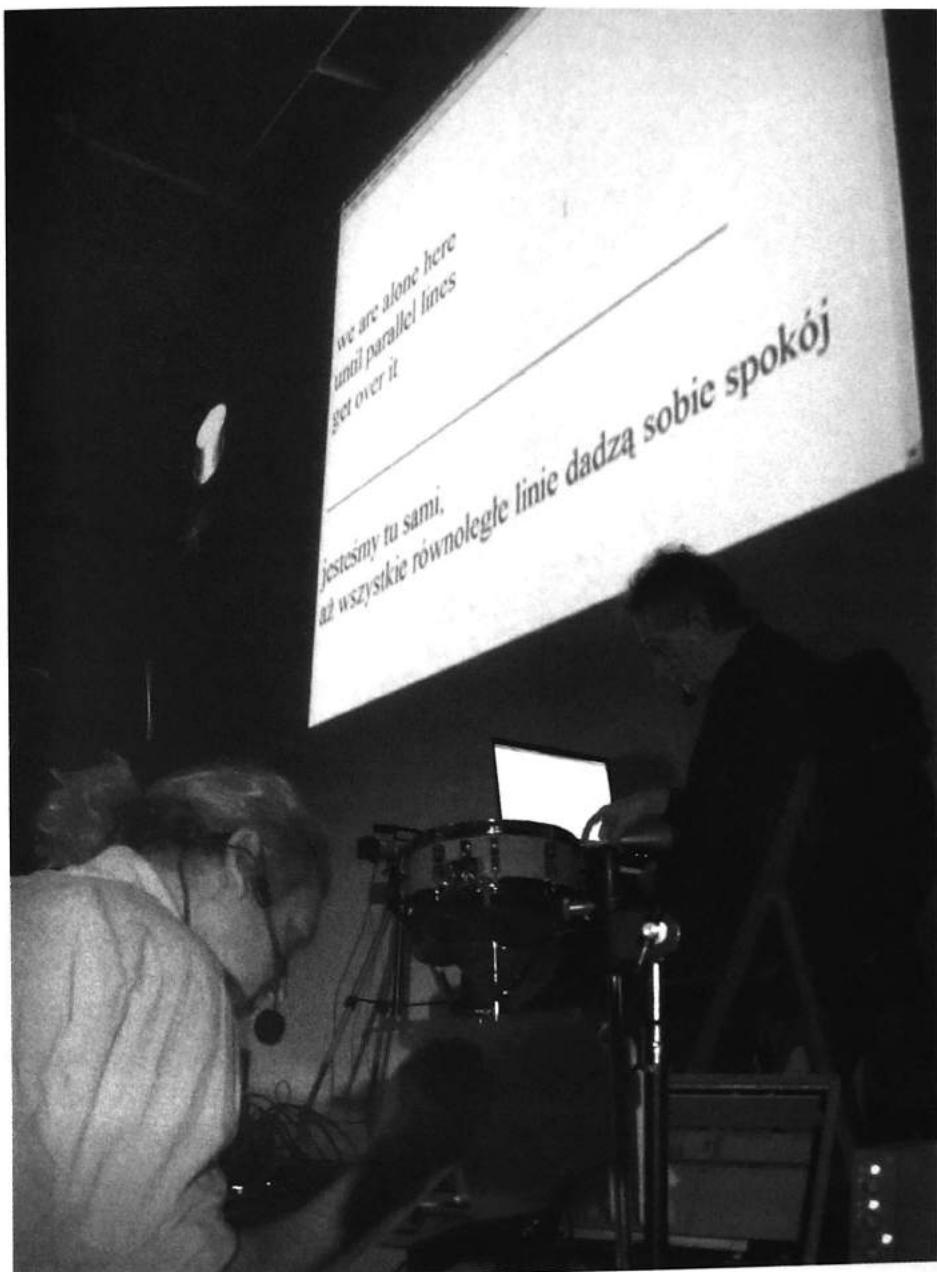
The next stage consists of including the real-life viewer in the situation and transferring the whole image (also via video transmission) to another part of the gallery. As a result we are the participants in and double observers of a work of art which is taking place behind our backs. What, then, is the reality in which we are present physically and what is the reality in which our presence is virtual? Can our analogue identity find its place in cyberspace as a digital identity? And would it want to? How do the conceptual and physical planes connect? Do they coexist and are they mutually dependent or autonomous? Are we capable of perceiving conceptually the limits between the physically overlapping planes and time? When we use a pure virtual image do we come across physical barriers which we can make by means of establishing boundaries and orders in spoken language?

Gary Hill is interested in the philosophical analysis of model constructions of texts, events, movements and situations. By creating and arranging seemingly uncomplicated systems the artist compares two types of language which he plays with in the presence of the viewer, by giving them variable meanings. By introducing slight distortions (for instance by means of overlapping images) and a clear perception of information (for instance by means of deconstructing language) he blurs the limits between the word and the image and explores their meanings. The fact that he uses new media in his work makes it possible for him to create a clear situation which is free from the contexts of reality. This also makes it possible for the viewer who is alienated from reality to directly confront the real and unreal planes of time and space. The structure of his work is based on narrative sections of various lengths and this enables us to experience the fragmentary nature of individual time and space. Gary Hill forces us to consider our own nature which too escapes our understanding as well as the reality which we continuously try to comprehend. He puts the viewer in the position of experiencing time whilst confronted with the experience of a digital sign that is not related to reality (a sign which is, therefore, a line) and with the possibility of perceiving this sign as a *sign of the times* (sic). Hill's next question is: is it possible to speak of something as a sign if it is without meaning? Digital transmission is based on the binary selections of a programmed machine. It is comprised of only digits. By using operations which confront spaces and times in a motion picture and through the possibility of briefly reading a sign in motion, Hill creates a situation in which objects, ideas, words and images are able to separate or free themselves from their own semantics. What occurs here can be defined as a maximum approximation to the empty sign. Linearity becomes impossible due to the fact that the sign becomes semantically open to the extent that it is almost empty. By referring to the phenomenon of time the artist records it using certain codes (not only language). The period of the video presentation is a time which has become objective since it is parallel to real time, i.e. that of the viewer. On the other hand, this time is also subjective because it contains the artist's earlier experiences and is, therefore, his personal fragment of time. These times connect at the moment of perception, i.e. the moment when the video images, the live video image made in real time and the retransmission of the image created earlier, overlap. Concurrently, on the visual level there is no interference resulting from the overlapping of these time lines.

Gary Hill creates a dialogue with the contemporary critique of mass culture as expressed by, for instance, Ortega y Gasset and Jean Baudrillard, artists who study the ongoing attempts to make the world unreal with people living in a stimulated, fictional reality which is gradually being replaced by a more precise and clearer hyperreality. Surrounded by simulacra we are becoming detached from real existence which, in natural conditions, we perceive with our five senses. In the case of Gary Hill, however, the medium is not a replacement and does not play the superior role which is necessary for the manipulative devaluuing of concepts. The artist uses the medium to make the viewers aware of the necessity of exercising and practicing perception and to make them crave for reality.

Translation: Marta Walkowiak

Celtic – Centrum Języka Angielskiego



Gary Hill, Dorota Czerner, Aaron Miller, George Quasha, Charles Stein,
performance *mind on the line*, Galeria U Jezuitów, Poznań 7.12.2004



Gary Hill przyjmuje doktorat honoris causa / receives the *Honoris Causa Doctorate*,
Galeria U Jezuitów, Poznań 8.12.2004

Z Garym Hillem rozmawia Marek Wasilewski

Czy możemy zacząć od „Mind on the Line”?

Ten performance jest dla mnie zaskoczeniem, znam bowiem

Twoje indywidualne prace. Tutaj pracujesz w grupie i tworzysz coś, co ma charakter procesualny, nie jest zaś skończoną instalacją.

Co nowego wnosi dla Ciebie to doświadczenie?

Najważniejsze jest to, co się dzieje „na żywo”. Twój umysł, twoje ciało odczuwają wszystko inaczej, jeśli angażują się w coś, co właśnie się dzieje, a obecność współpracowników sprawia, że sytuacja jest inna, niż kiedy występujesz sam. Skończona instalacja może być złym określeniem. Wiele razy gdy tworzyłem instalacje i zbliżałem się do określonego momentu i przestrzeni, stawały się one niemal perfekcją, z tą różnicą tylko, że pozbawionym żywej publiczności. Nawet jeśli pracuję z kamerą, żeby zrobić taśmę lub instalację, znowu jest tutaj coś z performance. Tak więc, jak myślę, najważniejsza różnica polega na obecności widzów i czegoś w rodzaju nieprzewidywalnej tajemnicy, pozwalającej na podążanie różnymi drogami, na poddaniu się jej sile albo na wpasowaniu się w jej klimat.

Często pojawiasz się osobistością w swoich instalacjach, występują też osoby grające dla Ciebie albo biorące udział w Twojej pracy.

Czy jest dla Ciebie ważne to, że akurat Ty jesteś obecny na ekranie, czy nie ma to znaczenia?

Chciałem powiedzieć, że nie ma to znaczenia w sensie osoby, ale... jest zupełnie inaczej, kiedy jesteś w czymś w rodzaju cybernetycznego połączenia, kiedy to jesteś ty i inaczej kiedy jesteś na zewnątrz i mówisz komuś: zrób to albo tamto. A zatem prace, w których występuję... Jest taka jedna praca, która często przychodzi mi na myśl, gdy pojawia się to pytanie. Chodzi mi o „Inasmuch As It Is Already Taking Place”. Szesnaście monitorów różnej wielkości. Podczas nagrywania miałem oczywiście kamerę, która podłączona była do urządzenia mogącego zatrzymywać poszczególne ujęcia, a jednocześnie mogłem monitorować żywy obraz. Lokalizowałem część ciała, którą chciałem sfilmować, pomagałem sobie przełącznikiem sterowanym za pomocą stopy. Kiedy zatrzymywałem obraz, czekałem tyle czasu, aż ponownie udawało mi się znaleźć dokładnie ten sam fragment ciała, niezależnie od tego, ile czasu to zajmowało, tworzyło się coś w rodzaju naturalnej pętli w czasie. Tak więc zamiast klasycznego powtarzania, gdzie A dąży do B, ale B jest A, tutaj występuje kontynuacja, nie ma przerwy. Dla mnie obraz zdeterminowany obrazem mojego ciała jest czymś bardzo intymnym...

Kilka lat temu rozmawiałem z rzeźbiarzem Richardem Deaconem, który powiedział mi, że odnalazł bardzo bliskie powiązania między

rzeźbą i performance. Doszedł on do koncepcji performatywnej rzeźby. Ty także zaczynałeś od rzeźby. Czy widzisz jakieś związki pomiędzy rzeźbą, performance i wideo?

Te związki istnieją, ale nie z czasów kiedy zajmowałem się rzeźbą. Pojawiły się dopiero, gdy zacząłem pracę z mediami. Stworzyłem kilka prac, które niemal samoświadomie patrzą na te kwestie. Jedna z nich nazywała się „Full circle”. Jest coś autobiograficznego w mojej rzeźbie, ponieważ wykorzystuję w niej materiał, który jest mi cały czas bliski, i manipuluję nim w taki sposób, że przekazuje on informacje do cybernetycznego kręgu oscyloskopu. Jeśli emituję głos, którego ton jest odpowiedni, tworzę perfekcyjne koto, i kiedy wyginam ten drut, powołuję coś w rodzaju modelu niemożliwej kolistości. Tak więc dotycza to fizyczności dwóch mediów. W zasadzie, z biegiem czasu wszystko zbliża się coraz bardziej do performance. Nawet instalacje określają czasem jako rodzaj performance. Jest to związane ze sposobem, w jaki uaktywniasz przestrzeń i w jaki widz może uzupełnić pewne prace, dając coś więcej niż tylko obecność. Widzowie i zjawisko projekcji są tymi aspektami pracy, która czasami zbliża do performance.

Robert C. Morgan napisał, że doświadczenie surfingowe miało na Ciebie ogromny wpływ. Efekt znalezienia się wewnętrz fali, który surferzy nazywają „green room” (zielonym pokojem). W jaki sposób to doświadczenie może być przetłumaczone na język sztuki?

To są momenty czegoś w rodzaju punktu zatrzymania, czas staje w miejscu i zaczyna być bezczasowy. To jest chwila, w której wydaje się, że czas przestaje już odnosić się do tej rzeczywistości. Jest czymś, co wychodzi być może częściej w performance, kiedy działam i coś się wydarza. Niekiedy wszystko jakoś po prostu się samo układa. Poza tym zrobiłem kilka prac, które bezpośrednio mówią o tym doświadczeniu. Jedna nazywa się „Learning Curve” i pokazuje szkolny stolik, jeden z tych, które wygięte są do linii ciała, wydłużone do około czterech, pięciu metrów, i na końcu coś w rodzaju horyzontalnej projekcji przedstawiającej to, co surferzy nazywają perfekcyjną falą. Falą dochodzącą niemal do punktu, w którym jest nieruchomo, wytwarzającą przestrzeń, w której możesz przeciwstawić myślenie doświadczeniu. Potem zrobiłem kolejną pracę „Still Point”, będącą kontynuacją „Learning Curve”. Na końcu stolika umieściłem monitor, na którym można było zobaczyć perfekcyjną falę, tym razem z boku. Można powiedzieć, że życie surfingowe to chwytanie fal, zmian pogody. Stajesz się świadomym struktur świata, sposobu, w jaki wszystko się porusza, zmienia, i uczysz się, jak nadążać za tymi zmianami. Trzeba wybrać odpowiednie miejsce, a kiedy jesteś w wodzie, masz do czynienia z przy-pływami, z fakturą wody. Próbujesz zająć właściwą pozycję, czyli dopasowujesz się do wielu elementów i przy tym masz nadzieję, że w pobliżu nie ma zbyt wielu innych surferów. Jest jeszcze jedna rzecz, o której trzeba wspomnieć. Jeśli jedziesz,

powiedzmy na dwa tygodnie z deską, może się tak stać, że będziesz na falach tylko jeden dzień. Tak więc dochodzi tu jeszcze wiele innych aktywności i umiejętność czekania.

Czy to jest także Twój sposób uprawiania sztuki?

Próbowanie znalezienia właściwego miejsca, bycie na fali...

Raczej nie. Wiele razy kiedy pracuję, robię rzeczy, które wydają się sprzeczne z naturą. Staram się pracować w sytuacji, w której daję sobie wiele możliwości i następuje proces eliminacji pozwalający dojść do rzeczy niezwykle prostych.

W jednym z wywiadów powiedziałeś, że etykieta „artysty wideo” zdecydowanie Ci nie odpowiada, w kolejnym zdaniu stwierdziłeś, że praca z wideo zawiera w sobie przestrzeń myślową.

Czy mógłbyś to zdefiniować?

Ok. Istnieje takie założenie, że sztuka wideo jest oparta na obrazie, że czymkolwiek jest, polega na tworzeniu obrazów. Różnica jednak w tym, że sztuka ta oferuje pewne możliwości, w tym sensie, że pozwala obserwować własny proces myślowy, coś w rodzaju metamyslenia, element czasu i możliwość zaangażowania czegoś w rodzaju trzeciego elementu. W prostej sytuacji masz siebie i kamerę i patrzysz w monitor, tworzy się coś... jakaś wibracja, i im bardziej staje się to skomplikowane, tym więcej powstaje metapoziomów, myślisz o myśleniu o myśleniu, i myślisz o myśleniu o myśleniu o myśleniu, i tak dalej... Oczywiście istnieje niebezpieczeństwo katastrofalnego sprzężenia zwrotnego, ale pokonanie tej trudności staje się niemal wyzwaniem. W ten raczej sposób aniołami podłączanie się do technologii w utopijnym sensie otwiera się możliwość zrobienia wszystkiego, możesz szukać dziur i zgrzytów i to okaże się tematem twojej sztuki.

W 1988 roku zrealizowałeś Disturbance, wykład bazujący na wyjątkach z gnostycznych tekstów odnalezionych w słojarach w Egipcie. Teksty te uważane są za heretyckie przez niemal wszystkie ruchy religijne. Atakują one dogmaty, na których oparta jest zachodnia religia. Czy zrobileś to po to, by podważać fundamenty zachodniego sposobu myślenia?

Tak, absolutnie. To jest właściwie jedna z wcześniejszych prac, przy której współpracowałem z Georgem. On pokazał mi te teksty. Chodziło przede wszystkim o to, by uobecnić te teksty, sprawić, by stały się performatywne. Do projektu zaangażowaliśmy także poetów, głównie z Paryża, którzy wykorzystali fragmenty tekstu i stworzyli dla nich swój performance. Wszystko było w pewien sposób obramowane. Derrida grał rolę filozofa i wątpiącego Tomasza, który przechadzał się wokół, improvizując ewangelię Tomasza. Bardzo ważna była struktura monitorów ułożonych na

kształt złamanej linii, urwanych znaczeń... fragmentów, na podobieństwo do znalezionych tekstów. Pracowałem nad ideą monad... tak więc wszystko zostało ustawione w bardzo szczególny sposób. Obrazy współpracujące z tekstem odbijały się w sobie przez to, jak były zaprojektowane, wiele obrazów przesuwało się poprzez monitory, sprawiając wrażenie nieprzerwanego myślenia... Inspiracją było tu nie tyle wyzwanie dla zachodniego sposobu myślenia, ale sam tekst oferujący wiele interesujących sposobów odczytania, na przykład opowieść o Chrystusie i Marii Magdalanie, lecz także ten gnostyczny wymiar samorealizacji rozumianej jako dynamiczny proces przebiegający indywidualnie, bez oddawania sprawy w ręce wyższego bytu. Poza tym te teksty są niesłychanie piękne i liryczne.

**Chciałbym zapytać o przewijający się w Twoich pracach problem pisma i języka i o Twoją ostatnią pracę „I can't stop reading it”.
Byłeś jednym z artystów zaproszonych przez Muzeum w Luwrze do umieszczenia swojej pracy w kontekście kolekcji muzealnej.
Zdecydowałeś się zainstalować ją w pokoju poświęconym narodzinom pisma. Niestety nie mogłem jej zobaczyć, bo kiedy tam byłem, praca została wyłączona...**

Problemem pisma interesuję się od dawna, być może bardziej interesuje mnie pismo i mowa. W tym przypadku do wystawy pod tytułem „Counterpoints” zaproszono około dziesięciu artystów. Pomysł był taki, żeby każdy z nas wybrał sobie jakąś przestrzeń w muzeum, tak więc upatrzyłem sobie obszar Mezopotamii, a szczególnie pokój z tablicami z pismem. Znajdowały się tam kamienne walce z wyrzeźbionymi w nich zapisami historii, stoły wystawowe zaopatrzone w szkła powiększające, które można przesuwać w górę i w dół, by lepiej widzieć szczegóły. Umieściłem tam kilka płaskich monitorów, na których zobaczyć można jako obraz wyjściowy animowany czołg poruszający się po pustyni. Próbowałem tutaj nawiązać do podobieństwa między walcami z pismem a gąsienicami czołgu. Tak więc, z jednej strony, miałeś początek pisma, tą niesamowicie bogatą cywilizację, z drugiej, czołg obecny w jakiś potworny sposób. Zainstalowaliśmy czujniki, które mogły zlokalizować pozycję szkła powiększającego, które wyznaczało coś w rodzaju wyciętego okręgu na obu ekranach, z których jeden był francuski, a drugi brytyjski, obydwa zaś otoczone napisem arabskim – cytatem z komunikatu wydanego przez Osamę bin Ladena przed wyborami w Ameryce. Jedna z kuratorek była bardzo niezadowolona z powodu mojej bytności w muzeum. Zadawała sobie trud (nie było to żadną tajemnicą, mogła po prostu mnie zapytać), by odkryć źródło tekstu, i sprawia rozniosła się jak dziki ogień. Rozesłała chyba z tysiąc e-maili do wszystkich pracowników muzeum, praca została zdjęta, zapytano mnie, czy mogę ją zmienić, odpowiedziałem, że nie. Wówczas napisałem do nich list, żądając przywrócenia pracy na miejsce albo oficjalnego oświadczenia o powodach jej usunięcia. Dwie godziny później dostałem

telefon, że praca zostanie wstawiona ponownie, jeśli usunę słowa odnoszące się do 11 września, na co się zgodziłem. Usunąłem te słowa, ale znowu do mnie zadzwonili, mówiąc, że mam usunąć całe zdanie, a nie tylko słowa „11 września”, ale ja w żadnym razie nie zamierzam tego zrobić.

Wydaje mi się, że jest to pierwsza Twoja praca, w której tak otwarcie komentujesz to, co się dzieje w polityce?

Sądzę, że jest ku temu wiele powodów. Jednym z nich były zbliżające się wybory, przez ostatnie lata administracja Busha była czymś, co zaprzątało moje myśli. Patrzyłem w Internecie na liczne teksty dotyczące 11 września, i jest wiele mocnych dowodów na to, że jeśli zagłębisz się w te obszary, okazuje się, że świat stał się znacznie bardziej niebezpieczny, niż był niegdyś. I te ostatnie wybory, John Kerry poddający się tak łatwo, jest w tym coś podejrzaneego. Powstaje pytanie: co mam z tym wszystkim zrobić? Iść do Luwru i wykonać taką śliczną małą nowoczesną rzecz, która będzie pasować do antyków? Muzeum pełne jest eksponatów, które w rzeczywistości zostały skradzione, wiele z nich pochodzi z cywilizacji zniszczonych przez inne cywilizacje. To był sposób, by poruszyć te kwestie.

Brzmi to szczególnie mocno w kontekście tego, co się stało z muzeum w Bagdadzie.

Tak, to jest dokładnie to, co powiedziałem tej kobiecie, takie walce w tej chwili są sprzedawane na czarnym rynku i wiele rzeczy zniknęło z tamtego muzeum. To jest jak praca archeologa, mówiąca o cywilizacjach wymazujących się nawzajem. A zatem akceptuj to albo...

Myślę, że pierwszą Twoją pracę, jaką widziałem, były „Tall Ships” na Documenta. Wyglądały zupełnie inaczej niż to, co robłeś przedtem, mniej konceptualnie, a bardziej zmysłowo.

Czy był jakiś konkretny powód, dla którego powstała ta instalacja?

To była kombinacja różnych rzeczy. Z tą pracą wiązał się przyjazd do Kassel, by zobaczyć przestrzeń. Pokazali mi tę niesamowicie długą dziwną i wyzywającą przestrzeń. Kompletnie nie wiedziałem, co zrobić. Pierwszą myślą było pokazanie postaci wypowiadających idiomatyczne wyrażenia, potem zaś zdecydowałem, by w ogóle nie wprowadzać języka. Następnie przyszła mi do głowy idea z podchodem i odwracaniem się, ale wtedy zdałem sobie sprawę, że ta praca jest o czymś innym. To był rzeczywiście punkt zwrotny. Zrozumiałem bowiem, że to jest o ludziach, którzy na siebie wchodzą, rodzaj przestrzeni projektowanej na siebie. Zupełną jasność uzyskałem w momencie, gdy znalazłem ten tytuł. Stalo się to w delikatesach w Seattle, gdzie widniał historyczny obraz przedstawiający wysokie statki, które odpływały z portu, zanim zbudowany zostanie most, pod którym już

nie będą mogły przepływać. Kiedy miałem już w głowie obraz statku płynącego na ciebie, wiedziałem, że nic mnie nie powstrzyma. I stało się tak, że bardzo łatwo tę pracę ukończyłem, dwa dni nagrań i dwa następne na montaż. Instalując się w przestrzeni, początkowo chciałem, żeby postaci podchodziły tylko z boku, zdecydowałem jednak na końcu korytarza umieścić postać dziecka. Chciałem, by można było odczuć wrażenie pewnej wspólnoty, która nie jest anonimowa, poczucie, że ci ludzie są prawdziwi. Dziecko nie tylko uzupełniało wspólnotę, było także łącznikiem z przeszłością.

Jak było z innymi tytułami? Czy masz kłopoty z ich wymyślaniem?

To jest kolejny obszar, nad którym współpracuję z Georgem. Jeden tytuł, pamiętam, pojawił się w bardzo prosty sposób. Otóż Charlie Ray powiedział: dlaczego nie nazwiesz tego po prostu „Cut pipe”. Uznałem, że to brzmi dobrze, dlaczego nie? Lubię tytuły, które często pomagają myśleć podczas pracy albo przed jej rozpoczęciem. Ale to nie jest jakaś walka. Tytuł jednej z prac „Midnight Crossing” pochodzi od technicznego terminu – jeśli mamy klatkę 23:59:59, to kolejna nazywa się przejściem północy, jest jak ziemia niczyja, nie istnieje, ale ma w sobie pewną jakość narracyjną. To był moment interesującej różnicy zdań między Georgem a mną, który chciał, aby tytuł brzmiał bardziej dydaktycznie, ja tymczasem jestem zwolennikiem tytułów metaforycznych.

Czy masz jakąś filozofię uczenia? Czy możliwe jest uczenie sztuki mediów?

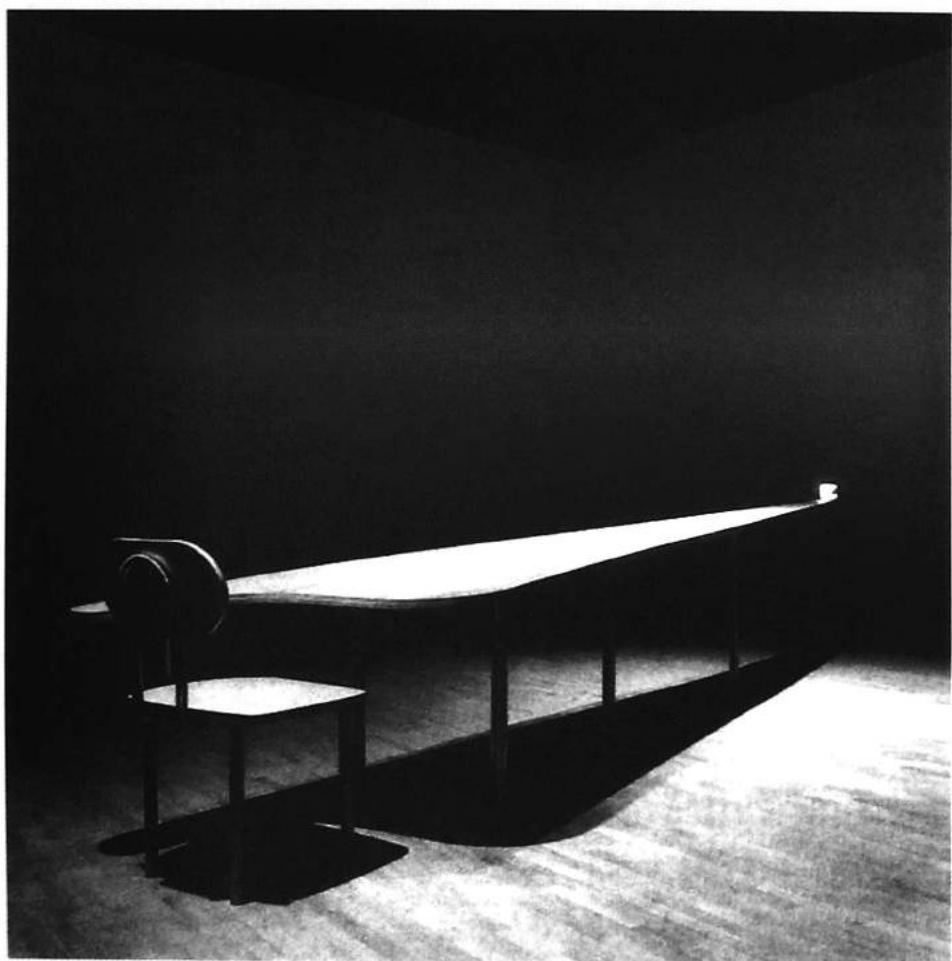
Kryje się w tym wiele pytań. Uruchomiłem wydział mediów w Cornish College w Seattle, gdzie uczyłem przez pięć lat, i właściwie to było jedyne długotrwałe doświadczenie. To, co robię teraz w Beaux Artes w Paryżu, nie mogę nazwać uczeniem, to nie fair. Są to indywidualne spotkania i rozmowy z artystami, dyskutujemy o pracach, lecz nie musi mieć to wcale nic wspólnego z mediami. Gdy dochodzi do tematu nauczania, nie czuję się specjalnie wygodnie. Tworząc, bardzo często sam nie wiem, co robię, chodzi o to, żeby pozwolić, by coś się wydarzyło, to wymaga wysiłku, jest zmaganiem się, czasem nadchodzi małe tornado albo coś w tym rodzaju, to są rzeczy bardzo trudne do przekazania. Uczęszczalem do students ligue przez miesiąc, potem przez pół roku studiowałem u malarza Bruce'a Dorfmana, dla którego trochę pracowałem. Uczył mnie, ale nie miało to związku ze sztuką, chodziło bowiem o poświęcenie, o rzeczy znacznie większe niż sztuka. Zawsze powtarzał: nie musisz chodzić do szkoły... i to jest właśnie ironia tej sytuacji, dostaję ten doktorat... Kiedy uczę, czuję, że dostaję mnóstwo energii, wiele pomysłów. Najgorsze jest to, że pracując, nie mogę koncentrować się na uczeniu, a wracając do studentów, poświęcam jedną rzecz kosztem drugiej, nie mogę tam być w stu procentach. Dlatego staram się nie uczyć zbyt często.

Jakie Twoim zdaniem mogą być powody dla tworzenia sztuki w dzisiejszych czasach. Czy sztuka jest potrzebna w społeczeństwie konsumpcyjnym?

O tak, absolutnie! Myślę, że sztuka temu społeczeństwu jest bardzo potrzebna. Coraz bardziej i bardziej. Społeczeństwo, być może także rządy, ponadnarodowy kompleks militarno-konsumpcyjny sprawi, że wszystko, co jest trudne, zniknie, a tego naprawdę chcą. Tu chodzi nie tylko o sztukę, chodzi o życie. To jest walka, by życie pozostało życiem.

Czy to oznacza, że publiczność jest dla Ciebie ważna, że pracujesz z myślą o widzach, czy też pracujesz dla siebie i własnego rozwoju?

Trudno oddzielić te kwestie. Trudno jest myśleć o publiczności, bo kogo można mieć tu na uwadze? Najniższy wspólny mianownik? To beznadziejne. Jednocześnie zakładam, że mam coś do powiedzenia i umożliwia to ludziom namysł nad tym, co przekazuję, przynajmniej zastanowienie się nad tym, czy jest to ważne, pozwala na doświadczenia. To jest moja publiczność. Wiesz, kiedy ludzie się kochają, nie zadają pytań. Nie myślą: jeśli zrobię to... czy robię to dla siebie... to jest pierwotne przeżycie. Uważam, że sztuka jest czymś podobnym, nawet jeśli świat przeladowany jest niestety tyloma innymi rzeczami. Myślę, że istnieje wyższość tworzenia i myślenia.



Gary Hill, *Learning Curve (still point)*, 1993

Gary Hill talks to Marek Wasilewski

Can we start from *Mind on the Line?* For me it is a surprise, I know your work as the work of an individual artist.

Here you are working in a group and you create something that is rather a work in process than a finished installation.

What kind of difference does this experience make to you?

The life element is central, your mind, your body feel different when engaged in something that just happens and the presence of collaborators makes things much different to the situation when you perform alone. Finished might be the wrong word. Many times when I do an installation it almost becomes a performance when I am getting closer to a certain moment and a space. The difference is that there is no live audience. Even when I am working with a camera to do a tape or an installation, again there is a certain performative part in it. So I guess the main difference would be that there is an audience present there and this kind of unpredictable mystery that allows you to shift in different ways and go with it or try to tune into it.

Quite often you appear in your installations but you have also other people acting for you or participating in your works. Is it important for your work that you are actually the person present on the screen or is it irrelevant?

I was going to say that it doesn't matter in a sense of persona but... it is completely different when you are in a kind of cybernetic connection when it is yourself and when you are outside of that and you say to somebody: well, do this or do that. It is completely different. So the works that I am normally in... There is one work for instance that comes up from time to time in relation to this question. It is *Inasmuch As It is Always Already Taking Place* and it is 16 monitors varied in size and my body parts that are in a proportion to the size of the screens. When I recorded these, I had a camera obviously and it was going through a device through which I could freeze a frame, and I had a way of monitoring the continuous image, and I was locating the part of my body I wanted to record and I had a little foot switch that allowed me to freeze the screen and at that moment I leave that frame and whatever amount of time it took me to relocate my body back was then used as a loop in time. So rather than being a repetitive repeat where a goes to b but b is a, this is a continuous loop. There is no brake, so that to me, image determined by the image of my body is a kind of a private affair...

A few years ago I was talking to Richard Deacon, who told me that he has found a very close relation between a sculpture and performance. He came up with an idea of a performative sculpture. You also started from sculpture. Do you see any connection between sculpture, performance and video?

There is, but not from what I did then, but there was when I began to work with media. I made a few works that were almost self-consciously looking at this question. One was called *Full Circle*. There is something autobiographical about my own sculpture, because I used the material that I use all the time and I manipulated that in such a way that it gave information again into this cybernetic circle of an oscilloscope where I am making a voice which, if the tone is perfect, I am making a perfect circle and then when I bang this rod it is sort of like a model of impossible circularity. So it was touching the physicality of the two mediums. Actually when time goes on it all becomes more performative. I even sometimes refer to installation as sort of performance in a sense. Somehow the way that you have to activate the space and the way that viewers can complete certain works besides of just being there. The viewership and the notion of projection is part of the work so that they become a performance sometimes.

Robert Morgan wrote that the experience of surfing had a tremendous impact on you, the effect of being inside a wave or what surfers call the "green room". How can this experience be translated to art?

These are moments of kind of like still point, when time stops and becomes sort of timeless. This is the moment in which time is no longer involved. This is something that comes up perhaps more in performance, when I am working and certain things happen, there are moments in which somehow it simply comes together. I actually made couple of pieces that dealt with that literally. One was called *Learning Curve*. That was a school table, one of those tables that wraps around your body and stands out about four or five meters and a kind of horizontal projection screen in the end was projecting something what a surfer would call "a perfect wave", a wave that would almost come to a stand still, that creates a kind of space where you can put the thinking versus the experience. And then I made another work *Still Point* that was a continuation of *Learning Curve*. There was a small monitor at the end of the table where you could see a perfect wave but from the side. In another way surfing life is a kind of tuning life. Weather changes. You are kind of aware of patterns of the world, the way things are moving and shifting and you learn how to follow these kind of things. You have to select the place, and when you are surfing there is this whole element of, you know, the tides, texture of the water, and when you are in the water there is the whole element of trying to locate the right position, so it is

the tuning of many elements and hopefully there not to many other surfers. There is one more thing to surfing, if you go for a surf trip for about two weeks you may end up actually riding waves for one day so there are a lot of other activities and there is a lot of waiting involved.

Is this also the way you are making art? Trying to locate the place and go with the wave...

Not really. Many times when I work I'll go against what may seem to be natural. I tend to work in a situation where I give myself many possibilities and there is a process of elimination where I come down to something extraordinarily simple.

In one interview you said that you are definitely not comfortable with the tag “video artist”. In the next sentence you said that working in video involves a thinking space. How would you define the thinking space?

Ok. There is a kind of assumption that video is an image-based thing. That whatever it is, it's image-making. What is different, what makes certain possibilities available, is a sense that it allows you to kind of watch your thinking, a kind of meta-thinking, the real time element and the ability to have a kind of third party. In a simple situation you have yourself and a camera and you are looking at a monitor, there is a kind of... vibration and the more complex it gets, the more meta level it comes you are thinking about thinking, and you are thinking about thinking about thinking and so on... Of course you run into a danger of terrible disastrous feedback there but that almost becomes a challenge to break that. In that way, rather than being connected to technology in a kind of utopian way, you run into a possibility where you can do anything, you can find the holes or cracks, bring that out and make it the subject of the work.

In 1988 you realized *Disturbance*, a lecture of extracts from Gnosis found in Egyptian jars. They are considered heretical by nearly all religious movements. They attack dogmas on which western religion has been based. Was it made to question the foundation of the western way of thinking in general?

Yes absolutely. Perhaps as much as western... This is actually one of the earlier works in which I collaborated with George. He showed me the texts. It was really more about bringing these texts into a kind of presence, to make them performative. We also had poets, mostly from Paris, who took very specific texts and added their own performance to them. And that was framed in a certain way. Derrida was playing a role of philosopher, a kind of a doubting Thomas who wandered around, improvising the gospel of Thomas. There was a lot of working with the structure in the way the monitors were laid out in a kind of broken line, broken sense...

fragments much similar to the text that was found. I worked with the idea of the monad... so these are set-up in a very particular way. The images that worked with this were self-reflective in the sense they were laid out. There were many images moved through all the monitors suggesting continuous thinking... The impulse was not to challenge the western way of thinking, but the text offers a very interesting way of reading, like about Christ and Mary Magdalene and also this kind of Gnostic sense of self realization as something that's dynamically done by the individual rather than handing over the job to the higher being. Besides all that, the texts are extraordinarily beautiful, they are very lyrical.

I would like to ask you about the issue of writing and language in your work and your latest work *I can't stop reading it*. You were among the ten contemporary artists invited to bring their work to the collection of the Louvre Museum. You chose to put your work in the room dedicated to the birth of writing... Unfortunately I could not see the work because it was switched off.

The question of my work and writing is my long time interest, perhaps even more with writing and speaking. But in this case in the exhibition called *Counterpoints* they invited ten or so artists to intervene, I guess, and create counterpoints. The idea was that you would select an area in the museum, so I found and chose the Mesopotamia area and the particular room where they had a lot of writing tablets. And they had stone cylinders with carvings on them to print out a story or whatever and these display cases had magnifying glasses and you could go up and down to have a closer view. So I put a few large flat screens in and had a kind of based image, an animated army tank which was moving across deserts and I was trying to make a connection between these tracks and these cylinders. So you had the beginning of writing and this incredibly rich civilization and then you had this tank that was present there in some horrifying way. We had sensors that could tell the location of the magnifying glass which then mapped a kind of a cut-out circle on both screens and one was English, and French, and both were surrounded by Arabic text and I had chosen an abstract from Osama bin Laden's communicate before the American elections. There was a curator there who was not happy with me being in the museum, and she took it upon herself to discover ... it was not a secret, she could have just asked me ... the source of the text. That spread like wild fire. She sent around thousand e-mails to the entire staff of the museum. They took the piece down, asked me could I change this, I said no. Then I wrote them a letter saying put it back or tell me why you are not putting it back. Then I got a call two hours later saying we will put it back if you take down the words referring to September 11 and I said ok, that doesn't bother me. I did that and I got a call saying "you have to put down the whole line not just the words", but I am not going to do that anyway.

As far as I know this is the first work in which you are making open comments on what is happening in politics...

I think there is a multiplicity of reasons. One is that the elections were approaching and just over the last years the Bush administration became something that is on your mind. I was looking on the Internet at many things about 9.11 and there is particularly powerful evidence and once you get in that area, the world is getting more scary than it already is. And the last elections and John Kerry giving up so easily, there is something very suspicious about that. So what I am going to do? Go to Louvre and make this pretty little contemporary nice thing next to the antiques? This Museum is full of artifacts that, in fact, were stolen and many come from civilizations that destroyed other civilizations. So that was the way of bringing this up.

It sounds powerful especially in the context of what has happened with the museum in Baghdad.

Right, this is something I told this woman, these cylinders right now are being sold on the black market. They were stolen and many things disappeared from that museum. This is like an archaeology work, it is about civilizations that erase each other. So take it or leave it...

I think that your first work I saw was *Tall Ships at Documenta*. It looks like it was considerably different to what you did before, less conceptual, more sensual. Was there any particular reason for making this work?

It is a kind of a combination. With this work it started with me going to Documenta and looking at a space. They showed me this incredible, long, strange, challenging space. I didn't know what to do at all. The first ideas I had were two-third size figures saying idiomatic expressions, then I decided not to have any language. Then I had this idea of coming forward and turning away. Then I realized that the work was not about that. That is really the point when you speak about the downhill run. I realized that this is about people coming upon each other. A kind of space which you mirror upon yourself. Maybe even the final hillrun was when I found this title, which happened in a delicatessen or something in Seattle. A historical picture showing tall ships; they were taking them out before they were building the bridge because they would not fit out. Once I had this in my head, this idea of a ship coming at you, I knew there is nothing going to stop me. And somehow that was very easy to finish, two days of recording and two more days putting it together. When I installed this work I had originally thought of having just figures on the side, but I decided to put also a figure at the end and make that a child. I wanted to have the sense of kind of community that is not anonymous. A sense that these people are real. The child was something to complete this but also a child is something connected to the future.

How about other titles? Do you have trouble with coming up with titles?

That is another area where I have done collaboration with George. We work on them together. One title I remember was very straightforward. I remember Charlie Ray was there and he said "why don't you just call it cut pipe?" I said "That sounds good. Why not?" I like the titles. They actually many times help thinking during or before the work. But it is not really a struggle. There was one work *Midnight Crossing* which actually came from a very technical term when there is 23:59:59:29 frames and the next frame is called "midnight crossing". Like a no man's land it doesn't exist, but it also has this kind of narrative quality to it. This was a moment of an interesting difference between George and I. He was definitely for *Luminal Lumen* which was very direct, somewhat didactic about the work, you know, the luminosity of light, but I am a little bit more into these kind of metaphorical titles.

Do you have any philosophy of teaching? Is it possible to teach media art?

There are many questions here. I started the Media Department at Cornish College in Seattle. I was there for five years, that was really only kind of long-term experience. Now I can't even call it teaching, it is somewhat unfair at the Beaux Arts in Paris. These are, kind of, one-on-one meetings with artists and we talk about work and it doesn't have anything to do with media, it can be anything. When it comes to the assumption of teaching it is not something I am particularly comfortable with. When I do my own work, a lot of times I don't know what I am doing. And it is about allowing something to happen. It is a difficulty, a struggle, there is a kind of little tornado that happens or something and this is a very difficult thing to get across. I went to the Art Students League for a month. I studied with painter Bruce Dorfman for about six months. I worked for him for a while. He taught me things, but they had nothing to do with art. It was more about commitment, much bigger things than art. He always said you don't need to go to school... that's what's kind of ironic about this now, I am getting this doctorate... There is a lot of energy I get when teaching, a lot of ideas. The part that is difficult is that when I am really working I can't concentrate and when I go back I am compromising this or that. I can't be there totally. This is why I am trying not to do it too much.

Last question. What is, in your opinion, the reason for making art nowadays? Is art necessary; is there any need for art in the consumer society?

Oh yes, absolutely. It needs it very badly I think. More and more. The society and perhaps also the governments' multinational military consumer complex will make any difficult things disappear, they really want that. It is not just art, it is life. It is a struggle to keep life life.

Does it mean that for you the audience is important, that you are making your work thinking about the audience or for your own pleasure or development?

It is hard to draw a line between those things. It is hard to think about the audience, because which audience would I be thinking of? The lowest common denominator? This is hopeless. At the same time I assume that I have to say something and it gives the opportunity to other people to think about these things. They have at least to think about the importance of them and are given the opportunity of experiences. That's my audience. What interests me is how I survived. I have to feel this, that other people must share some of these things. You know, when people make love there is no question, they don't ask questions about it. They don't think if I do this, am I doing it for myself? This is the primary thing, and I think that art is something like that, even when this word, unfortunately, is loaded with so many things. I think there is some kind of primacy in creating and thinking.



the time of the show, the artist will have to wait for the audience to leave before they can start. This is a very difficult task, as it requires a lot of patience and focus. The artist must be able to wait for hours, even days, without getting bored or restless. This is a test of their endurance and their ability to stay focused.

Another aspect of the performance is the use of light and sound. The artist will use these elements to create a specific atmosphere and mood. The lighting will be used to highlight certain parts of the stage, while the sound will be used to create a sense of movement and energy.

Liminalne działania artystyczne

Gary Hill w dialogu z Georgem Quashą i Charlesem Steinem

Znane i cenione w wielu krajach prace Gary'ego Hilla, powstały z wykorzystaniem różnorodnych mediów – najczęściej jest to sztuka wideo i instalacje artystyczne (szeroko rozumiane, łączące elementy cybernetyki, elektroniki, dźwięku, języka i obrazu). Jego dzieła były wystawiane w najważniejszych muzeach i galeriach na całym świecie, przy czym indywidualne wystawy miały miejsce między innymi w Guggenheim Soho Museum w Nowym Jorku, Stedelijk Museum w Amsterdamie, Hirshhorn Museum w Waszyngtonie, Museum of Modern Art w Nowym Jorku, Centre Georges Pompidou w Paryżu, Kunsthalle w Wiedniu, Watari Museum of Modern Art w Tokio oraz w Museum of Contemporary Art w Los Angeles. Artykuły jego autorstwa ukazały się w Camera Obscura/24, Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art And Video Communications, No. 48 (Paryż, 1988), jak też w licznych katalogach i książkach dotyczących jego sztuki. Twórczość Gary'ego Hilla obejmuje „sztukę wykonawczą” [Chodzi tu o szeroko pojęte (w odróżnieniu od sztuk plastycznych) „działania artystyczne”, takie jak sztuka wykonawcza w muzyce, przedstawienie teatralne czy sztuka performance. Słowo „performance” oznaczać może „występy artystów” i „przedstawienie teatralne”, „sztukę performance”, ale również „wyczyn” i „wydajność”. W tłumaczeniu użycie tego słowa będzie sygnalizowane w nawiasach – przyp. tłum.] z wykorzystaniem projekcji wideo oraz wyrafinowanym zastosowaniem tekstu i dźwięku. Niektóre z tych dzieł powstały we współpracy z innymi artystami, takimi jak: George Quasha, Charles Stein (rozmówcy niniejszego dialogu) czy choreograf Meg Stuart i jej działająca w Brukseli grupa Damaged Gods.

Przyjaźń i sztuka łączą Hilla, Quashę i Steina już od wczesnych lat 70., kiedy ten pierwszy mieszkał w Barrytown w stanie Nowy Jork i brał udział w projektach realizowanych w Arnolfini Art Center w Rhinebeck (centrum założyli George i Susan Quasha), działającego pod patronatem należącej do małżeństwa Quashów organizacji Open Studio, Ltd. Współpraca Quashy

* „poetic torsion” – może oznaczać skręcenie (jako zniekształcenie), spiralny kształt takich tworów organicznych, jak muszle, rogi zwierząt czy łodygi roślin, a także fizyczną siłę, która powoduje takie zniekształcenia i nadaje takie kształty. Angielski termin „torsion”, dosłownie: „torsja”, w sensie funkcji algebraicznej został zapożyczony z opublikowanej w 1917 roku pionierskiej pracy D'Arcy Thompsona *On Growth and Form*, leżącej u podstaw dyscypliny znanej dziś jako bio-matematyka – przyp. tłum.

i Steina, nawiązana na początku lat 70., obejmuje sztukę wykonawczą (performance) z użyciem tekstu i dźwięku zarejestrowane przez Hilla w filmie Tale Enclosure z 1985 roku oraz trwający nieustannie „proces dialogiczny”, który doprowadził do powstania różnorodnych dzieł, wśród nich serii artykułów i książek dotyczących Gary'ego Hilla (zob. w bibliografii).

George Quasha jest autorem między innymi tomów poezji Somapoetics, Giving the Lily Back Her Hands, Ainu Dreams, jak też mających się ukrótce ukazać prac Axial Poetics, In No Time, oraz The Preverbs of Tell: News Torqued from Undertime. Jest także redaktorem antologii poezji amerykańskiej America a Prophecy: A New Reading of American Poetry from Pre-Columbian Times to the Present i Open Poetry. Wystawiał również swoje prace plastyczne (rzeźba, instalacje lingwistyczne i wideo, sztuka performance itd.). Wykładał na nowojorskim uniwersytecie stanowym SUNY Stony Brook i na innych uczelniach, pracował też jako redaktor / współwydawca w Station Hill Press (od 1978 roku) i w wydawnictwie Barrytown, Ltd.

Charles Stein jest autorem licznych tomów poezji, między innymi The Hat Rack Tree (jeden z wciąż kontynuowanej serii zatytułowanej theforestforthetrees), oraz krytyczno-literackiego studium o poecie amerykańskim Charlesie Olsonie. Jest redaktorem antologii Being = Space x Action: Searches for Freedom of Mind in Art, Mathematics and Mysticism. Wystawiał swoje prace fotograficzne, sztukę performance, poezję dźwiękową. Uczył w pionierskim programie Music Program Zero w Bard College, jak również na uniwersytecie SUNY Albany, oraz współredagował w wydawnictwach Station Hill Press i Barrytown, Ltd.

QUASHA: Wydaje się, że Twoja tożsamość jako artysty niemal od początku była skomplikowana: rzeźba, sztuka dźwięku (również rzeźbiarska), wideo, instalacje elektroniczne (z użyciem wideo), sztuka językowa („poetyka wideo”, jak je nazwaliśmy) oraz sztuka wykonawcza (performance). Ta ostatnia jest prawdopodobnie najtrudniejsza do zdefiniowania, co czyni ją najciekawszym tematem na rozpoczęcie naszej dyskusji. Zacząłeś jednak tworzyć jako rzeźbiarz, posługując się metałem. Zaczniemy może od powodów, dla których zainteresowałeś się wideo.

HILL: W latach 1969–1973, kiedy mieszkałem w Woodstock w stanie Nowy Jork, w mojej sztuce obecne były dzieżace się jednocześnie i powiązane ze sobą wyda-

rzenia. W swojej twórczości rzeźbiarskiej często posugiwałem się dźwiękiem – wydawała go sama konstrukcja rzeźb. Potem zacząłem wykorzystywać zapętlone nagrania na taśmie magnetofonowej, sprzężenia zwrotne i inne dźwięki elektroniczne. Posiadalem mały syntezator EMS, który mieścił się w aktówce. Mniej więcej w tym samym czasie, niemal przypadkowo dokonałem kilku nagrań kamerą przenośną pochodzązącą z Woodstock Community Video. Możliwość błyskawicznego oglądania obrazu po nagraniu, płynność tego procesu miała oswabadzający wpływ na moje myślenie. Rzeźby, które tworzyłem od dobrych kilku lat, wydały mi się nagle niezwykle czasochłonne w porównaniu z nowoodkrytym, błyskawicznym procesem. Wideo umożliwiło mi „głośne myślenie”, jakbym miał do czynienia z „innym” sobą. Była to sytuacja ciąglej zmiany i odnowy – jak „rzeczywistość”, ale monitorowanie nadawało jej nastrój hiperrealności. Proces ten był technicznie łatwo dostępny i wydawał się znacznie bliższy i bardziej podobny do myślenia niż rzeźba.

Pierwsze co zrobilem to nagranie samego siebie w chwili, kiedy oglądam się na monitorze. Potem odtworzyłem ten film na monitorze i nagrałem siebie w czasie oglądania tego *filmu* po to, by połączyć oglądanie na żywo i oglądanie nagrania. Nie chodziło tu wcale o tworzenie obrazów, ale raczej o rodzaj uzewnętrznionego myślenia, odzwierciedlającego związki pomiędzy ciałem i umysłem. Po tym odkryciu zrobilem kilka filmów bez montażu i efektów, a następnie zarejestrowałem ze znanym performance, podczas którego nocami malowaliśmy kolorowe prostokąty w różnych miejscach w mieście. Po kilku nocach prostokąty były już w całym mieście, przylapała nas policja i zostaliśmy aresztowani. Zrobilem o tym film dokumentalny zawierający wypowiedzi różnych osób, które pytaliśmy, czy powinniśmy namalować więcej tych prostokątów, czy je usunąć, gdzie mieilibyśmy je umieszczać itd. Ciekawe, że odpowiedzi były często uzależnione od statusu majątkowego tych osób (właściele nieruchomości) i od miejsc, w których umieszczaliśmy prostokąty (przestrzeń publiczna / prywatna). „Upiększanie” pomnika poległych żołnierzy w centrum miasta uznano, wbrew naszym oczekiwaniom, za zupełnie niedopuszczalne.

QUASHA: Rzeźba, dźwięk, performance, akcje uliczne – to wyliczenie zawiera wiele podstawowych elementów, które pojawiają się później w całej Twojej twórczości. Być może wideo, w miarę jak sprzęt staje się coraz bardziej przenośny, „wychodzi na ulicę” jeszcze łatwiej niż teatr czy sztuki performance. Wideo moglibyśmy w istocie uznać za sztukę wykonawczą (performance), szczególnie po wprowadzeniu przenośnego sprzętu portapack. Jeśli się nie mylę, to właśnie wtedy zaczęła istnieć samoświadoma „sztuka wideo”.

HILL: Rzeczywiście, w tamtych czasach często „wychodziłem na ulicę”, by – nazwijmy to tak – się rozejrzeć. Tak jak powiedziałeś, w nieunikniony sposób prowadzi to

do wytworzenia się pewnego rodzaju samoświadomości. Możliwość przedłużenia układu nerwowego przy pomocy kamery była jakby zupełnie nowym rodzajem kontaktu z otoczeniem. Ale nawet pracując świadomie, w jakichś ramach konceptualnych zawsze swój wpływ miały „medium” i sama sytuacja. Zwykle były to różnorodne pętle sprzężenia zwrotnego – pewien sposób patrzenia na siebie patrzącego i/lub wykonującego jakąś inną czynność. Wiele z moich jednokanałowych filmów wideo były w pewnym sensie „działaniami systemowymi” (system performance), tworzącymi swój własny, odmienny od rzeczywistego czas. Czas jest poddawany licznym transformacjom w sztuce wykorzystującej media elektroniczne, sprzężenia zwrotne, opóźnienia, pismo, mowę, ciało. Czas zaczyna przypominać pętlę Möbiusa albo butelkę Kleina nie posiadającą absolutnie „realnej” strony (ściany).

STEIN: A więc mimo że ma tu swoją rolę czas rzeczywisty – wyjście na ulicę i nagranie tego, co się widzi – jest jedynie pretekstem, rodzajem tła dla innego poczucia czasu, wylaniającego się w kontekście danego dzieła.

QUASHA: Oba poczucia czasu zawierają „działanie” (performance): jedno z nich to działanie uliczne, a drugie – działanie w studio. Kwestię pracy w studio poruszymy nieco później, ale zastanawiam się w tej chwili, jak pojęcie sztuki wykonawczej (performance) odnosi się do instalacji. Zarówno na taśmie wideo, jak i przy budowie instalacji tworzymy konstrukcje, w których uruchamiane są pewne rodzaje działań (performance). Różnica polega jednak na tym, że przy pracy nad instalacją, podobnie jak w teatrze, konstrukcja i związane z nią działania są umieszczone w przestrzeni fizycznej, a nie na taśmie. Niektóre z Twoich instalacji, poczynając od najwcześniejszego okresu, były w pewnym sensie „przedstawieniami” (performances). Oczywistym przykładem jest *War Zone* (1980), wczesne „interaktywne” dzieło, w którym widz/zwiedzający w pewnym sensie „występuje-bierze udział” w pracy, przy czym działania te są za każdym razem inne, specyficzne dla danej osoby. W dziele tym obiekty szeptały swoje nazwy z miniaturowych, dobrze widocznych głośników, do których podchodzić mieli widzowie. Przypominało mi to scenę eksperymentalnego/interaktywnego teatru.

HILL: Poza oczywistym faktem, że występuje w nich żyąca, nasycona emocjami przestrzeń, nie jestem pewien, czy coś łączy instalacje i teatr, przynajmniej nie ogólnie. Niewątpliwie miały miejsce samoświadome próby połączenia tych dwóch rodzajów sztuki – można tu podać przykład Roberta Wilsona, choć w jego sztuce, niezależnie od jej architektonicznych korzeni, zawsze jest jakiś „teatralny” posmak. Z drugiej strony, warto również zobaczyć, jak to się odnosi do twórczości tak marginalnie teatralnej, jak na przykład praca *Seed Bed* autorstwa Vito Acconciego. Różnice na pewno wynikają ze skali i być może z rodzaju publiczności. Ja sam, mimo że

czasami niebezpiecznie zbliżałem się do teatralności, staram się, by dzieło nie przekroczyło tej granicy. Wolę zawsze zachować poczucie niedostępności, swoistej nieprzejrzystości, dzięki któremu dzieło nie zwraca się do publiczności, a nawet w ogóle nie zwraca się do zewnętrznego świata. Być może jest to pozostałość z czasów, gdy zajmowałem się rzeźbą, ale autonomia samego dzieła jest dla mnie wciąż bardzo ważna, przynajmniej jeśli chodzi o unikanie teatralności.

W tym momencie należy być może wspomnieć moją pierwszą instalację wideo, *Hole in the Wall* (1974), jako rodzaj pomostu pomiędzy rzeźbą i wideo. Było to konceptualne dzieło osadzone w dość wyraźnym ówczesnym kontekście politycznym. Praca została przedstawiona w budynku Artists' Association w Woodstock, a instytucja ta, jak wiele innych w tamtych czasach, nie uznawała wideo za sztukę. Kamera została tam ustawiona przed jedną ze ścian i skierowana na obszar o dokładnie tym samym kształcie i rozmiarach co dwudziestocalowy, czarno-biały monitor, który miał później zostać umieszczony w tamtym miejscu. Następnie, przy pomocy tak ustawionej kamery zarejestrowałem dzierżący się w czasie rzeczywistym proces przecinania kolejnych warstw tej ściany: tynk, drewno, aluminiowa izolacja, wata szklana, aż w końcu przebite zostały ostatnie deski i ukazał się świat po drugiej stronie. Nagranie tych czynności było potem bez końca odtwarzane na monitorze umieszczonym w powstałej w ścianie dziurze. Obraz na ekranie przedstawiony był oczywiście w dokładnie tej samej skali co jego „zawartość” – obraz rzeczywisty. W dziele tym samo działanie (performance) staje się wspomnieniem, niejako pamięcią wideo, pokazywanym w tym samym miejscu, gdzie „miało ono miejsce”. Mimo to rzeźbiarskie/obiektowe cechy tego dzieła modyfikują czas działania poprzez swoją statyczność, swoją fizyczną obecność. Czy jest to jeszcze sztuka wykonawcza (performance)? Na pewno była to demonstracja polityczna na scenie artystycznej ówczesnego Woodstock.

STEIN: Rozumiem, że „instalowałeś” wtedy wideo w przestrzeni sztuk wizualnych! To tak jakbyś opuszczał znajome terytorium, nie przechodząc całkowicie na drugą stronę, ale pozostając w przestrzeni pomiędzy nimi, w przestrzeni, którą teraz nazywamy „liminalną”.

QUASHA: Pojęcie „liminalności”, które uznalem za użyteczne przy tworzeniu poezji i definiowaniu „metapoetyki” (około 1969 roku: dociekania na temat zasad otwartych możliwości w języku), okazało się również nieodzowne przy omawianiu Twojej sztuki – kiedy pracowaliśmy nad *Hand Heard / liminal objects* (1995–1996), a nawet jeszcze wcześniej, podczas prac nad moim dziełem z 1988 roku („Disturbing Unnarrative of the Perplexed Parapraxis: A Twin Text for Disturbance”). Twoje zainteresowanie tym pojęciem potwierdza fakt, że zgodziłeś się na nazwanie tych dziwnych utworzonych komputerowo obiektów-przedmiotów – na przykład

przenikające się, zaciśnięte dlonie albo koło przejeżdżające po podobnej budyniowi pościeli. Obiekty te znajdują się na progu istnienia jako coś innego niż obiekty, ich „animacja” ma sens głębszy niż zwykła animacja komputerowa. Poza tym wcześnie zauważaliśmy, że wiele z Twoich działań artystycznych ma miejsce w przestrzeni „progowej” (liminal) pomiędzy dwiema lub więcej kategoriami sztuki/myśli/zachowania; dzieła Twoje na przykład często okupują niedookreślona, lecz niezwykle płodną przestrzeń czy „próg” (łac. *limen*) pomiędzy różnymi mediami.

HILL: Sądzę, że myśląc o swojej sztuce, korzystam z bardziej swojskiego określenia, mianowicie zajmuję się rzeczami istniejącymi „pomiędzy”. „Liminalność” miała szczególne znaczenie dla dzieł komputerowych, o których wspomniałeś, gdzie sugerowała wiele różnorodnych rodzajów liminalności (progowej) i otwierała drogę do ważnych rozważań filozoficznych. Wydaje mi się, że moje zainteresowanie tymi problemami ma swoje źródło w pierwszych rozmyślaniach o różnicach pomiędzy działań wideo i instalacji artystycznej. Na przykład *Around & About* (1980), moja pierwsza taśma wideo, była na początku instalacją, w której czyjś monolog manipuluje obrazami, każda sylaba jest połączona z nowym obrazem. W ten sposób dzieło nie tylko przemawia bezpośrednio do widzów, niemal przewidując ich reakcje, ale dzięki połączeniu obrazu i dźwięku zwraca również uwagę na przestrzeń poza monitorem. Wydaje się, że obrazy są tam „wymawiane” na ekranie i poza nim; miejsce widza w architektonicznej i językowej przestrzeni staje się coraz trudniejsze do określenia.

STEIN: Dzieło jest więc liminalne nie tylko pomiędzy wideo i instalacją, lecz także pomiędzy obrazem i językiem. Obie te przestrzenie liminalne wydają się rozwijać w całej Twojej sztuce. Dotyczy to wspomnianej przez George'a *War Zone*. W sytuacji, w której każdy widz staje się twórcą, dochodzi do uwielokrotnienia się relacji pomiędzy trzema elementami – wideo, instalacją i językiem. W pewnym sensie nie ma możliwości wchłonięcia tego dzieła w całość; widz wynajduje przezeń raczej swoją własną marszrutę: to, co słyszy, zależy od sposobu, w jaki korzysta z urządzeń optycznych, takich jak ta dziwna „mówiąca” maszyna z wizjerami, w której jednym okiem widzi się salę, a drugim animowane wersje przedmiotów znajdujących się w sali, ukazanych w tzw. „żabiej perspektywie” (choć w tym wypadku jest to raczej punkt widzenia królika...). Te obrazy widać raz z jednej, raz z drugiej strony, które czasem nawet nakładają się na siebie, tworząc obraz stereoskopowy. Tutaj liminalność polega na przechodzeniu pomiędzy przedmiotami animowanymi i rzeczywistymi, pomiędzy przedmiotami i percepcją wzrokową, pomiędzy tym wszystkim a kognitywnymi mechanizmami postrzegania. Nawet nasze wyobrażenia o tym, co się w danej chwili dzieje, zależą bezpośrednio od działania naszej uwagi.

HILL: Jest to rodzaj aktywowanego i działającego swobodnie pola. Przedmioty obwieszczają swoje istnienie, a żywy królik biega po przestrzeni już zaśmieconej wizualnymi i słuchowymi reprezentacjami, przerywając pracę intelektu czystą, nagłą intuicją. W *War Zone*, mimo istnienia niezliczonych ścieżek i „wariantów”, wyraźnie dostrzegam możliwość rozszyfrowania dzieła jako całości; jednak jego sens można odkryć dzięki wiedzy stopniowo nabywanej podczas obcowania z nim. W ten sposób dzieło przyczynia się nie tylko do naszych przemyśleń o nim samym, ale również o świecie w ogóle. Podobnie, lecz w mniejszym stopniu funkcjonuje dzieło *Primarily Speaking* (1981–1983). Tutaj mamy dwa stojące naprzeciw siebie rzędy monitorów, na przemian wyświetlające obrazy oraz nagrany na taśmie i unoszący się w przestrzeni głos, odczytujący tekst składający się z gotowych fraz – fragmentów typowych zdań. Frazy te nawiązują i tracą konnektywne połoczenie z obrazami. Kiedy widzowie przechadzają się wzduż korytarza pomiędzy monitorami, na różne sposoby identyfikują się z tekstem w zależności od jego związków z obrazami i z ich własnymi ciałami. Być może było to, że tak powiem, „przedstawienie (performance) dla dwóch ścian”! Kiedyś jakiś mężczyzna poprosił mnie o nagranie tego tekstu, ponieważ chciał je dać swojej dziewczynie – było w nim zawarte „dokładanie” to, co chciał jej powiedzieć. To było dziwne, ale dało mi pewność, że udało mi się nasycić tekst nowymi znaczeniami znanych idiomatycznych wyrażeń.

STEIN: Tutaj również nie można powiedzieć, że prezentacja materiału w dziele jest „teatralna”: niezależnie od treści, których doświadcza widz, nie ma w tym dziele niczego, co po prostu wyrażałby „Gary Hill” jako twórca dzieła czy osoba odczytująca słyszany w nim tekst. Liczy się raczej spontaniczna reakcja danej osoby, wybierającej w danym momencie konkretny zestaw spośród możliwych kombinacji obrazu, tekstu i rytmu.

QUASHA: A podobnie jak w *War Zone*, sens dzieła jest czymś, co odkrywamy powoli, obcując z nim przez dłuższy czas.

HILL: Być może rozważając najbardziej teatralny sens słowa „performance” (przedstawienie teatralne), ma ono na celu opowiedzenie komuś jakiejś historii, nawet jeśli polega to tylko na przedstawieniu jakiejś postaci. W *War Zone* i *Primarily Speaking* jest oczywiście zupełnie inaczej, ale nawet w dziele takim jak film wideo *Why Do Things Get in a Muddle? (Come On Petunia)* (1984), która wydaje się rzeczywiście opowiadać historię i pokazywać osobowości „postaci”, mamy w nim do czynienia z zupełnie innym *raison d'être*. Całe zagadnienie postaci i intryg ulega w nim jakby impozji. Widz nie jest zainteresowany ani postaciami, ani intrygą, a zamiast tego zupełnie gubi się w labiryncie procesu, w którym sam wzór zaangażowania się w dzieło staje się treścią/informacją w nim zawartą. Widz staje się częścią „stawania się”

dziela. Mogę sobie nawet wyobrazić publiczność identyfikującą się z nim w całości i przechodzącą jakieś nieokreślone, dziwne przeżycie. W każdym razie nie ma tu teatralnej projekcji od „artystów” (performers) w kierunku publiczności.

QUASHA: Przypomnę może tutaj o „intrydze” z *Why Do Things Get in a Muddle?* Polegała ona na połączeniu różnych aspektów dwóch nie związanych ze sobą tek- stów. Jednym z nich był „metalog” z książki antropologa Gregory'ego Batesona *Steps Towards an Ecology of Mind*. „Metalog” to w ujęciu Batesona rozmowa, w któ- rej struktura tego, co się dzieje pomiędzy rozmawiającymi, powtarza treść samej rozmowy – przykład naśladowania życia przez sztukę na poziomie formalnym.

STEIN: Takie rozmowy odbywają się znacznie częściej, niż się nam wydaje. Na przykład nasze „liminalne działania artystyczne” same są metalogiem.

HILL: Być może tylko w sensie liminalnym.

QUASHA: (śmieje się) Uderza mnie, jak dramatyczny jest ten dialog sam w sobie. W tym konkretnym przypadku metalogiem jest tu rozmowa pomiędzy Batesonem i jego córką. Drugim tekstem jest *Alicja w Krainie Czarów*. Metalog Batesona staje się dialogiem z Alicją. Na początku tego dzieła Chuck [Charles Stein, który „występo- wał” (performed) w nim, kiedy powstawało w Barrytown, w stanie Nowy Jork] po prostu przeczytał kwestie Batesona, trzymając przed kamerą książkę, a Kathy [Bourbonais] odczytała kwestie córki. Jednak po kilku minutach w dziwny sposób Kathy zamienia się w „Alicję”, a sam język przechodzi niezwykłą przemianę. Posta- cie bowiem mówią swoje kwestie i wykonują czynności odwrotnie, od końca do początku, a dzięki puszczonej odwrotnie taśmie wydaje się, że wszystko dzieje się w odpowiednim czasowym porządku, tylko jakby obłądnie zniekształconym.

HILL: Działania te wymagały od występujących wielkiej koncentracji i wysiłku. Pra- ca wymagała całej gamy reakcji emotywnych niezwiązanych z aktorstwem i w dużej mierze aktorom nieznanych czy wręcz poza ich sferą odczuwania. Widz identyfiku- je się z występującymi jako z ludźmi przebywającymi jakąś dziwną „podróż” – jakby przechodzili na drugą stronę lustra.

STEIN: W ich mowie i gestach można zauważać pewne niesamowite akcenty, któ- re nie pojawiały się „nieświadomie” podczas kręcenia ujęć. Długie, uwodzicielskie spojrzenia Kathy i szalona irytagia, z jaką się do niej zwracałem, nie były „energetycz- nie” obecne w czasie filmowania. Wydaje się, że nasza gra jest bardzo ekspresyjna, lecz czego dokładnie ma być ekspresją? To naprawdę zastanawiające. Pamiętam, że kiedy pracowaliśmy nad *Why Do Things Get in a Muddle?*, wciąż rozmawialiśmy

o różnorodnych możliwych znaczeniach, które może sugerować nasza praca. Był tam tekst Gregory'ego Batesona, *Alicja w Krainie Czarów*, wysiłek związany z mówieniem do tyłu, a niemal cała reszta była odkrywana w trakcie pracy. Intuicja podpowiadała nam, że odwracanie języka, przy całej możliwej brutalności i perwersyjności takiego zabiegu, może doprowadzić nas do niezwykłych odkryć. Intelektualne bogactwo, które przynajmniej ja widzę w tym dziele, pojawiło się w nim jednak „w trakcie”, nie było zaś od początku zaplanowanym rezultatem.

HILL: *Why Do Things Get in a Muddle?* jest dobrym przykładem na to, że wiele pomysłów przychodzi mi do głowy podczas pracy, kiedy staram się wykorzystać powstające wtedy możliwości, jak choćby obserwując własne ciało i mowę albo sposób, w jaki zbudowany jest jakiś system. To konkretne dzieło zacząłem obmyślać, eksperymentując z odtwarzającym w obie strony magnetofonem, do którego mówiłem wyrazy od końca. Wydawało mi się to interesujące, ale nie wiedziałem, jak to dalej wykorzystać. Na początku zresztą nagrania wydawały mi się dostatecznie ciekawe, kiedy mówiłem od końca i odtwarzałem je, nie zmieniając przy tym kierunku biegu taśmy. Sztuczka z ponownym, a więc podwójnym odwróceniem przyszła mi do głowy dopiero po przeczytaniu rozdziału o metalogach w książce Batesona, kiedy postanowiłem wykorzystać jej fragment w scenariuszu. Później okazało się, że Bateson wspomina Alicję w Krainie Czarów tak często, że ten ozdobnik – przemiana bohaterki metalogu, córki Batesona, w Alicję – stał się czymś naturalnym. Oczywiście książki Lewisa Carrola są pełne odwróceń, co niewątpliwie stwarza wiele okazji do analogii i konceptów oraz pracy z obrazami, których znaczenie nie polega na ich obrazowości, lecz na ich logicznych i pseudo-logicznych implikacjach. Dopiero gdy zdaliśmy sobie sprawę z tych możliwości, tak naprawdę przystąpiliśmy do pracy – dobrze pamiętam ten moment, siedzieliśmy wtedy w Red Hook Diner.

Pamiętacie, jak każdego ranka w czasie śniadania graliśmy w grę, w której każdy z nas musiał powiedzieć słowo odwrotnie, a reszta miała odgadnąć, co to za słowo. W ten sposób badaliśmy przecież istotę mówienia odwrotnie, będącgo oczywiście czymś zupełnie innym niż wypowiadaniem liter w odwróconej kolejności. Przepisowalem wtedy tekst Batesona jakby w transkrypcji fonetycznej – zapisując go tak, by stworzyć rodzaj partytury do odwrotnego czytania tekstu. To zabawne, ale było to właściwie jedyne dzieło, jakie pamiętam, wymagające napisania scenariusza całości; odwrócone kwestie/dźwięki trzeba było dokładnie opracować fonetycznie i zaznaczyć w odpowiednich miejscach zmiany melodii zdania. Mimo to w czasie nagrywania i tak dochodziło do niespodzianek. Wciąż, tak jak mówileś, rozmawialiśmy o różnych możliwych znaczeniach naszej pracy. Generalnie, poruszanie się i mówienie odwrotnie przypominają jakby płynięcie pod prąd.

QUASHA: Jeśli chodzi o widza/publiczność, sądzę, że projektywna instalacja *Remarks on Color* (1994) podobnie odnosiła się do teatralnego przedstawienia (performance), w tym sensie, że również tutaj postrzegane przez publiczność cechy „postaci” występującej w dziele nie mają nic wspólnego z tym, co ta dziewczynka stara się przekazać.

HILL: Dokładnie. Oglądamy tam ośmioletnie dziecko czytające książkę Wittgensteina o tym samym tytule [*Uwagi o kolorach* – przyp. tłum.], z trudnością wymawiającymi słowa tekstu, którego na pewno nie rozumie. Dzieło „przedstawia” trwające czterdzieści pięć minut wysiłki dziewczynki (siedzi przed nami wyświetlona na ekranie), jakby znajdowała się na scenie, choć ani razu nie spogląda na publiczność; została zobiektyzowana jako „czytelniczka”. Cała jej gra (performance) ma „przypadkowy” charakter, ponieważ nigdy nie wiadomo, co zaraz powie, a to, co robi przed kamerą, jest dla niej niewątpliwie trudne i dziwne. Odgrywa ten tekst w niepowtarzalny i bezprecedensowy sposób, przypominając kogoś, kto niczego nie podejrzewając, znajduje się na scenie podczas przedstawienia. W ten sposób jej gra, czytanie (performance) jest przedłużeniem jej prawdziwych reakcji w tamtym momencie.

QUASHA: W ten sposób możemy nawiązać do takich dzieł, jak *Disturbance (among the jars)* (1988) i *Tall Ships* (1992), gdzie „prawdziwi ludzie” (nie aktorzy/artyści) zostają umieszczeni w silnie ustrukturyzowanym kontekście i muszą zrobić coś, co nie jest związane z ich umiejętnościами i zdolnościami – dokonać (perform) czegoś nieznanego, odkryć szczególny aspekt swojej obecności. W *Tall Ships* mieliśmy „zwykłych ludzi”, którzy wydają się podchodzić do nas w ciemności i wpatrywać się w nas – w wyniku czego sam widz, paradoksalnie, zaczyna się czuć jakby „na scenie”. W *Disturbance* wykształcieni ludzie, na przykład Jacques Derrida, muszą czytać nieznane sobie teksty pochodzące z ewangelii gnostyków (teksty odnalezione w Nag Hammadi) – jest to jakby dorosła wersja czytania Wittgensteina przez dziecko. Publiczna medytacja z niezwykłym poczuciem zachwytu, cudowności. W istocie szczególny sens działania (performance) liminalnego wynika tu z faktu, że Derrida nie obawiał się, w kontekście „występu” (performance), pokazać się w nieprzewidywalny dla siebie sposób. Nie musiał wtedy „grać” (perform), a kontekst okazał się dla niego niezwykle podniecający, ponieważ przedstawienie (performance) jednocześnie wystawiało go na ryzyko, ale i w pewnym sensie chroniło.

HILL: Wydaje mi się, że właśnie w takiej przestrzeni często staram się tworzyć. Wiele z jednokanałowych dzieł było tak zaaranżowanych, by umożliwić mi nieprzewidziane interwencje podczas produkcji. Mam tu na myśli szczególnie te dzieła, w których sam pojawię się na ekranie. Nie gram wtedy tak jak aktor, lecz raczej

jestem częścią otwartego systemu, którego sam stworzyłem. Powtórzmy raz jeszcze, wiele z tych występów przypomina sceny z *Why Do Things Get in a Muddle?*, *Remarks on Color* i kilku innych instalacji. I tak na przykład w instalacji *CRUX* (1983–1987) widzimy pięć monitorów umieszczonych na ścianie w sposób przywodzący na myśl krucyfiks. Na ekranach widać nagrania ze mną: u góry moja głowa, po lewej i prawej – ręce, u dołu obok siebie moje stopy. Nagrania przedstawiają mnie w czasie dziwnej, pełnej przeszkód wędrówki pośród ruin znajdujących się na wyspie na rzece Hudson. Mamy tam oczywiście symbolikę ciała na krzyżu, połączenie „Drogi Krzyżowej” z Ukrzyżowaniem. Szybko jednak przez te znaczenia zaczyna przebiąć czysto fizyczna natura moich działań – chodziłem z przyczepionymi do ciała kamerami i ciężkimi magnetowidami. Moje ruchy są co najmniej niezgrabne, wyraźnie można odczuć, że jestem oddzielony od otaczającego mnie środowiska. Jestem jakby „przykuty” kamerami do wciąż zmieniającego się horyzontu, a stałymi punktami na obrazie są moje kończyny. Starałem się po prostu przejść od punktu A do punktu B [na jednej z wysp na rzece Hudson, kilka mil na południe od mostu Beacon-Newburgh, pośród ruin dziewiętnastowiecznego arsenalu zwanego Bannerman's Castle] i nie przewrócić się przy tym, a wszystkie te niuanse, wykrzywiona twarz, niezgodność skali mojego ciała i przestrzeni wokół, wynikają z okoliczności-wydarzeń (*happenstance*) na wybranej przeze mnie ścieżce.

Związek z występowaniem (performance), przynajmniej w sensie, o którym teraz rozmawiamy, interesująco rozwija się w dziele takim jak *In Situ* (1986). Nie stworzyłem tutaj żadnej konkretnej ramy-kontekstu, w której ja sam lub ktoś inny przechodzi jakiś proces, lecz zamiast tego umożliwiłem każdemu widzowi wejście w działanie (performance) systemu: jeden ekran włącza się i wyłącza, ukazując zanikający świetlny wzór jak na wyłączonym telewizorze; elektryczne wentylatory w czterech kątach sali również włączają się i wyłączają, a w ich powiewach unoszą się wydruki obrazów z ekranu, zrzucane spod sufitu i spadające wokół stojącego w sali krzesta. To właśnie ono jest miejscem oglądania. Znajduje się na nim pomarszczona poduszka, będąca odpowiednikiem „zmarszczonego” kineskopu, który wydaje się spadać z jego większej ramy. Dzieło to fizycznie przedstawia rozłam pomiędzy przestrzenią publicznych mediów i przestrzenią prywatną – moje pierwsze zetknięcie się z Tomaszem Mrocznym Blanchotem. [*Thomas l'Obscure*. W Polsce fragmenty powieści w przekładzie Anny Wasilewskiej ukazały się w *Literaturze na Świecie nr 10/1996* – przyp. tłum.] Utorowało ono drogę do *Incidence of Catastrophe* (1987–1988).

STEIN: Niedawno w *Viewer* (1996) występowanie (performance) w pewnym sensie staje samo przed sobą: pracujący dorywczo ludzie grają samych siebie, stojąc po prostu przed kamerą, czyli stojąc jako projekcje na ścianie galerii. Występowanie (performance) jest zredukowane do nagiej obecności człowieka po stronie „akto-

rów" (performers) oraz do samej nagiej, uważnej obecności po stronie „widzów”. Widzowie wykonują (perform) akt oglądania. Aktorzy tylko stoją i wy-glądają (view).

QUASHA: Jak się odnosi ten zredukowany sens oglądania do „wideo”, oznaczającego przecież po łacinie „widzę”?

HILL: Cóż. Zawsze starałem się zacierać związki pomiędzy etymologicznym rdzeniem słowa „wideo” a dosłownym aktem widzenia, jako że kładą one nacisk na obraz jako taki. Doszczętnie nawet do tego, że zaatakowałem „wideo” jako nieodpowiednią nazwę dla sztuki, którą się osobiście w każdym bądź razie zajmuję. Według mnie można to rozszerzyć również na tytuł *Viewer* (Widz), mimo że ważne jest w nim patrzenie. Wszystko zależy od tego, jak daleko można ontologicznie rozwijać stwierdzenie „widzę”.

QUASHA: Wyrażenie „widzę” często może mieć szerokie znaczenie ontologiczne. „Widzę” może oznaczać umysłowe dostrzeżenie czegoś, a źródłosłów samego łacińskiego „videre” jest związany z „wiedzą”, „wiadomością” i „wizją” we wszystkich znaczeniach tych słów. Istnieje również pokrewieństwo z greckim słowem „idea, pomysł” (*idein*), a pamiętajmy przy tym o bliskich związkach widzenia i myślenia w filozofii greckiej. Doznania wzrokowe, wizualizacje, myślenie jako wyobrażanie sobie i jako wgląd, zarówno w sensie duchowym, jak i umysłowym są potencjalnie obecne w podstawowym znaczeniu słowa „wideo”, więc można chyba powiedzieć, że „sztuka wideo” – szczególnie taka, która nie koncentruje się na sile obrazów – przywraca pierwotne znaczenie temu słowu. „Sztuka wideo” w przeciwnieństwie do, nazwijmy to, wideo jako telewizji chroni i przywraca możliwości. Na pewno właśnie to miał na celu wybór słowa „Viewer” (widz) na tytuł instalacji i książki (*Viewer: Gary Hill's Projective Installations – Number 3*). Tytuł miał „wykonywać” (perform) odwrotność sytuacji oglądania i liminalnego stanu każdego obrazu/obiektu świadomie w ten sposób dostrzeżonego.

HILL: Tak, a sięgając do jeszcze głębszych korzeni, kiedy wybierałem tytuł do dzieła *Site Recite* (1989), odkryłem ciekawą etymologiczną grę, w której „cite” jest spokrewnione z „czytać głośno” i „wywoływać” (np. angielskie „incite”), a u podstaw tych słów tkwi coś jakby „poruszać się”, co wiąże ten wyraz z greką (*kinesis*), z której powstał „kinematograf”. [Ze względów historycznych to i poprzednie rozważanie etymologiczne jest możliwe do odtworzenia po polsku, więc angielskie słowa są podane tylko tam, gdzie to konieczne – przyp. tłum.] Innymi słowy, mówienie jest bezpośrednio związane z ruchomym obrazem. To jest jednak tylko jedna sylaba w skomplikowanym, jak się okazało, tytule, ale prawdę jest, że tytuły będące w stanie wydestylować sens dzieła w słowa zawsze miały dla mnie ogromne znaczenie.

Dobrze o tym wiecie, bo razem pracowaliśmy nad tym właśnie aspektem przy niejednej z moich prac – na przykład *Tale Enclosure, Hand Heard / liminal objects, Viewer, Standing Apart, Facing Faces* oraz pośrednio (nad częścią ujętą w nawiasy) w *Learning Curve (Still Point)*.

QUASHA: W ciągu tych lat dostrzegliśmy narastającą niechęć z Twojej strony w momencie, gdy zostajesz zaszufladkowany jako „artysta wideo”, uprawiający „sztukę wideo”, co jednak wydaje się być automatycznym niemal skojarzeniem związanym z Twoim nazwiskiem. Miało to na pewno swoje zalety w latach 70. i 80., kiedy ubiegaliśmy się o granty w Open Studio w Rhinebeck i Barrytown – wideo było dziedziną nową, wzbudzającą duże zainteresowanie i łatwo przyciągającą fundusze. Ty jednak zaczynałeś od rzeźby, pociągały Cię eksperymenty z dźwiękiem, a wkrótce również z językiem jako medium, do czego niewątpliwie przyczyniły się Twoje kontakty z poetami, i ostatecznie zbliżyłeś się do sztuk wykonawczych. Artystą wideo byłeś z całą pewnością, dokonując wczesnych eksperymentów z syntezą obrazu w Woodstock, gdzie współpracowałeś z Walterem Wrightem i przygotowywałeś działania (performances) z wykorzystaniem wielu mediów, określone mianem „synergizmu” oraz później, kiedy współpracowałeś w Barrytown z projektantem elektronicznym Davidem Jonesem. We wszystkich tych działańach dużą rolę odgrywał występ (performance) i szybko utorowały one drogę do naszych prawdziwie intermedialnych przedstawień (performances) w Arnolfini Arts Center w Rhinebeck.

HILL: Na pewno nie jestem zadowolony z etykiety „twórcy sztuki wideo”. Powtórzę raz jeszcze, że kładzie to nacisk na pasywne znaczenie obrazu. Niemal wszystkie moje dzieła w jakiś sposób starają się podać w wątpliwość hierarchię, w jakiej zwykło się sytuować obraz. Dla mnie praca z wideo stwarza pewną przestrzeń myślenia, będącą częścią przestrzeni pracy z medianami elektronicznymi. Zawiera ona procesy sprzężenia zwrotnego, cybernetykę, różnorodne wejścia/wyjścia łączące ze światem, i wszystkie te elementy są równie ważne co aspekt dzieła związany z nagrywaniem, przetwarzaniem i odtwarzaniem obrazów. Termin „sztuka wideo”, nawet jeśli moja sztuka jest, technicznie rzecz biorąc, jednokanałowym wideo, może być bardzo zwodniczy. Pamiętaj również, że świat sztuki nie chcial, że tak powiem, odkryć sztuki wideo aż do festiwalu Documenta 9 (1992). Sądzę, że przyczyną były w dużej mierze przyzwyczajenie, lenistwo, a przede wszystkim względy ekonomiczne.

QUASHA: Zgadzam się. Powróćmy na chwilę do instalacji wykraczającej daleko poza granice kategorii „wideo” i sięgającej podstawowych problemów języka, które mógłbym nazwać „metapoetyką”, by powiększyć aktywne pole dla twórczej funkcji języka. Mam tu na myśli *Disturbance*. Poeci, tacy jak Bernard Heidseick, artysta

słowa (poésie sonore), z oczywistych względów chętnie przyjęli zaproszenie do odczytania przed kamerą ewangelii gnostyków. Ciekawe mogą być też powody, dla których Derrida – nic nie wiadomo o jego ewentualnych zainteresowaniach starożytnymi herezjami – zgodził się wziąć udział – wystąpić (a może „zagrać” jak aktor?). Wspomnieliśmy już swoistą ochronę – „parasol” gwarantowany w kontekście sztuki przez nią samą, nawet jeśli ujawnia się to czasem w trudny do przyjęcia albo niewygodny sposób. Uznanie przez nas występowania (performance) za coś równie autonomicznego jak rzeźba, a nie adresowanego do publiczności, jest według mnie związane z problemami, którymi Derrida zajmuje się w procesie pisania swoich tekstów, będących eksytującymi nawet dla kogoś, kto się z nim nie zawsze „zgadza” – pisanie jako czynność (performance). Wyobrażałem sobie kiedyś, że on dostrzegł związek pomiędzy swoim występem i swoim sposobem „pisania/myślenia” – miał scenę, na której mógł być „medytacyjnie heretycki” nawet dla siebie.

Istnieje kilka stosunkowo nowych tekstów Derridy, będących właściwie wykładami – mam tu na myśli *Of Spirit: Heidegger and the Question* (1987), które, co ciekawe, ukazały się, kiedy pracowaliśmy nad *Disturbance*. Chodzi o to, że te wykłady/teksty są pisanyimi przedstawieniami (performances), skierowanymi do jakiejś publiczności, w określonym czasie i dotyczącymi pewnego problemu w pewnej sytuacji, choć rządzą się one wewnętrzną, tekstową dynamiką. Książka, w której pojawiają się takie zdarzenia językowe, jest bardzo podobna do instalacji. Być może ta liminalna cecha zawieszenia pomiędzy instalacją/przedstawieniem (performance) jest właściwa myślicielom, którzy Cię fascynują – jeszcze bardziej niż Derrida jest nim Blanchot – którzy wydają się pracować w sposób jakoś związany z naszą pracą. Co sądzicie o tym związku pomiędzy występowaniem (performance) i pisaniem?

HILL: Można pomyśleć, że występowanie (performance) nawet w obliczu różnorodnych ograniczeń wynikłych ze zrozumiałego skrepowania bliższe jest koncepcjom Derridy dotyczącym gramatologii, podczas gdy montaż, czyli praca „po-występowowa” nad nagrany materiałem bliższa jest przestrzeni pisania z natury stwarzającej dystans i sprzyjającej myśleniu nie wprost. W pewnym sensie praca nad *Disturbance* była ciężkim doświadczeniem na obydwu etapach: zarówno w części dotyczącej samego występu, jak i pracy nad montażem/pisaniem. Skomplikowana natura związków pomiędzy tymi dwiema częściami składowymi kompozycji pracy jest być może podobna do złożonych związków pomiędzy mówieniem i pisaniem w myśl Derridy. (Według niego mówienie-występowanie już jest rodzajem pisania.) Albo może doprowadzając do występu (performance) w takim sensie, o jakim rozmawialiśmy, kształtując go w innych mediach, pojawią się inne pytania, takie jak np. „Co stanowi czas występu?”, a razem z nimi problemy ontologiczne, obracające się wokół właśnie tych pytań, które tu zadajemy – wtedy dopiero moglibyśmy zobaczyć występ (performance) w domenie pisania.

George, jako współtwórca dobrze wiesz, że czas produkcji *Disturbance* był niezwykle krótki – około dwóch tygodni. Mimo bardzo intensywnych prac nad podstawą tekstową, nie zdaliśmy stworzyć żadnego scenariusza. Mialem trochę szkiców i notatek konstrukcyjnych od pierwotnego, planowanego dzieła (zatytuowanego *Vanishing Points*), dzięki czemu przynajmniej choć trochę wiedzieliśmy, jakie obrazy będą się pojawiać na kolejnych monitorach. To nie wystarczyło na długo, zważywszy na rangę poetów i artystów czekających, by u nas wystąpić. W tej sytuacji wszelkie decyzje, spontanicznie podejmowane zarówno przez nas samych, jak i przez występujących nabrały szczególnego znaczenia, ponieważ te zebrane i zarejestrowane przez nas „wydarzenia” miały się w pewnym sensie stać w przyszłości niemal „odnalezionymi przedmiotami”, może nawet czymś w rodzaju manuskryptów z Nag Hammadi (starożytne teksty odnalezione w zakopanych glinianych naczyniach). Sądzę, że z tego samego materiału można by stworzyć zupełnie inny tekst ostateczny.

Już znacznie wcześniej podobne pomysły mialem w związku z *Primarily Speaking* – możliwość włączenia w tekst zupełnie innego zestawu obrazów, choć nie mogłyby one być dowolne. Nasze błyskawiczne decyzje stały się więc bardzo ważne – decyzje dotyczące kadrowania i ruchów występujących osób miały kapitalne znaczenie dla struktury dzieła. Ogólnie rzecz biorąc, musiałem pracować z takim materiałem, jaki mialem do dyspozycji po zakończeniu wszystkich nagrani. W czasie zdjęć staraliśmy się uchwycić coś z każdego wystąpienia (performance), nie myśląc o tym, jak wszystkie nagrania potem ze sobą powiązać. Wspaniale rezultaty osiągnęliśmy więc dzięki energii improwizacji, połączonej z inspiracją, jaką były dla występujących pisarzy heretyckie teksty. Mimo że zwykle kręciliśmy tylko jeden raz, zdjęcia okazały się świetne.

Największą tremę odczuwaliśmy przed występem Derridy. Spontanicznie zdecydowaliśmy, by poprosić go o każdorazowe przejście przez kadr, raz w jedną, a raz w drugą stronę. Dzięki temu podczas montażu mogliśmy pokazać go maszerującego z ekranu na ekran przez wiele monitorów, co było jednym z najważniejszych wątków w kompozycji utworu. (Złudzenie, że przechodzi on z jednego monitora do drugiego, wymagało za każdym razem lustrzanego odwracania obrazu.) Pewna subtelność powstała dzięki temu, że Derrida, chodząc, trzymał tekst w jednej ręce i za każdym razem, kiedy wychodził z jednego, a pojawił się na następnym monitorze, tekst pojawił się raz w lewej, a raz w prawej ręce – obraz uległ bowiem lustrzanemu odbiciu. W ten sposób mogliśmy zagrać na problemach prawej i lewej strony, które pojawiają się w całym utworze i stają się podstawą jego struktury. Monitory stały się w końcu członami rozczłonkowanego zdania, które filozof, chodząc, odczytywał. Mialo to również sens w kategoriach prostych czynności chodzenia, myślenia i stawiania kroków. Istnieje ciekawy związek, na który wówczas zwróciłeś naszą uwagę, z Heideggerowskimi *Rozmowami na polnej drodze*, gdzie przywoływany jest ten sam obraz.

STEIN: Język jako rodzaj chodzenia – w takim znaczeniu, że ciało uruchamia mówienie – został dosłownie zaprezentowany w *Withershins* (1995), gdzie uczestnik wędruje po labiryncie zbudowanym na terenie instalacji, a każdy jego krok uruchamia frazę, którą można usłyszeć na całym obszarze instalacji, tak że tekst staje się rozmazem marszu. Labirynt staje się jakby mózgiem, a człowiek w nim się znajdujący – jakby własnym homunkulusem, przechadzającym się wśród zwojów i bruzd swojej czaszki. Albo inaczej, sam język staje się mózgiem.

...

STEIN: Rozmawialiśmy o występowaniu (performance) w różnych kontekstach, być może więc teraz jest dobra chwila, by zwrócić uwagę na znaczenie słowa „performatywna”, którym gdzie indziej określano Twoją sztukę. Termin ten pochodzi od filozofa J.L. Austina, który tak oznaczał akty mowy, dosłownie wykonujące działanie, na które wskazują: obiecuję, żądam, oskarżam, nadaję imię, itd. – działanie wynika z samego faktu wypowiedzenia takich zdań. Te akty mowy zamknięte lukę pomiędzy słowem i znaczeniem, choć mogą spełniać swoją funkcję wyłącznie w określonych kontekstach, które się ich domagają...

QUASHA: Performatywna funkcja języka zawsze jest związana z miejscem/okazją – dzieje się tu i teraz.

STEIN: W pewnym sensie każde działanie artystyczne, każda decyzja czy wybór jest sztuką performatywną (wykonawczą), stwarzającą albo zezwalającą na powstanie określonej wartości artystycznej, której dotyczy.

HILL: Ostatecznie, każde słowo i każda chwila na taśmie (bądź w życiu) może być w tym sensie samo z siebie i samo w sobie performatywne. Przypomina mi się tu powiedzenie La Monte Younga: „strojenie jest funkcją czasu”. Każde wydarzenie wchodzi w ewoluujący związek z rozwijającym się utworem, poruszając się po spirali i składając na dwoje, tak że w każdej chwili możemy „zacząć” od zupełnie nowego miejsca. Chodzi mi o to, że nawet powtarzanie obrazu albo sekwencji obrazów może być częścią ustawniczego wydarzenia; w czasie pracy nad utworem ponowne przesłuchiwanie sekwencji „rozpakowuje” niejako przeszłe wydarzenie, nakładając je, na powrót, na chwilę obecną. Trzeba tylko być cierpliwym i wierzyć, że coś z tego wyjdzie. Co jednak jest źródłem tego „wyjścia”, kiedy ono ostatecznie nadchodzi? Nadejście to ma miejsce w „terazniejszości”, lecz której nadaliśmy już skomplikowany kształt, dosłownie zawierający w sobie odtworzoną przeszłość. Kwestia „czasu rzeczywistego” zaczyna się w ten sposób bardzo komplikować.

QUASHA: Wszystko odbywa się w teraźniejszości, ale teraźniejszość jest momentem „występu” (performance), w którym zawarte są nagrane w czasie rzeczywistym sekwencje z przeszłości.

Twoje twierdzenie: „każde słowo jest performatywne” wyraża kondycję poezji – każde słowo niezwłocznie i konkretnie dokonuje swojego znaczenia. W tym sensie poezja nie jest szczególnym rodzajem języka, ujawnianiem się – erupcją – jego najgłębszej istoty. Byliśmy świadkami rozszerzania się Twojej i tak już aktywnej świadomości zawartych w języku możliwości, dzięki kontaktom z poetami w późnych latach 70. Twoja taśma *Happenstance* (1982–1983), na której język dosłownie, jak powiedziałeś, „porusza się po spirali i składa na dwoje”, jest dziś tak samo aktualna jak tego dnia, kiedy pierwszy raz zobaczyłem Twoją pracę nad nią w Barrytown. Wydawało mi się, że należy ona do historii tego, co od dawna nazywam – pisząc o niepoetyckich dziełach Blake'a – „poetyckim skręceniem” („poetic torsion”).

Szczerze mówiąc, utwór *Happenstance* był jakby bezpośrednim odczytaniem części mojego mózgu, udowadnia bowiem prawdziwość mojej wizji głoszącej, że w najgłębszym sensie wiersz jest żywą siłą, działającą we wszystkich projekcjach umysłu, wizualnych/auralnych/dotykowych. Blake stworzył niezwykle silnie działającą, otwartą interakcję tekstu i obrazu, sprawiającą, że oba te elementy podlegają „degradacji za sprawą umysłu”, czyli są przezeń stopniowo rozkładane. *Happenstance* przenosi ten proces na terytorium, które na pewno spodobałoby się Blake'owi. Twoje poczucie tekstualności umieszcza widza-czytelnika w doświadczeniu czytania, w jego wnętrzu, co pozwala na zdanie sobie sprawy z tego, że świadome akty czytania są tak naprawdę performatywne: świat lub kontekst tekstu jest wykonywany (performed) w umyśle czytającego lub przez umysł czytającego podczas czytania. Czytanie jest jednak również działaniem (performance) i aktem cielesnym, a książka przedmiotem materialnym, którego właściwości fizyczne mogą się stać częścią samego aktu czytania (reading performance). Sądzę, że właśnie takie jest w dużej mierze znaczenie zagadnień przywoływanych w *Incidence of Catastrophe* (1987–1988), utworu, który „miał miejsce” wewnątrz aktu czytania tekstu Maurice'a Blanchota Tomasz Mroczny.

HILL: Kiedy czytałem tę książkę, wydawało mi się, że jej brzegi przestały istnieć, a ona sama nabrala ogromnych rozmiarów.

STEIN: Tak jak to czyni na końcu Twojej taśmy.

HILL: W Tomasz odróżnienie przestrzeni książki od przestrzeni autora i czytelnika załamuje się, co wytwarza stan niezwykłego zawrotu głowy; nasze położenie jest

nieustannie podawane w wątpliwość pytaniami o miejsce czytelnika w narracji. Wszystko, co możemy zrobić, to trzymać się książki, czuć pod palcami strony, patrzeć na słowa jak na czyste formy istnienia, tworzące wokół nas kokon. To doświadczenie czytania jest udziałem głównego bohatera tej książki, choć zostaje ono również wymuszone na nas samych, w miarę jak czytamy. Jest to jedna z najbardziej wizjonerskich (czy wręcz halucynogennych) książek, jakie kiedykolwiek przeczytałem, nie tylko dzięki tworzonym przezeń obrazom, lecz właśnie dzięki swobodzie posługiwania się tą przestrzenią. Ten aspekt książki naprawdę wytrąca mnie z równowagi.

QUASHA: Mam poczucie, że za każdym razem kiedy zaczyna się czytać tę książkę, jest ona zupełnie nowym tekstem – zapominamy, co przeczytaliśmy poprzednim razem. Ze wszystkich znanych mi autorów, może z wyjątkiem Blake'a, Blanchot jest najłatwiejszym do zapomnienia, a jednocześnie niezapomnianym!

STEIN: Pamiętam ponowną lekturę Tomasza Mrocznego po kilku latach od pierwszego czytania. Powróciłem do tekstu z bardzo wyraźnym wspomnieniem pewnych scen i fragmentów, ale kiedy doszedłem do końca, sceny te zupełnie znikły – nie było ich. Tym razem pojawiła się bowiem zupełnie inna konstelacja obrazów i wydarzeń – to było wstrząsające.

HILL: Kiedy ją ostatnio czytałem – zresztą niedawno – doświadczyłem czegoś podobnego – mimo że przedtem intensywnie korzystałem z tego tekstu przy pracy nad *Incidence of Catastrophe*.

QUASHA: To, co dostrzegłeś w tym dziele, podkreślając fizyczną stronę książki – fakturę jej papieru, dźwięki przewracanych stron, rezonans pomiędzy tym dźwiękiem a szumem morza – nie jest jedynie wyobrażoną ekstrapolacją tematu tej książki, ale bezpośrednim przedstawieniem jej projekcji – tego jej aspektu, który zawsze mamy przed oczami, który chce nas opętać i pokazać, choć częściowo, strach i tajemnicę ontologii czytania. *Incidence of Catastrophe* jest jednocześnie wnikiwym komentarzem do Tomasza Mrocznego, jak i dzielem sztuki przezeń zainspirowanym – dzieło sztuki dokonuje (*performs*) aktu czytania innego dzieła.

HILL: Impuls, by postawić się w miejscu protagony, miał właśnie na celu wywołanie czegoś takiego – inaczej byłbym po prostu na zewnątrz, próbowałbym tylko opowiedzieć, jak wyglądało czytanie tej książki. Ale tak jak mówię, lektura ta naprawdę wytrąciła mnie z równowagi, a dojście do siebie po tym doświadczeniu było powodem, dla którego powstał utwór *Incidence of Catastrophe*.

STEIN: Ale podkreślmy raz jeszcze, taśma ta nie powstała w oparciu o jakiś teatralny scenariusz.

HILL: Z pewnością nie. Tak naprawdę nie grałem w tym filmie jak aktor. Większość scen przypominała żywe obrazy. Ustawialiśmy się przed kamerą i działaliśmy (*perform*). Wielokrotnie zamiast wyłączyć kamerę, nagrywaliśmy dalej, przekraczając wcześniej zaplanowany czas trwania sceny. Ogólnie mówiąc, właśnie wtedy zaczynały się działać najciekawsze rzeczy. Sądzę, że przedłużanie czasu nagrania okazało się kluczem do prawdziwej projekcji doświadczenia czytania – połączeniem pomiędzy czasem rzeczywistym i czasem czytania. Są w *Catastrophe* fragmenty, w których sceny zostały celowo wydłużone. Strony książki widać na ekranie przez długi czas, znacznie dłużej niż by tego wymagał czas widza. Sekwencje te są jednak konieczne, by zanurzyć widza w czasie czytania – prawdziwym czasie czytania, ujętym w książce w nawias – i to domagało się doświadczenia prawdziwej lektury: czasu spędzonego nad książką, przebywania z książką.

QUASHA: Mamy czas rzeczywisty, czas występu (*performance*), czas czytania...

HILL: Interesująca może się tu okazać refleksja nad teatrem No. Teoretycznie w teatrze tym istnieją różne rodzaje czasu: czas rozszczepiony, odwrócony i inne. Sądzę, że wyróżnia się tam cztery albo pięć różnych rodzajów czasu.

QUASHA: Być może pod nimi wszystkimi płynie coś, co nazwałbym „czasem głębokim”, umożliwiającym istnienie pozostałych czasów – czas, który zawsze jest obecny i na który zawsze możemy liczyć; nie mający sam w sobie żadnej struktury, ale pozwalający na wykorzystanie dowolnej struktury czasowej.

HILL: To czas zerowy – podobny trochę do *nieruchomego punktu*. W pływaniu na desce surfingowej (nie mogłem o tym nie wspomnieć) można to opisać jako moment, w którym płynący znajduje się w „zielonym pokoju” (pod grzbietem fali). A ta załamująca/zakrzywiająca się linia zmienia się tak powoli, że sprawia wrażenie nieruchomej. Wydaje się więc, że w tej doskonalej pozycji płyniemy „bez końca”. Sądzę, że w trakcie działania artystycznego pragniemy właśnie znaleźć się i pozostać w takim nieruchomym punkcie tak długo, jak tylko wydaje się to możliwe. Ale jedynie dzięki nieuchronnemu oderwaniu się od tego punktu możemy go zobaczyć z zewnątrz, może się on pokazać poza sobą. Paradoksalnie, aby istnieć, potrzebuje on jakiegoś zaburzenia: doprowadzony do doskonałości kamerton.

QUASHA: „W nieruchomym punkcie krążącego świata ani / Cielesnym ani bezcielesnym; / Ani na zewnątrz, ani do wewnętrza. / W nieruchomym punkcie tam trwa

taniec, ani bezruch, ani ruch." T.S. Eliot (*Cztery kwartety*, Burnt Norton, część II.)
[tłum. Czesław Miłosz – przyp. tłum.].

Tak więc bezpośrednie doświadczenie nieruchomego punktu – czy to w czasie pływania na desce surfingowej, czy w czasie „nie-działania” takiego jak tai-chi chuan lub podczas niektórych rodzajów terapii ruchem (wywodzącej się z osteopatii terapii czaszkowo-krzyżowej, gdzie „nieruchomy punkt” jest terminem oznaczającym głębokie i transformujące zawieszenie rytmu życia), czy w końcu w czasie pracy nad określonym medium artystycznym bądź pomiędzy mediami, albo w czasie trwającej pracy nad przekształcaniem materiału – nieruchomy punkt jest tym zawieszeniem umysłu i dloni, umysłu i ciała, w którym obecność i działanie łączą się ze sobą i zaczyna się prawdziwa praca. Takie doświadczenie *nieruchomego punktu* jest jednocześnie wkroczeniem w czas głęboki – czas otaczający i zalewający wszystko, dający energię i rytm, leżący w samym sercu procesu i działania, czy też raczej dosłownie będący samym sercem procesu.

STEIN: Problem leży więc u podstaw procesu, pod powierzchnią twórczych możliwości czasu rzeczywistego, podobnie jak u podłoża skomplikowanego składania się czasu na samego siebie, pod powierzchnią auto-referencyjnych aspektów „performatywności” – czy ten głęboki czas nie jest podobny do dziwnego źródła albo studni, z której czerpie się prawdziwie twórczą substancję dzieła? Przypomina mi się tu niesamowity obraz maski wynurzającej się gwałtownie na powierzchnię wody w *Ura Aru* (1985–1986) – jak gdyby w tej chwili ktoś zaufał, że ten obraz, ta maska wypłynie, powróci z głębin – że nie zawsze potrzebny jest plan, by osiągnąć to, czego pożądamy, ale że istnieje pewne fundamentalne zaufanie głębokiemu czasowi, który trzeba uznać, a uznając, przygotować się nań. Wszystkie plany, przygotowania, struktury mają więc na celu tylko stworzenie miejsca, okazji do pewnego wydarzenia, wynurzenia; jeśli w odpowiedni sposób mu na to pozwolić, w odpowiedni sposób zabiegać, głęboki czas da nam to, czego potrzebujemy; sądzę więc, że właśnie tego możemy się dowiedzieć z bardzo wielu Twoich prac. Można by nawet powiedzieć, że jest to najistotniejszy aspekt Twojej twórczości, nawet wtedy gdy pozornie chodzi o coś innego, jak np. o związki pomiędzy językiem a obrazem; widać to zwłaszcza tam, gdzie potoczne zrozumienie tych relacji jest najbardziej podawane w wątpliwość. Są to sytuacje strategicznie zaplanowane tak, by z głębokiego czasu mógł wynurzyć się nowy rodzaj znaczącego wydarzenia – z czasu, w którym powstaje dzieło, ale również z czasu, w którym dzieło jest oglądane. Bo skoro sam obraz/wydarzenie nie jest zaplanowany i pożadany, chwila tworzenia i chwila oglądania są jednym i tym samym.

HILL: Postugując się kategoriami maski, mam nadzieję, że mówisz metaforycznie, bo tak naprawdę sytuacja wyglądała tak: Rzucalem maskę do brodzika, mając

nadzieję, że „uloży się” w kadrze tak po prostu, w sposób naturalny, a później przy pomocy starego kija od szczotki przyciskałem ją do dna, gdzie była ledwie widoczna; następnie nagrywalem, jak się wynurza, i mialem nadzieję, że wypłynie „we właściwym miejscu”. Jeśli się nie udawało, powtarzałem wszystko od początku, a potem jeszcze raz. Oczywiście nie mogłem zaplanować, gdzie i jak ta maska się wynurzy, ze wszystkimi subtelnościami, o których wspominacie. Nie mogłem też przesiadywać godzinami nad miejscowym basenem pływackim w nadziei, że japońska maska otafuku wynurzy się nagle z głębin! W tym sensie to konkretne wydarzenie zostało przeze mnie zaplanowane, choć wiedziałem, że nie mogę wszystkiego dokładnie kontrolować (nie było na to szans). Poza tym, gdyby zobaczyła mnie wtedy osoba z Japonii, uznałaby moje poczynania za świętokradztwo!

QUASHA: „A line will take us hours maybe; / Yet if it does not seem a moment's thought, / Our stitching and unstitching has been naught.” W.B. Yeats, „Adam's Curse”.

[„Wers kosztować nas będzie może wiele godzin; / Lecz jeśli w nim nie będzie choć chwili myśli, / Nasze wysiłki spełzną na niczym” (przekład filologiczny) – przyp. tłum.]

STEIN: Dokładnie tak. Chciałem powiedzieć, że znaczenie wynurzania się tego obrazu w świetle naszej dyskusji jest rodzajem wcześniej opisanego *czytania*...

W latach 70. wielu poetów zastanawiało się – mam tu na myśli poetów z naszego kręgu – George'a, mnie samego, Roberta Kelly i jeszcze kilku innych – jak dokładnie ustalić większą rolę „procesualności” od „proceduralności” w naszej poezji – chcieliśmy powiedzieć, że życie dzieła pochodzi od tworzenia go – że drogę do powstającego wiersza trzeba wyczuć; wiersza nie można zaplanować i stworzyć zgodnie z procedurą gwarantującą w każdym przypadku wartościowy rezultat. Nawet „proces” nie był uznawany za coś wartościowego, bo nie można chwalić każdego wiersza tylko za to, że ilustruje jakiś „proces”. Wszystko, co ważne wynikało z zastosowania prawdziwej uwagi – wymagało to ciąglej przytomności i dostrzegania pojawiających się możliwości, a następnie urzeczywistniania ich, sprawdzania ich potencjału; wszystko to było częścią procesu pisania. Praca nie była przykładem takiego procesu, ale czymś, co z niego wynikało, projekcją powstającą w czasie pisania. W ten sposób każdy wiersz był improwizacją, przedstawieniem (performance) – nie dlatego, że wykonywało się go bez przygotowania, ani nawet nie dlatego, że tworzyło się go „na żywo”, ale dlatego, że życie czynności, która go tworzy, było możliwe dzięki istotnym cechom, uwidocznionym później w dziele.

QUASHA: Być może możemy tutaj wprowadzić użyteczne rozróżnienie pomiędzy „czasem rzeczywistym” (real time) i „czasem prawdziwym” (actual time). Czas

rzeczywisty, termin z techniki komputerowej, jest „czasem, w którym ma miejsce proces fizyczny kontrolowany przez komputer”; w kontekście video oznacza to więc coś jakby „czas kamery” działającej przecież w dosłownym czasie zegarowym. Czas prawdziwy natomiast może, ale nie musi podążać za czasem zegarowym – ponieważ ulega przerwaniom, nie tracąc jednak głęboko powiązanych ze sobą natężeń i przesileń. Pojawia się tutaj problem czasu teraźniejszego w sensie obecności w czasie – tego, co dzieje się z ową szczególną intensywnością wyłaniającej się i twórczo rozwijającej się kompozycji samego procesu. Związane jest to z doznaniami temporalnymi/słuchowymi, podobnie jak konkretność i specyficzność szczegółu związane są z przestrzennymi/wzrokowymi. To wyróżnienie czasu prawdziwego albo, paradoksalnie, czasu konkretnego – może być dla Ciebie interesujące w kontekście „procesualności” i decyzji, by zastosować je do video – na przykład *Processual Video* (1980) – w bardzo podobnym znaczeniu używaliśmy tego pojęcia w poetyce w latach 70.

HILL: Niezależnie od tego, jak opiszemy język, którego używałem w latach 70. – a jestem pewien, że „proces” był dla niego kluczowym pojęciem – sądzę, że dużo miał wspólnego z Waszym opisem procesualności. Istnieje jednak pewna różnica pomiędzy procesualnością w języku i sposobem, w jaki wykorzystywałem ją w video. Z wyjątkiem sztuki czysto koncepcjonalnej i być może prądu znanego jako „sztuka procesu” (process art), będąca, jak mówicie, procedurą, cała moja praca, poza kilkoma wyjątkami, od rzeźby po dźwięk i video, powstawała w czasowym wymiarze właśnie w opisany przez Was sposób. Kiedy dowiedziałem się o istnieniu Waszej grupy poetyckiej i o używanym przez Was pojęciu „procesualności”, uznałem to za sposób na określenie czasu/przestrzeni działania, które umożliwia zwrócenie uwagi na coś pośredniego pomiędzy procesem a koncepcją. Zastanawiam się jednak, czy to, co odczuwam tu jako pewną subtelną różnicę, ma związek ze sposobem, w jaki różne media – powiedzmy, że pisanie i video – są różnie informacyjnie ukształtowane przez tę samą zasadę powstawania.

Sądzę, że Heideggerowskie pojęcie *techne* jest tutaj użyteczne, ponieważ sugeruje możliwość specyficznego przekształcenia każdej technologii poprzez wykorzystanie jej w działalności artystycznej. Istnieje *techne* wykorzystująca media elektroniczne, a konkretne subtelności różnorodnych, nakładających się na siebie systemów i sprzężeń zwrotnych. Jest to wyjątkowy rodzaj *techne* umożliwiający czasami zajęcie się problemami ideologii otaczających technologię w ogóle. Problemy te, niezależnie od moich trudności z ich ogarnięciem, mogą się pojawić w jakimś zakamarku dzieła. Niezależnie od tego kluczową sprawą jest pozostanie w czasie w relacji do *techne* – transformacja medium i praca nad jego implikacjami dla dzieła. Istnieją sprzężenia zwrotne, które można stosować w mediach elektronicznych, a które nie pojawiają się w pisaniu. Z pewnością interesują nas tu również różnice pomiędzy

pisaniem na komputerze, na maszynie do pisania czy też odręcznym, ale myślę, że poszukujemy tutaj czegoś pojawiającego się na głębszym poziomie.

STEIN: Dla Ciebie więc kluczowym problemem są możliwości sprzężenia zwrotnego stwarzane przez media elektroniczne.

HILL: Tak sądzę. To, jak się różnią nie tylko od pisania, lecz także od innych sprzężeń zwrotnych. Wydaje mi się, że zjawiska te dominują w całej problematyce wideo. Wydają mi się one właściwie ważniejsze chociażby od faktu, że taśma jest nagrywana w „czasie rzeczywistym”, mimo że oczywiście sprzężenie zwrotne zachodzi w wyniku procesu czasu rzeczywistego. Interesujące jest więc rozróżnienie pomiędzy czasem głębokim/prawdziwym i „czasem rzeczywistym”. Ale ważnym efektem wynikającym z tego rozróżnienia jest sprzężenie zwrotne; to właśnie ono umożliwia wyjście poza typowe zastosowania innego medium. Doprowadzenie do powstania takiego sprzężenia podczas pracy z wideo może mieć aspekt poznawczy – być wynikiem abstrakcyjnego rozumowania, który nie ma nic wspólnego, powiedzmy, z pracą nad materiałem, czyli ze zwykłym, technicznym znaczeniem terminu „sprzężenie zwrotne”. Kiedy skierujemy kamerę na siebie – i oto, proszę, jesteśmy poza sobą.

QUASHA: Tak jak w *Standing Apart / Facing Faces* (1996).

HILL: Właśnie. Ale chodzi jeszcze o coś więcej. Myślalem o tym dzisiaj, jadąc samochodem. Samochód jest zawsze podawany jako dobry przykład cybernetycznego sprzężenia zwrotnego – w najbardziej prozaicznym sensie. Prowadzimy samochód. Oczy skierowane są na drogę. Samochód zbacz z drogi. Ta zdaje się skręcać, ponieważ zmienił się kierunek jazdy. Poruszamy kierownicą. Samochód znów zmienia kierunek jazdy. Droga wydaje się skręcać w innym kierunku, bo my poruszyliśmy kierownicą. Wszystkie te działania zachodzą w ciągłej pętli. Sprzężenie zwrotne. W przestrzeni powstającej w wideo jesteśmy jednak zmuszeni do konfrontacji z abstrakcyjniejszymi pomysłami, które pojawiają się naturalnie przy myśleniu o prostych sprawach – pomysłami dotyczącymi tożsamości, istoty wewnętrzności i zewnętrzności, relacji pomiędzy obrazem i rzeczywistością, znaczenia obecności, roli informacji albo czasu rzeczywistego, i tak dalej. Myśli te są częścią naszej bezpośredniej, ciągłej styczności z tym, co się właśnie dzieje, bynajmniej nie na poziomie akademickim, „filozoficznym”, ale po prostu częścią trudności istnienia w sytuacji powstającej dzięki mediom elektronicznym. Kiedy już znajdziemy się w tym, otwierają się niezwykłe przestrzenie – przestrzenie, które wydają się nosić w sobie obietnicę prawdziwego wglądu w te złożone zagadnienia.

STEIN: Oczywiście jeśli twierdzisz, że tak się dzieje, wszystko to staje się dość wątpliwe – ludzie mogą powiedzieć, że odwoływanie się do tych zagadnień jest pretensjonalne, szczególnie jeśli sami nie mają takich doświadczeń.

HILL: Dokładnie. Dokładnie teraz staje się to kwestią wiary, zaufania. Nie można w żaden sposób udowodnić, że znajdujemy się na jednym z wymienionych tutaj „poziomów”. Wiemy na przykład, że jesteśmy częścią danego procesu sprzężenia zwrotnego – jest na nas skierowana kamera; przed nami stoi monitor, na który patrzymy. Kiedy jednak wkraczamy w przestrzeń, nazwijmy ją „meta-sprzężeniem”, otwierającą się przed nami, jednocześnie będąc we własnym ciele i na zewnątrz, w monitorze albo wyświetleni na ścianie, oglądani – musimy dokonać wyboru – skoku, zaangażować się w to połączenie, w fakt, że wierzymy w jakieś sprzężenie monitora i kamery. Sprzężenie, które jest tu czymś więcej niż czysto mechanicznym zespoleniem tych dwóch elektronicznych urządzeń, jest pewną globalną sytuacją. Sądzę, że zainteresowanie tym problemem odróżnia moją sztukę od prac wielu innych artystów, którzy w ten czy inny sposób wykorzystują sprzężenie zwrotne.

STEIN: To widać bardzo wyraźnie, to, o czym mówisz, dochodzi do głosu z wyjątkową siłą w pracach, takich jak *Tall Ships*, *Viewer* czy *Hand Heard* – razem z Georinem zajmowałem się tą kwestią w serii książek na temat tych dzieł. Doświadczenie, na przykład, *Tall Ships* umożliwia wejście w stan, w którym objawia się jakby „wspólny umysł” tego utworu – gdzie uczestnik wchodzi w to, co nazywasz przestrzenią meta-sprzężenia, by wspólnie z innymi rozpocząć pewne dociekanie.

QUASHA: Czy nie mamy tutaj do czynienia z czymś podobnym do biologicznego i psychologicznego sprzężenia zwrotnego? Biologiczne sprzężenie zwrotne (biofeedback) jest pod wieloma względami najlepszym modelem przy omawianiu całego szeregu procesów, w które zaangażowane są istoty ludzkie – prymitywnym przykładem niech będzie przyłożenie do głowy elektrody i obserwacja, dzięki wychyleniom wskazówki, zmian własnej aktywności mózgowej. Sytuacja ta umożliwia nam myślenie o własnej energii życiowej – tym, co produkujemy w postaci fal energetycznych, fal mózgowych istniejących w jakimś spektrum impulsów elektromagnetycznych. Jednym z aspektów, które zawsze pociągały mnie w sprzężeniu zwrotnym w video, był dziwny wpływ wideo na postrzeganie umysłu przez niego samego, jakby istniał jakiś rezonans pomiędzy bio-prądami układu nerwowego i emisją elektronów w kineskopie – poczucia takiego nie wywołuje oczywiście film. Nie wiem, czy można zadowalająco określić, jakie to ma znaczenie, ale wydaje mi się to rzeczywiście związane z biofeedbackiem, występującym na przykład podczas terapii dotykem albo ruchu zorientowanego na dotyk (touch-oriented movement), takiego jak

improwizacja kontaktowa (Contact Improvisation), czy ćwiczenia na „przepychanie się” w tai-chi. Być może powinniśmy tutaj stworzyć pojęcie „bio-inter-feed”, sugerujące, że feedback rozumiany jako zaangażowane „słuchanie/sygnalizowanie” przebiega w obu kierunkach, podobnie jak niewątpliwie dzieje się to w sytuacjach, kiedy występująca osoba (performer) modyfikuje swoje zachowanie w zależności od reakcji publiczności.

HILL: Wydaje mi się, że prawdziwa różnica pomiędzy sprzężeniem zwrotnym w video i tym znanym z terapii ruchem czy biofeedbackiem z jednej strony a filmem z drugiej, polega na tym, że istotą biofeedbacku i video nie jest obrazowość. Ostatecznym rezultatem nie jest obraz, nawet jeśli na jakimś etapie obraz jest, że tak powiem, częścią procesu. Nie zajmujemy się tworzeniem scenariusza, który ma reprezentować coś poprzez obraz. Rezultat, wynik jest raczej *post factum* schematem tego, co zaszło w sytuacji, w której zaistniało sprzężenie zwrotne. Nie dotyczy to wszystkich moich prac, ale jeśli spojrzeć na utwory takie jak *Dervish* (1993–1995) czy *Between 1 & 0* (1993), czy jakiekolwiek dzieło z naprawdę ożywionym obrazem – wszystko ma tam na celu utrzymanie stanu ożywienia, zmuszenie do uświadomienia sobie albo pozostania w świadomości procesu widzenia, patrzenia i obecności w pewnym miejscu, zaangażowania w jego znaczenie.

QUASHA: Ożywione sprzężenie zwrotne.

HILL: Ożywione sprzężenie zwrotne.

QUASHA: Czasami przypomina to „efekt migotania” (flicker effect). Absorbuje nas na poziomie neurologicznym. Mamy z tym do czynienia w *Dervish*: niezwykła, neurologiczna, jakby narkotyczna (jak na psychodelicznym „odlocie”) atmosfera.

HILL: W *Circular Breathing* (1994) też – ciągła pulsacja w tym samym tempie. Ciekawa jest – chciałbym temu poświęcić więcej uwagi – ta „odlotowa”, neurologiczna cecha, charakterystyczna dla niektórych rodzajów narracji bądź dla przekonania, że coś kryje się pod powierzchnią. Innymi słowy, nie jest to czysto mechaniczny czy biochemiczny efekt, lecz otwieranie się nowego spojrzenia na samą istotę opowiadania, narracji, obrazu i ich znaczeń, kiedy stoją obok siebie, migocząc w ścisłe określonym tempie.

QUASHA: Ten wielki zakazany temat – jak to wszystko łączy się z rzeczywistą transformacją, rzeczywistymi stanami umysłu, z dziełem jako inicjacją w naszą „dalszą naturę” (further nature), by użyć projektywnego terminu Charlesa Olsona. Tu jednak stajemy na progu kolejnego dialogu, prowadzącego ku kontynuacji życia – dalszego

Black scintillate
in the bland
holds in
the heart of



Liminal Performance

Gary Hill in dialogue with George Quasha and Charles Stein

Gary Hill's seminal and internationally celebrated work in various mediums – especially video and installation art (with a broad orientation including cybernetics, electronics, sound, language and image) – has been exhibited at major museums around the world including solo exhibitions at the Guggenheim Soho in New York, the Stedelijk in Amsterdam, the Hirshhorn in Washington, D.C., Museum of Modern Art in New York, the Centre Georges Pompidou in Paris, the Kunsthalle in Vienna, the Watari Museum in Tokyo and the Museum of Contemporary Art in Los Angeles among others. His writings have been published in Camera Obscura/24, Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art and Video Communications, No. 48 (Paris: 1988) as well as numerous catalogues and books devoted to his work. Over the years Gary Hill's work has included live performance incorporating, for instance, video projection and complex uses of text and sound, sometimes working in collaboration with others, including the poets/artists who dialogue with him here, George Quasha and Charles Stein, and, most recently, choreographer Meg Stuart (and her company, Damaged Goods, based in Brussels).

Gary Hill's friendship and multifaceted artistic association with George Quasha and Charles Stein goes back to the late 1970s when he lived in Barrytown, New York, and participated in projects at the Arnolfini Art Center in Rhinebeck (founded by George Quasha and Susan Quasha), under the sponsorship of their arts organization, Open Studio, Ltd. The Quasha-Stein collaboration, beginning in the early 70s, has included sound/text performance, recorded by Hill in his 1985 video Tale Enclosure, and an ongoing "dialogical process" that has led to different kinds of work, including a series of articles and books on Gary Hill (see Bibliography).

George Quasha's books include, as poet, Somapoeitics, Giving the Lily Back In Her Hands, Ainu Dreams, and the forthcoming works in Axial Poetics, In No Time and The Preverbs of Tell: News Torqued from Undertime; and, as editor, the anthologies America a Prophecy: A New Reading of American Poetry from Pre-Columbian Times to the Present and Open Poetry. He has exhibited as visual artist (sculpture, installations of language and video, performance art, etc.), taught at SUNY Stony Brook and other universities, and served as co-publisher/editor of Station Hill Press (since 1978) and Barrytown, Ltd.

names through tiny exposed speakers that viewers had to approach, made me think of an experimental/interactive theatre set.

HILL: Except for the obvious fact of a charged activated space, I'm not sure about the installation/theatre connection, at least as a generalization. There have certainly been self-conscious approaches to bridging these forms – Robert Wilson comes to mind, but in his work, however architectural its origins, there is always that "theatrical" tinge. From the other side, where the theatricality is really at a minimum, it's interesting to look at something like Vito Acconci's *Seed Bed*. The differences certainly have to do with scale and perhaps intended audience. I myself, even though at times I come dangerously close to theatricality, try not to let the work cross the line. Rather, there is always a sense of opaqueness in the way that the work is *not* calling out for an audience, or for that matter, not calling outside itself at all. Perhaps this is left over from my sculpture days, but the autonomy of the work itself is still something that I'm very aware of, at least in terms of keeping theatricality at bay.

At this point perhaps its worth mentioning my first video installation, *Hole in the Wall* (1974) as a kind of bridge from sculpture to video that was a conceptual formal piece installed at the time in somewhat of a political context. The work took place at the Woodstock Artists' Association, which like many other places at the time didn't accept video as an art form. It consisted of setting up a camera in front of a wall and "framing" a section of the wall through the viewfinder that is equal in size and shape to the 20" b/w monitor, which would later be inserted there. Then, using this fixed camera, I recorded a real-time process of cutting through all the layers of the wall: muslin, wood, aluminum paper, and fiberglass, until finally the last boards were penetrated and the outside world appeared. The tape of the entire process was then repeatedly played back on the monitor, now fitted to the hole in the wall. The image on the monitor was of course on exactly the same scale as its content. Here then is a work in which the performance itself is seen as a video memory, shown at the site where "it" happened; and yet the object/sculpture aspect of the work modulates the performance time by its stasis, its physical presence. Is it still performing? It was certainly a political act in the art-world of Woodstock.

STEIN: You were in fact "installing" video itself into the space of visual art! It's as if you abandon one familiar territory without crossing entirely over to another, but remain in a liminal space between.

QUASHA: The notion of "liminality," which I have found useful in poetic practice and in defining a "metapoetics" (circa 1969: the inquiry into the principles of open possibility in language), struck us as a necessary notion in discussing your work when

we were working on *Hand Heard / liminal objects* (1995–1996), and even before that in my 1988 piece ("Disturbing Unnarrative of the Perplexed Parapraxis: A Twin Text for *Disturbance*"). Indeed your attraction to the notion is expressed in your acceptance of the phrase liminal objects for those strange computer-generated object-entities – folded hands whose fingers pass through each other, a wheel that rolls through the pudding-like substance of a bed, etc. They are objects on the threshold of being something other than objects, "animated" in a sense deeper and stranger than the technical. And beyond this we quickly saw that much of your work occurs in a space that is "liminal" to one or several categories of art/thought/behavior; for instance, your work often straddles a productively unsettled space or "threshold" (Latin: *limen*) between mediums.

HILL: I suppose that in thinking about my own work I use the more vernacular idea of things that exist "between." "Liminal" had a particular resonance with the computer works you mentioned, suggesting in fact many kinds of liminality and opening onto important philosophical issues. I think my involvement with this kind of issue began early on with thinking about the difference between videotape and installation works. For example, *Around & About* (1980), first a video tape, then an installation, in which a spoken monologue manipulates images, each syllable connecting to a new image. It not only speaks directly to the viewer to the point of seeming to "second guess" their responses, but also, through this image/voice linkage, draws attention to the space *outside* the monitor. One sees images "spoken" on and off the screen; the viewer's position becomes more and more complex in terms of architectural and linguistic space.

STEIN: So the piece is liminal not only between video and installation but between image and language as well. Both these liminal spaces seem to be developed again and again in your work. It's true for the piece that George mentioned, *War Zone*. Relations between all three elements – video, installation, and language – proliferate in a context in which each viewer is a performer. In a sense, there is no way that the piece can be taken in as a whole; rather the viewer devises his/her own itinerary through it: what you hear depends upon how you approach the various "talking" objects. What you see depends on how you choose to operate the optical equipment, such as the odd binocular machine with one eye seeing into the room and the other eye viewing animated versions of the objects in the room as seen from the rabbit's point of view. These would switch left/right and even sometimes become a stereoscopic image of one or the other. Here the liminality is in the shifts between objects as animated or real, between objects and brain/eye reception, and between all of this and cognition. Even what you think is happening depends directly on your own acts of attention.

HILL: It's a kind of activated field and a field at play. Objects *announce* themselves, and a living rabbit scampers through the space already littered with both visual and auditory representations, interrupting the intellect with pure, immediate intuition. The thing about *War Zone* is that even though there are infinite paths and "takes," I do see it as decodable as a whole to a large degree; but the sense of the piece comes with knowledge slowly discovered as one participates in it, so that the work can contribute to one's questions both about it and about the world at large. To a lesser degree the installation *Primarily Speaking* (1981–1983) functions along similar lines. Here you have two facing rows of monitors with images flashing between them, accompanied by a text composed of ready-made phrases that are read out loud on a tape broadcast into the space. The phrases go in and out of connectivity to the images. As different viewers walk along the corridor between the monitors, they identify with the text variously regarding its relationship to the images on the monitors and to their own body. Perhaps one could say that this was a "performance for two walls!" I once received a request for a copy of the text from a man who wanted to give it to his girlfriend – it said "exactly" what he wanted to say to her. Rather strange, but it gave me confidence that I was successful in recharging idiomatic expression.

STEIN: Again, there is no sense in which the presentation of the material of the piece is "theatrical": whatever content an individual experiences there is not something that is being expressed in a simple fashion by "Gary Hill," either as the creator of the piece or the speaker of the verbal aspect of it. It is rather a spontaneous response of the individual who picks up on a specific set of possible combinations of image, speech, and rhythm at the moment.

QUASHA: And the sense of the whole of the piece, as with *War Zone*, is something that one discovers slowly as one gains in experience with it.

HILL: Maybe in performance in its most theatrical sense you have to get the story across, even if this amounts to nothing more than expressing the character of a person. That obviously is not the case with *Primarily Speaking* or *War Zone*, but in a piece like the videotape *Why Do Things Get in a Muddle? (Come On Petunia)* (1984), which does seem to tell a story and to express the personalities of the "characters," there's a quite different *raison d'être*. The whole matter of character and plot just sort of implodes. The viewer isn't concerned about either character or plot, but rather ends up plumb in the middle of a process wherein the texture of involvement itself is the content/information of the work. The viewer becomes part of the work's unfolding. I can even imagine an audience identifying as a whole and going through something rather strange. In any case there is no theatrical projection from the "performers" out to an intended audience.

QUASHA: Let me recall the "embedded story" of *Why Do Things Get in a Muddle?* This involved the merging of aspects of two unrelated pieces of writing. One was a "metalogue" from the anthropologist Gregory Bateson's *Steps Towards an Ecology of Mind*. "Metalogues" for Bateson are conversations where the structure of what happens between the interlocutors repeats the content of the conversation – an instance of life imitating art at the formal level.

STEIN: This kind of thing happens in conversation more often than we think. For instance, perhaps this "liminal performance" is itself a metalogue.

HILL: Liminally speaking, maybe.

QUASHA: (laughs) What's striking is how dramatic the dialogue is in and of itself. That particular metalogue is a conversation between Bateson and his daughter. The other text was *Alice in Wonderland*. Bateson's metalogue becomes the "Alice" dialogue. At the beginning of the piece, Chuck [Charles Stein, who "performed" in it during its creation in Barrytown, New York] simply read the part of Bateson while holding the book on camera, and Kathy [Bourbonais] read the part of his daughter. But after a few minutes, things develop strangely where Kathy turns into "Alice," and the language itself undergoes a bizarre transformation. What is actually happening is that the characters are speaking their lines and performing their actions backwards, but the tape re-reversed the speech and movement so that everything seems to be happening in the right direction, only crazily distorted.

HILL: The performers in fact are completely concentrated on the job at hand with all they can muster. The engagement with these tasks generates all kinds of emotive content that has nothing to do with skill in acting, and which for the most part are unknown to the actors or even actually felt by them. The viewer identifies with them as people who are going through some kind of strange trip – "through the looking glass" as it were.

STEIN: Certain weird emphases occur both in speech and gesture that were not even "unconscious" in the actual "take." Neither Kathy's long, sultry gazes, nor the frenzied quality of my impatience with her were actually present in the energy of the shooting situation. They seem very expressive, but expressions of what exactly? It is quite peculiar, really. I remember how while working on *Why Do Things Get in a Muddle?* we were constantly talking about the different possibilities of meaning that what we were doing supported. We had the Gregory Bateson text, *Alice in Wonderland*, the commitment to work with talking backwards, and just about everything else was a matter of continuous discovery along the way. We had an

intuition that reversing language, perhaps in its violence and even perversity, would be a fruitful field for exploration. But it was as if the richness of the intellectual content that I believe the piece ends up having, was itself something that emerged "in process," and not at all something that guided the piece as its intention from without.

HILL: *Why Do Things Get in a Muddle?* is a good example of how a lot of ideas begin for me as questions that arise from possibilities close at hand like one's own body or speech or the way a system is patched together. I had begun to think about the piece after experimenting with talking backwards using a reversible tape recorder. That seemed possible, but I had nowhere to go with it. In fact, at first it was talking backwards itself, without re-reversing the output, that seemed interesting. The ploy of performing the double reversal only came to mind after reading the "Metalogues" in the Bateson book and deciding to use one of them as a text. And then it turned out that Bateson mentions *Alice in Wonderland* so many times that what was in fact an encrustation – turning the character in the "metologue," who actually is Bateson's daughter, into Alice – became natural. Of course the "Alice" books are filled with reversals, so there was an enormously rich area for the play of analogies and concepts, and for working with images whose import lay not in their character as images but in their logical or pseudo-logical implications. And once those ideas were in place, the work began, in the Red Hook Diner, actually.

You remember how every morning we'd go to breakfast and play this game where one of us would say a word backwards and the other one would have to figure out what it was. We were in fact studying what was really involved in talking backwards, which, as should be obvious, is quite different from just spelling words backwards. While we practiced in this way, I was transcribing the Bateson text into a kind of phonological score – writing it out so that we would have a way to work on talking backwards. As a matter of fact, this is the only piece of mine that I can think of offhand that, ironically, had to be completely scripted out; the reversed language/sound had to be worked out phonetically in detail and then scored for the rise and fall of pitches. But, even so, there were always unexpected happenings. And, as you say, there was a continuous discussion of the possibilities of meaning regarding what we were doing. Basically moving and speaking backwards is something like swimming upstream.

QUASHA: In terms of viewer/audience, I would think the projective installation *Remarks on Color* (1994) would have had a similar relationship to performance in the sense that, here again, the qualities the audience perceives in "the character" performing in the piece are in no way things that the young girl is trying to get across.

HILL: Absolutely. You see an eight-year-old child reading Wittgenstein's book of that title, struggling with pronouncing the words of a text she can't possibly understand. The piece "frames" her 45-minute action (facing us as a video projection on a wall) as if she's on stage, but she never looks up; she's objectified as "the reader." The whole performance has a "random" character in that it's impossible to know what she will come up with, and for her it's just a difficult and strange thing to be doing in front of a camera. It's a completely unprecedeted and unrepeatable performance of the text, analogous in a way to bringing an unsuspecting person on stage in a theatre event, so that the outcome is just an actual extension of who they are in that context.

QUASHA: In this way it's also related to such pieces as *Disturbance (among the jars)* (1988) and *Tall Ships* (1992), which bring "real people" (non-actors/performers) into highly structured contexts, asking them to do something that is not a matter of their expertise or previously focused abilities – to perform the unknown, so that they reveal something unique to their presence there. In *Tall Ships* there are "ordinary people" who seem to walk up to you in the dark and just stand and stare – the effect of which is to make the viewer, paradoxically, feel somewhat "on-stage." In *Disturbance* very sophisticated people, such as Jacques Derrida, have to read unfamiliar texts from the "Gnostic Gospels" (the Nag Hammadi library) – a sort of adult version of the child reading Wittgenstein. A public meditation with an unexampled sense of wonder. Indeed, the particular sense of liminal performance here consists in the apparent fact that Derrida felt free in the context of a "performance piece" to manifest himself in an unpremeditated way. He didn't have to "perform" at all; yet he was at once in an exciting way both at hazard in, and protected by, the performance context.

HILL: I think that this is pretty much the space that I often attempt to work in. Many of the single-channel works were structured in such a way as to allow that unpremeditated activity on my part in producing them. I'm thinking in particular of works where I myself appear on camera. I'm not really performing as an actor performs, but rather taking part in an open system that I myself have devised. Again, in many instances they are similar to the performances in *Why Do Things Get in a Muddle?* and *Remarks on Color* and several other installations as well. For example, in the installation *CRUX* (1983–1987) you see five monitors mounted on a wall suggesting the form of a crucifix. On the screens are tapes of myself: at the top, my head; horizontally to the left and right, my hands; at the bottom close together, my feet. The tapes show me moving strangely through the difficult terrain of a ruined castle on an island in the Hudson River, and, of course, there is the symbolic suggestion of the crucified body, a kind of "Stations of the Cross" and Crucifixion all

in one. But the visceral nature of my activity – walking with cameras attached to my body along with the weight of the recorders – breaks through these representations very quickly. My movement is at best awkward, and there is a distinct sense of separation from the environment around me. I'm "nailed," as it were, to a continuously changing ground and sky by the cameras, which have fixed frames focused on my extremities. What is actually happening is that I'm just trying to make it from point A to point B [on an island in the Hudson River a few miles south of the Beacon-Newburgh Bridge, in and around the ruins of an abandoned turn-of-the-century armory called Bannerman's Castle] without falling down, and all the nuances, facial contortions, and distortions of scale between the body and the environment simply occur given the "happenstance" of the paths I take.

The relationship to performance, at least in the way we are speaking about it now, shifts in an interesting way with a work like *In Situ* (1986). Rather than setting up a frame/context in which I or someone else goes through a process, each viewer walks into a system performance: a single monitor turns on and off revealing the collapse of the raster; electric fans in all four corners of the room also go on and off stirring up the air, into which printed copies of images from the screen are ejected down from the ceiling on and around a chair. This chair obviously occupies the viewing position. It has a shrunken cushion doubling the "shrunken" cathode ray tube that looks to be falling from its larger frame. The work physically presents ruptures between public media and private space – my first encounter with Blanchot's *Thomas the Obscure*. This was the precursor to *Incidence of Catastrophe* (1987–1988).

STEIN: Most recently, in *Viewer* (1996), performance in a sense faces itself: the day-workers perform their own being by just standing in front of the camera, standing, that is, projected, on the gallery wall. Performance is reduced to the raw element of bare human presence on the part of the "performers" and bare presence of attention on the part of ourselves as "viewers." The viewers perform the act of viewing. The performers just stand and view.

QUASHA: How is this raw sense of viewing informative of "video," which is, after all, Latin for "I see"?

HILL: Well, I've always downplayed the etymological root of the word "video" and its direct connection literally with seeing, because of the emphasis on image. I've even gone so far as to attack "video" as ultimately the wrong word for what I, at any rate, think I'm involved with. For me, this would hold true for the meaning of the title of *Viewer* too, even though of course it does draw upon the site of seeing. It all depends on how much "I see" can be extended ontologically.

QUASHA: Often "to see" does have a broad ontological extension. We say "I see" to mean the mind's recognition, and of course the root of the Latin word itself is related to "wisdom," "wit," and "vision" in all its senses. There is also the connection with the Greek root of "idea" (*idein*) and the close connection between seeing and thinking in Greek thought. Visual sensation, visualization, thinking as envisioning, and insight, both psychological and spiritual, are potentially alive in the root sense of "video," so perhaps we can say that "video art" – particularly a video art that does not focus primarily on asserting images – restores the root meaning to the word. "Video art" as opposed to video as television, say, protects and recovers possibility. Certainly our choice of "Viewer" for your piece and for our book (*Viewer: Gary Hill's Projective Installations – Number 3*) was meant to do just that, by making the title "performative" of the reflexivity in the viewing situation and the liminal state of any image/object so consciously engaged.

HILL: Yes, and getting further into the roots through titling the work *Site Recite* (1989) I discovered an interesting etymological twist where "cite" in its relationship to "read aloud" and to "instigate" (e.g., "incite") goes back to something like to "make move" and eventually connects to the Greek (*kinesis*) which generates "cinematograph." In other words, speaking is directly connected to moving images. This is only a syllable within what turns out to be a very complex title, and titles that come the closest to distilling works into words have always been important to me, as you are well aware, having collaborated on several of mine – for instance, *Tale Enclosure, Hand Heard / liminal objects, Viewer, Standing Apart, Facing Faces*, and indirectly (the parenthetical part of) *Learning Curve (Still Point)*.

QUASHA: Over the years, however, we have noticed a certain impatience on your part as regards the distinction "video artist," which still tends to follow your name. Certainly there was a tactical advantage to using that term in the late 70s and early 80s when we were applying for grants at Open Studio in Rhinebeck and Barrytown – video was young and exciting and very fundable. But you came from sculpture, were attracted to sound, and very soon to language as medium, no doubt furthered by your interaction with poets, and then moved toward performance. Certainly, it was true of the early experiments with video synthesis in Woodstock, where you were collaborating with Walter Wright and were doing mixed-media performances under the name Synergism, and later working with the electronic designer David Jones in Barrytown. All of this was inherently performative and quickly led into our actual intermedia performances at the Arnolfini Arts Center in Rhinebeck.

HILL: I'm definitely not comfortable with the tag of "video artist." Once again, it foregrounds a passive sense of *image*. Virtually all my work in one way or another

has something to do with putting into question the hierarchical position of the image. For me, working in video involves a *thinking space* that is part of the milieu of working with electronic media. It includes feedback processes, cybernetics, and various I/Os from and to the world, all on an equal footing with the aspect of the work that has to do with recording and processing visual images. So the term "video art," even for my work that is technically single-channel video, can be very misleading. Also, keep in mind that the artworld didn't so to speak discover video art until Documenta 9 (1992). I think a lot of this comes out of habit and laziness but above all economics.

QUASHA: Okay. Let's return for a minute to an installation piece that goes far beyond the category "video" and into root issues of language, which to extend the active ground of the creative function of language I might call *metapoetic*, namely, *Disturbance*. The poets – like Bernard Heidseick, performance art master (*poésie sonore*) – for obvious reasons readily accepted our invitation to read "*Gnostic Gospels*" in front of the camera. It's interesting to speculate about why Derrida – a philosopher with no apparent connection to ancient heretical religious texts – would be willing to participate – to perform (does he "act"?). We mentioned the self-protectiveness of the art context, even when it is revealing in an uncomfortable or inconvenient way. Your sense of performance as sculpturally autonomous and not addressed to an audience is, I think, connected to issues that Derrida deals with in the process of his writing and that make it rather exciting even when one doesn't particular "agree" with him – writing as performance. I've had the fantasy that he saw the connection between this opportunity to perform and his mode of "writing/thinking" – a stage on which he could be "meditatively heretical" even to himself.

There are several fairly recent texts of Derrida that are actually lectures – I'm thinking of *Of Spirit: Heidegger and the Question* (1987), for instance, which interestingly dates it around the time of *Disturbance*. That is, the lectures/texts are writing-performances, addressed to a certain audience at a certain time on a certain issue with a certain background, yet they are driven by an internal textual dynamic. A book publishing such language-events is very much like an installation. Perhaps this liminal performance/installation quality is present in the thinkers that you are attracted to – Blanchot even more than Derrida – who seem to work in a way somehow related to how you are working. How do you see this connection between performance and writing?

HILL: One might think that performance, even within the context of various self-conscious delimitations, would be closer to Derrida's ideas on *grammatology*, whereas editing, working with "post-performance" recorded material, might be

closer to the space of writing which, by its nature, gives distance and mediation. In one sense the making of *Disturbance* was a two-part ordeal: the performance events and the editing/writing events. And the complexity of the relationship between these two stages of composition could be thought about in terms of the complexity of the relationship in Derrida's thought between speaking and writing. (Derrida thinks that speaking-performing is *already* a kind of writing.) Or perhaps, if we open up performance as we've been speaking about it, by structuring it through other media, other questions such as "What is performance time?" come into play, as well as all the ontological issues that swirl around the very questions we are asking – then we might begin to see performance within the domain of writing.

As you know, George, since you were there as collaborator, the production time of *Disturbance* was short indeed – about two weeks. And although we worked hard on the textual base, we didn't produce a script. I had some drawings and structural notes for the initial piece I had planned (called *Vanishing Points*) which at least gave an inkling of the images moving through a sequence of monitors. This was not much to go on, given the level of poets and performers arriving at our doorstep in a steady stream. So various on-the-spot decisions by us and the performers alike became very important, since in retrospect the collected recorded "events" would in some sense become almost "found objects," perhaps something like the Nag Hammadi manuscripts themselves (which were found preserved in ancient jars). I suppose a completely different final text could be made from the same raw material.

Long before this, I had similar notions about *Primarily Speaking* – that a completely different set of images could be plugged into the text, though not just any images. So our on-the-spot decisions became very important – decisions about the framing and the movement of the performers became deciding factors in structuring the work. Basically I had to work with what I had after everything had been recorded. During the taping, we tried to capture something from each individual performance without thinking about how everything would be woven together in the end. So the improvisational energy along with the inspiration that those heretical texts seemed to engender in the writers produced very powerful results. Given that we rarely did more than a single take, it was remarkable.

More than with the other performing writers, the pressure was on when Derrida came. It was an on-the-spot decision to have him walk back and forth full-bodied all the way through the frame each time. The fact that this made it possible, later in editing, to have him continue through the space of multiple monitors determined a major thread of the piece. (The illusion of his walking continuously from screen to screen across several monitors in a row involved reversing the image each time.) On a subtler level, since he held the text in one hand, every time he walked through and appeared on another monitor, the text would otherwise have changed hands due to the image's having become reversed. This played right into the issues of left

and right that appear throughout the work and became one of the major factors in building the fundamental structure of the piece. In the end, the monitors became a fragmented sentence that he was weaving through. But it also made sense in terms of the simple act of walking, thinking, and pacing. There's an interesting connection, which I believe you expressed at the time, to Heidegger's *Conversation on a Country Path*, at least as image.

STEIN: This sense of language as a kind of walking – the sense that the body activates language – becomes literally the case in *Withershins* (1995), where the participant wanders through a labyrinth laid out on the ground of the installation and each step activates a phrase that is broadcast through the space of the work, so that a text is generated by the act of walking. The labyrinth becomes a kind of brain, and one becomes, as it were, one's own homunculus, walking inside the folds and passageways of one's own cranium. Or again, language itself becomes a brain.

...

STEIN: We have been talking about performance in a number of different senses, and perhaps this is the moment to call attention to a meaning of the word "performative" that we have used in discussing your work elsewhere. We borrow the philosopher J.L. Austin's use of this term for utterances that literally *perform the action* of which they speak: I promise, I wish, I accuse, I name, etc. – actions accomplished in their very saying. Such verbal actions close the gap between word and meaning, but can only do their work within the specific contexts that call them forth...

QUASHA: Performative language is always site/occasion-specific – it happens here and now.

STEIN: In some sense, each artistic gesture, each decision or choice, is a performative act, calling into being, or allowing to emerge into being, the particular artistic value with which it is concerned.

HILL: Ultimately every word and every moment in a tape (or life for that matter) could be performative almost in and of itself in that sense. I think of La Monte Young's saying, "tuning is a function of time." Each event enters into an evolving relationship with the developing piece, spiraling around and folding in so that at any moment you might "begin" again from a different place. I mean even repeating an image or a sequence can be part of a continuous event; in working on a piece, relistening to a sequence folds a past event back into the present. One just has to

be patient, believing something will emerge. But what is it that is the source of this emergence when it does happen? It happens in "the present" but the present has now gained a complexity that quite literally includes the replayed past. This really complicates the question of "real time."

QUASHA: Everything emerges in the present, but the present is the occasion of a "performance" that includes the replay of real-time taped sequences captured in the past.

Your "every word is performative" expresses the condition of poetry – each word accomplishes its meaning immediately and concretely. In this sense poetry is not the special case of language but the emergence – the eruption – of its deepest nature. We watched your already active awareness of language possibilities grow through your relations to poets in the late 70s. Your tape *Happenstance* (1982–1983) with its literal "spiraling around and folding in" of language, as you say, is as fresh today as the first day I saw it, as it was being made, in Barrytown. For me it belonged to the history of what I had already long been calling – thinking of Blake's non-lyric works – "poetic torsion." And frankly *Happenstance* was like a read-out of a part of my own brain, because it proved something I fantasized was true, that in the deepest sense a poem is an animate force that is active in all of the mind's projections, visual/aural/tactile. Blake invented a high-tension open interaction of text and image that rendered both "mind-degradable." *Happenstance* carries that process into territory Blake would have loved. Your sense of textuality sets the viewer-reader inside the experience of reading, recognizing that alert acts of reading are actually performative: the world or content of the text is performed on the mind of the reader, or by the mind of the reader, as reading takes place. But reading is also a bodily act and a bodily performance, and a book is also physical occasion, and its physical properties can become part of the reading performance itself. I think this is very much the sense of things that you evoke in *Incidence of Catastrophe* (1987–1988), which "takes place" inside the act of reading a text by Maurice Blanchot, *Thomas the Obscure*.

HILL: When I read that work, it was as if the edges of the book ceased to exist or that the book took on enormous proportions.

STEIN: As of course it does for you at the end of your tape.

HILL: In *Thomas* the differentiation of the space of the book from that of the author and of the reader collapses, and this creates a state of incredible vertigo; your position is constantly being challenged in terms of where you fit into the narrative as a reader. All you can do is hold the book, feel the pages, see the words as pure things

being there, generating a cocoon around you. That experience of reading itself belongs to the main character in the book, but it also is forced upon you as you read it. It's one of the most hallucinatory books I've ever read, not just in the images it creates but in the play of that space. That aspect of the book really rattles me, actually.

QUASHA: There's a sense that every time one comes to it, it's like a new text – you forget what you've read. Blanchot is the most continuously forgettable unforgettable writer I know! (Except maybe Blake!)

STEIN: I remember rereading *Thomas the Obscure* a few years after experiencing it the first time. I returned to the text with very sharp memories of certain scenes and certain passages; but when I had read it through, those scenes had completely vanished – they just weren't there. There was, this time, a completely different distribution of images and events – it was quite startling.

HILL: The last time I read the book – quite recently, actually – I had a similar experience – even after my close and intense use of it in *Incidence of Catastrophe*.

QUASHA: What you capture in that work by emphasizing the physicality of the book – the textures of its pages, the sounds of turning them, the resonance between those sounds and the sounds of the surf – is not just an imaginative extrapolation from the subject matter of the book, but a direct portrayal or projection of the book itself – of that aspect of it that is always right in your face, that means to grab hold of you and demonstrate something of the terror and mystery of the ontology of reading. *Incidence of Catastrophe* is as much an intensive commentary on *Thomas the Obscure* as it is a work of art informed by it – a work of art that performs the act of reading another.

HILL: The impulse to put myself in the place of the protagonist was to make that happen – because otherwise I would have just been outside, trying to tell you what reading that book was like. But like I say, that book really rattled me, and the whole point of *Catastrophe* was to deal with that experience.

STEIN: Yet, once again, that tape was not put together by following a theatrical scenario.

HILL: Certainly not. I never really acted in it, per se, as I mentioned before. Most of the scenes were tableau-like. We would set them up and just perform. Many times we just left the camera on, recording well past the time limit we had initially

decided upon. Generally speaking, that was when interesting things would start to happen. I think that extending the recording time turned out to be key to actually projecting the experience of reading – the connection between real time and reading time. There are portions of *Catastrophe* where the scenes are purposefully elongated. Pages of the book are seen for extended periods of time, considerably longer than mere spectator time. Yet these sequences need to be there to submerge the viewer into the *time of reading* – an actual reading time that's parenthesized in the work – there had to be some actual event of reading; time spent sitting with the book, being with the book.

QUASHA: There's real time, performance time, and *reading time* –

HILL: It's interesting to think in this respect about Noh drama: how in the theory of Noh there are different kinds of times: split time, reverse time and others. I think there are four or five differentiated concepts of time.

QUASHA: Perhaps there is something that we could call "deep time" that runs underneath them all and makes them possible – a time that's always there and that you know you can count on; it doesn't have any structure in itself, but it allows whatever time structure is necessary to become available.

HILL: It's zero time – as something like the *still point*. In surfing (I just had to get this in) this could be described as the moment in which the surfer finds a position in the "green room" (inside the curl of the wave). And that curving/breaking line is so steadily evolving that it appears to be still. Consequently, the surfer is in the perfect position "infinitely." I think when one is in the creative act, the desire is to find and stay with this kind of still point as long as possible. But it is the unavoidable breaks from it that allow the still point to reveal itself *outside* itself. Paradoxically it needs disturbance of some kind to exist so as to be what it is: the consummate tuning fork.

QUASHA: "At the still point of the turning world. Neither flesh nor fleshless;/Neither from nor towards; at the still point, there the dance is,/But neither arrest nor movement..." T.S. Eliot (*The Four Quartets: Burnt Norton, Part II*).

So direct experience of the still point – whether in an activity like surfing, or in a "non-action" activity like tai chi chuan or certain types of bodywork (in the osteopathic offshoot, craniosacral therapy, "still point" is a technical term for deep and transformative suspension of rhythmicity), or in the process of working in a specific artistic medium or between mediums, or in the actual on-going activity of transforming the material with which one is working – the still point would be that poise of mind and hand, mind and body, where awareness and activity click in and

the work is really under way. And this still-point experience is simultaneously the access to deep time – to the very time that engulfs and surrounds and underplays and nourishes and is the very heart of the process and the activity itself.

STEIN: The deep issue behind process, then, behind the creative potentialities of real time, as well as behind the complex folding of time upon itself, behind the self-referential aspects of the "performative" – is this deep time as the strange source or well spring of what is truly creative in the work. This reminds me of that incredible image of the mask rising abruptly to the surface of the water in *Ura Aru* (1985–1986) – as if there were a certain trust expressed in this moment, that the image, in this case the mask, has been trusted to arise, to return from the depths—that you don't always have to plan out beforehand the effects you are after, but that there is a fundamental trust in this deep time itself that you have to acknowledge, and in acknowledging, in a certain sense prepare for – but that all the planning, the contriving, the structuring is only to create occasions where a certain emergence can be allowed to happen; that given the right kind of permission, or solicited in the right manner, deep time will deliver what is needed; and I think that this is true in a great variety of ways in your work. I would say that it is what is most profound even where the issue seems to involve the relationship between language and image, and precisely where the ordinary understanding of those relationships are most challenged; that these are occasions strategically contrived so that new species of events of meaning might emerge from deep time – the time in which the work is being generated but also the time in which the work is being viewed. For since the image/event itself is not contrived but solicited, the moment of creation and the moment of viewing are the same.

HILL: In terms of the mask I hope you are speaking figuratively because the reality of the situation was thus: Throwing the mask in a small pond, hoping that it would "arrange" itself just so, and at that moment, using the end of an old broomstick to push the mask down through the water until it was all but invisible; then recording it as it surfaced in hope that it did it in "just the right way." If not, do it again... and again. Certainly I couldn't plan how the mask would arise in terms of all the nuances nor could I hangout by the local swimming hole waiting for an *otafuku* Japanese mask to suddenly come from the deeps! So in this sense the actual event that I wanted was thought out, knowing full well that not everything could be controlled (by a long shot). Also, if one were to imagine a Japanese person watching this activity, it would practically be a form of sacrilege!

QUASHA: "A line will take us hours maybe; / Yet if it does not seem a moment's thought, / Our stitching and unstitching has been naught." W.B. Yeats, "Adam's Curse."

STEIN: Indeed. My point was just that the meaning of the image's arising, in the context of our discussion, seems capable of such a reading...

In the 70s, there was a lot of talk among poets – and I mean the poets in our scene – George, myself, Robert Kelly, and a few others – to valorize the "processual" over the "procedural" in work – and what we meant was that the life of the work came from the actual doing of it – that you felt your way along toward the emerging poem; you didn't think it up beforehand and work out a procedure that would guarantee the value of the work no matter what it turned out to be. Even "process" wasn't valued as a concept, as if anything at all could be justified because it illustrated "process" as such. But everything important came in the application of actual attention – it required a continuous alertness to the emerging possibilities with a view to realizing them, working them out, finding out what they would yield; and that this happened in the actual process of working. The work was not an example of its concept, but something that issued, that was projected, in the process of doing it. In that way, every poem was an improvisation, a performance – not because it was impromptu or even because it happened "live," but because the life of the activity of producing it was what made possible whatever vital qualities the work itself might show.

QUASHA: Perhaps we could create a useful distinction between "real time" and "actual time." Real time, following computer science, is "the time in which a physical process under computer study or control occurs"; so in video one does something like suppose a "camera time" that operates within literal clock time. *Actual time*, on the other hand, may or may not follow literal clock time – because it's interruptible without loss of deeply linked intensities. Here the issue is *present time* in the sense of *being present in time* – what happens with the special intensity of the emergent and creatively unfolding composition process *itself*. It stands in relation to the temporal/auditory as concreteness and particularity do in relation to the spatial/visual. This actual-time distinction – or, paradoxically, *concrete time* – may draw out what was of interest to you in the "processual" and why you chose to apply it to video – e.g., *Processual Video* (1980) – much in the sense we had been using it for in poetics in the 70s.

HILL: Whatever language I used in the early 70s – and I'm sure "process" was clearly central to it – I think it was very much along the lines of your description of the processual. There is a certain difference, though, between the processual in writing and the way I was taking it in video. Except for hard core conceptual art and perhaps what became known as "process art," which as you say was about procedure, all the work I've done, with a few exceptions, from sculpture to sound

and video emerged *in time* much in the way you speak about it. Once I became aware of your scene and aware also of the term "processual" as you were using it, I took it as a way to delineate a working space/time to yield something between an emphasis on process and on concept. Yet I'm wondering if what I hear as a certain modulated difference has to do with how the various mediums – writing and video, say – are differently informed by the same principle of emergence.

I think Heidegger's notion of *techne* is important here as suggesting that any specific technology can be transformed in its own specific way by its use in artistic work. There is a *techne* of harnessing electronic media, and in particular the complexities of multiple overlapping systems and feedback situations, that is quite distinct and offers, at times, specific opportunities for dealing with the issues and ideologies surrounding technology as such. And these issues, however much they are constantly fluctuating for me, may at times enter the fold of a work. That said, the crucial point is how to remain *in time* in relation to the *techne* – the transformation of the medium and the working through of its work-specific implications. There are types of feedback that are experienced in electronic media that don't come up in writing. Certainly the differences between writing on a computer, on a typewriter or by hand enters into the discussion, but I think what we are searching for here is something that occurs on a deeper level.

STEIN: So for you the crucial issue is the possibilities of feedback that electronic media offer.

HILL: I think so. And how they differ, not only from writing, but other feedback situations. I feel that feedback phenomena really dominate the whole issue of video. Actually, this seems more important than, say, the fact that a tape is made in "real time" as such, even though, of course, feedback occurs through real-time process. So the deep time/actual time distinction from "real time" is interesting. But the important *result* is the feedback; feedback is what gives you something different from the more ordinary ways of working with a medium. The feedback situation that arises when you are working with video tape can involve a certain cognitive element – an implication of abstract thinking that has nothing to do with, say, the way your hands work some material, that is, the ordinary sense of feedback that has to do with craft. If you focus a video camera on yourself – there you are, outside yourself.

QUASHA: As in *Standing Apart/Facing Faces* (1996).

HILL: Right. But it is even more than that. I was thinking about this while driving today. A car is always used as a good example of cybernetic feedback – the most prosaic notion of it. You're driving a car. Your eyes see the road. You turn the wheel.

The car turns. Now the *road* appears to turn because you have turned. There's a continuous loop. Feedback. But in the kind of space that arises in the video situation, you find yourself forced into an involvement with more abstract ideas that arise quite naturally in relation to the simple facts – ideas about identity, the nature of inner and outer, the relation between image and actuality, the meaning of presence, the role of information or real time and so forth. And these ideas are part of your immediate, ongoing negotiation with what is actually happening, not at all at an academic or "philosophical" level, but part of the difficulty of simply existing in the situation that you have conjured up through electronic media. And once you find yourself involved in this, very unusual spaces open – spaces that can seem to hold the promise of real insight into these very difficult issues.

STEIN: Of course if you claim that this is happening, it all becomes quite questionable – people can say that referring to those issues is a kind of pretension, particularly if they don't enter into that kind of experience.

HILL: Exactly. And at this point it really becomes a matter of belief or faith. There's nothing that's going to prove that you are on any said "level." You do know, say, that you're in a feedback process – there's a camera on you; there's a monitor in front of you and you're looking at it. But once you enter into what we could call "meta-feedback," the space that opens up when you are simultaneously in your own body looking out and out there on a monitor or projected onto a wall being looked at – you have to make a leap – you have to commit yourself to the connection, to the fact that you believe that there's a kind of feedback that comes from this total situation that is beyond the mechanical, first-order feedback of the camera and the monitor. I think that the interest in this marks a difference between my work and that of a lot of other artists who use video feedback in one way or another.

STEIN: This shows up, I would say very powerfully in works like *Tall Ships* or *Viewer*, or *Hand Heard* – George and I have dealt with this question extensively in our series of books about those works. The experience of *Tall Ships*, say, has the possibility of initiating a state where something like the "common mind" of the piece manifests – where the participant enters into what you are calling the meta-feedback space of a collective participation in an inquiry.

QUASHA: Aren't we also dealing here with something very close to biofeedback and psycho-feedback? Biofeedback in some respects is the best model for discussing a whole range of processes human beings are involved with – even the crude instance of biofeedback where you put an electrode on your head and watch a gauge that tells you when you're agitated. The feedback situation allows you to reflect upon your own

productive energy – what you are producing in the way of energy waves, mind waves, which exist along some kind of a spectrum of electronic impulses. One of the things that has always been attractive about video feedback is the strange way that video seems to engage the mind's sense of itself as if there were a resonance between the bio-electricity of the nervous system and the emission of electrons by the cathode-ray tube – a sense, obviously, that film doesn't excite. I don't know that I have any satisfactory notion of what it means, but it does seem to relate to the biofeedback that occurs in doing hands-on bodywork, for instance, or touch-oriented movement like Contact Improvisation or tai-chi push-hands. Perhaps we need a notion like "biointerfeed" to suggest that the feedback – the engaged "listening/signaling" – is going both ways, as it obviously is in many performance situations where the performer is modulating behavior according to audience response.

HILL: I think the real difference between the kind of feedback that occurs in video and bodywork or biofeedback, on the one hand, and film, on the other, is that neither biofeedback nor video is essentially *pictorial*. The end result is not an image, even if it involves images, in a sense, along the way. One is not engaged in setting up a scenario to represent something through an image. The outcome, the output, is more a blueprint *after the fact* of what occurred in the feedback situation. That's not true of all my work, but take pieces like *Dervish* (1993–1995) or *Between 1 & 0* (1993) or anything where the image is really agitated – the whole thing has to do with keeping you in an agitated state, to force you to remain or become aware of the process of seeing and looking and being in a certain place and becoming engaged in what it means.

QUASHA: An excited feedback situation.

HILL: An excited feedback situation.

QUASHA: It moves somewhat close to a "flicker" effect at certain times. It engages you at a neurological level. Certainly you get that in *Dervish*: a strange, neurological, even *trippy* quality.

HILL: *Circular Breathing* (1994), too – a continuous pulsation at the same rate. And what's interesting – and this is something I want to pursue more – is, like you say, this kind of *trippy neurological* thing which is embedded with some notion of narrative or of there being something *underneath*. In other words, it's not solely a mechanical or biochemical effect, but an opening up of another view on what a story is, what a narrative is, what images are, and what do images mean when they are next to each other flickering at such and such a rate.

QUASHA: The great forbidden subject – how this all works in with actual transformation, actual states of mind, the work as initiation into our “further nature,” to use Charles Olson’s projective term. But here we are on the threshold of another dialogue, one that leads us into the *further life* of all our genuine work. “I’m so foolish,” Olson also wrote, “a song is heat!”

Liminal Performance – Gary Hill in dialogue with Quasha & Stein – November 9, 1997

Selected Bibliography of Texts Related to the Dialogue (listed chronologically)

- Cybernetics of the Sacred*, Paul Ryan, Anchor/Doubleday (Garden City, New York: 1974).
- Glass Onion: Notes on the Feedback Horizon*, text by George Quasha, Station Hill Press (Barrytown, New York: 1980).
- Gary Hill: DISTURBANCE* (among the jars), texts by George Quasha (“Disturbing Unnarrative of the Perplexed Parapraxis [A Twin Text for DISTURBANCE]”), French and English, and Jean-Paul Fargier (“Magie Blanche”), French only, exhibition catalogue for the Musée d’Art Moderne, Villeneuve d’Ascq: 1988.
- Passages de l’Image*, including a text on Gary Hill by Jacques Derrida (“Vidéo”) in a group show catalogue for the Musée National d’Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris: 1990. Also available in English in the exhibition catalogue of the same name for the Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions, Barcelona: 1991.
- Gary Hill*, joint catalogue for solo exhibitions at Stedelijk Museum Amsterdam, August 28 – October 10, 1993, and Kunsthalle Wien, November 17, 1993 – January 9, 1994
- Gary Hill: Sites Recited*, 60 minute videotape, directed and edited for the Long Beach Museum of Art by Carole Ann Klonarides, Media Arts Curator, in collaboration with Gary Hill, George Quasha and Charles Stein (in performance and on-site dialogue), as catalogue for the exhibition *Gary Hill: Sites Recited* at the Long Beach Museum of Art (December 3, 1993–February 20, 1994). Includes printed catalogue with texts by Carole Ann Klonarides, Steven Kolpan, George Quasha and Raymond Bellour.
- Gary Hill: Spinning the Spur of the Moment* [A retrospective collection of single-channel videotapes in three laserdisc volumes, including texts by Michael Nash, George Quasha (with Charles Stein), Lynne Cooke, and Bruce Ferguson], Irvington: The Voyager Company, a joint venture of Janus Films and Voyager Press: 1994
- Gary Hill*, catalogue for solo exhibition at the Henry Art Gallery, Seattle: 1994.
- Cut to the Radical of Orientation: Twin Notes on being in touch in Gary Hill’s (Videosomatic) Installation, Cut Pipe*, George Quasha and Charles Stein, in *Public 13*, “Touch in Contemporary Art,” Toronto: Public Access: 1996
- Hand Heard / Liminal Objects*, Gary Hill’s Projective Installations – Number 1, George Quasha and Charles Stein, Galerie Des Archives (Paris, France) and Station Hill Arts/Barrytown, Ltd. (Barrytown, New York): 1996
- Tall Ships: Gary Hill’s Projective Installations – Number 2*, George Quasha and Charles Stein. Barrytown: Station Hill Arts/Barrytown, Ltd.: 1997
- Viewer: Gary Hill’s Projective Installations – Number 3*, George Quasha and Charles Stein. Barrytown: Station Hill Arts/Barrytown, Ltd.: 1997
- Gary Hill: Midnight Crossing*, exhibition catalogue for Westfälischer Kunstverein Münster, 1997. Includes: Heinz Liesbrock, “Loss Illuminates,” and Robert Mittenthal, “Presubjective Agency: Outside Identity.”



lub "Dziewiąta godzina" (1995) i "Czterdziesta druga godzina" (1996), kiedy artysta zatrudniał kilkanaście osób, aby wykonać dla niego ręcznie rysunki.

W "Hand Heard" (1995-1996) Hill przedstawił dźwięk, który nie ma fizycznego obiektu. Wystawiono na ekranie dwa ręce, z których jedna jest nieruchoma, a druga ruchoma. Ruch ta powoduje, że dźwięk, który nie ma fizycznego obiektu, zmienia się w dźwięk, który ma fizycznego obiektu.

W "Hand Heard" (1995-1996) Hill przedstawił dźwięk, który nie ma fizycznego obiektu. Wystawiono na ekranie dwa ręce, z których jedna jest nieruchoma, a druga ruchoma. Ruch ta powoduje, że dźwięk, który nie ma fizycznego obiektu, zmienia się w dźwięk, który ma fizycznego obiektu.

George Quasha & Charles Stein

HAND HEARD

liminal objects

Mezolog

Wyobraźcie sobie państwo, że wchodzicie do galerii i już przez drzwiauważacie wielką głowę wpatrzoną w otwartą dłoń. Sama masa tego obrazu, jego skala i obecność, już robi wrażenie – tym bardziej, że zgromadzeni wokół widzowie mają, przez porównanie, rozmiary ręki. Kiedy patrzycie państwo na tę projekcję, nabiera ona tajemniczego życia. Potem, wchodząc w głęb sali, przez sam środek tego pierwszego medium dostrzegacie państwo więcej gigantycznych żywych ludzkich głów, zwróconych gdzieś w bok, „ześrodkowujących” swą uwagę w podobnych pytających pozach nad uniesionymi dłońmi. Panują tu przejmująca cisza i bezruch, ale wydaje się, że w sali zaraz zacznie się coś działać, coś wielkiego. Co to będzie? Co mogłoby to być, szczególnie jeśli zważyć, że nic specjalnego się nie dzieje? Być może to my – najwidoczniej zdezorientowani wędrowcy w przestrzeni mediów – trzymamy w ręku klucz do wyczekiwanej wydarzenia? ...jakbyśmy to my sami byli strażnikami Tajemniczego Obiektu, którego nawet samo istnienie wydaje się być z lekka (niepewne) podejrzańe? ...jakbyśmy w związku z tym byli częścią wspólnoty milczących świadków, członkami pomostowej przestrzeni, nic nie ofiarująccej naszym osobowościom, oprócz poczucia oniemałego, z szeroko otwartymi oczami, rezonansu – dziwnego i nieodpartego powinowactwa, takiego jak pomiędzy żaglowcami w świetle księżyca, albo ludźmi jednocześnie czytającymi te same słowa w tej samej książce, mimo że znajdują się w dwóch oddalonych od siebie miejscowościach na świecie...

Czytany tekst / Czytelna przestrzeń

Osoby zaznajomione ze sztuką Gary'ego Hilla mogą zastanawiać się, dlaczego dzieło HAND HEARD / *liminal objects* nie prezentuje tekstu jako lingwistycznego punktu orientacyjnego, skoro podane w ten sposób teksty

* Słowa „Hand” (ręka, dłoń) i „Heard” (usłyszała); w nich ukryte słowo „an ear” (uch) – przyp. tłum.

wydawały się nieodłączną częścią jego twórczości. Przyzwyczailiśmy się uważać jego sztukę, przynajmniej częściowo, za rozszerzoną medytację nad tekstami i tekstualnością, interaktywnie połączoną z innymi obszarami komunikacji i reprezentacji. Dla przykładu, czytane teksty towarzyszą obrazom wideo, albo obrazy są wyświetlane na papierowych książkach, czytający głos ludzki jest dźwiękowym komponentem instalacji wideo, dziela same są „odczytaniami” tekstu, i tak dalej. W HAND HEARD – podobnie jak w *Tall Ships* (1992) – jedynym elementem tekstowym jest tytuł. (Analogicznie w obu dziełach nie ma ścieżki dźwiękowej, a jednak tytuł odwołuje się do doznania słuchowego, co więcej, przysłuchiwanie się, podobnie jak czytanie, jest jednym z najważniejszych wymiarów tego dzieła, choć pozostaje podprogowe, subliminalne.) Mimo że dzieło nie zawiera wyraźnych odniesień do tekstu czy tekstualności, jest ono – pozostając minimalnie (ale decydująco) instalacją a nie wystawą – w jakiś sposób *tekstualne*. W istocie ta nieco tajemnicza prawda – coś, co można określić jedynie jako tekstualność przestrzeni, umożliwia nam sensowne omówienie tego dzieła w kontekście sztuki nastawionej na przestrzeń – sztuki powszechnie znanej pod niezbyt szczerską, ograniczającą nazwą „instalacji”.

Jeśli dzieło HAND HEARD / *liminal objects* jest tekstem, każda z sal staje się czytelnią jednostką bądź zbiorem jednostek. Możemy uznać obie sale tej galerii za części tej samej instalacji albo, aby zerwać ograniczenia koncepcyjne tego terminu, za części tej samej pracy artystycznej, tego samego wydarzenia artystycznego. Chociaż są one całkowicie oddzielnymi dziełami, możemy czytać je, powiedzmy, jak dwa wiersze lub rozdziały tej samej książki. „Filmowe” projekcje i obrazy komputerowe są ze sobą powiązane jak elementy tekstu, mimo że jest to tekst dziwny i jedyny w swoim rodzaju. Co najważniejsze, przestrzeń tej instalacji sama jest ekstrapolacją, a nawet projekcją pewnego doświadczenia „przestrzeni” tekstu. Tak więc, choć wydaje się nam, że patrzymy na projekcję obrazów, bliżej prawdy naszego doświadczenia będziemy, mówiąc, że patrzymy na projekcję tekstu-przestrzeni. Albo bardziej radykalnie: Znajdujemy się wewnątrz przestrzeni projekcji, która sama jest wirtualnym tekstem. „Obrazy”, które widzimy, są kluczowymi miejscami składni oraz punktami orientacji. Mimo że przedstawiają one przedmioty znane z życia codziennego – ręce, koło, łóżko, dom – nie są one „zwykłymi przedmiotami” istniejącymi niezależnie od nas, „oglądających podmiotów”, ale raczej kompleksami obrazów, niemal verbalnymi elementami procesu refleksji.

Jeśli uznać HAND HEARD / *liminal objects* za tekst, to my sami stajemy się bardziej czytelnikami niż widzami. Nie jesteśmy jednak zwykłymi czytelnikami, lecz raczej czytelnikami wirtualnymi, ponieważ przez sam fakt naszej

obecności powołujemy do istnienia jeden z wielu *możliwych tekstów*, będący równocześnie przestrzenią, w której w specyficzny sposób odkrywamy siebie i innych. Odkrycie to jest naturalnym następstwem tego rodzaju obecności, którego doświadczamy w chwili „czytania” tekstu-przestrzeni. W przeciwnieństwie do większości zwykłych doświadczeń czytania jedyną powtarzalną częścią tego tekstu jest następujący fakt: **Nieodparte wrażenie wyjątkowości chwili zaangażowania, którą i w której przeżywamy jako co najmniej współtwórcy.** Mamy możliwość bycia twórcami naszej własnej obecności w przestrzeni.

Jeśli przyjrzymy się bliżej dziełu HAND HEARD, odkrywamy, że jego modalność bycia tekstem nie narzuca niczego umysłowi, wciąż jednak podając *obraz* (dłoń przed ludzką twarzą) jako możliwą postawę świadomości. A ponieważ „tekst” ten nie ma żadnej „treści”, oprócz tej pozy, umożliwia on uczestnikowi *bezpośredni dostęp* od samego początku. Ale dostęp do czego? Do interaktywnej przestrzeni – interaktywnej, jednakże nie w popularnym obecnie sensie interaktywnych opcji i menu, które mogą na przykład otworzyć hipertekstowe ścieżki dostępu, lecz w radykalnie odmiennym sensie *nie dającą się oddzielić siły sprawczej*. W tym drugim sensie zawartość (treść) dzieła sztuki nie różni się w ostatecznym rozrachunku od szeroko pojętego zapisu owego doświadczenia. A w takiej przestrzeni „wizja artysty” nie jest przekazywana przez samą obiektywność czy „nieprzecroczość” dzieła, ale przez jakość obecności uczestnika: Dzieło jest „przecroczone”, a my jesteśmy jego przekazicielami. Co więcej, dzieło „dzieje się” dzięki naszej interwencji i w przeciwnieństwie do większości dzieł sztuki „to” nie może zaistnieć bez nas.

Szczególny status HAND HEARD jako tekstu wynika ze sposobu, w jaki fizycznie posługuje się ono obrazem. Przyjrzymy się takiej scenie: Nadnaturalnych rozmiarów projekcje pięciu osób wpatrujących się w swoje dłonie, umiejscowione w kątach pomieszczenia o planie nieregularnego wieloboku. Wydają się *niemal* fotograficzne, *niemal* nieruchome. A jednak oddychają. Są nieruchome w takim stopniu, w jakim tylko żywa istota może zdecydować się być nieruchoma. *Nie* poruszają się w „czasie rzeczywistym”, więc gdzieś głęboko wydają się w ogóle pozostawać zawieszone poza czasem. Prawie *nie dzieją się*, ponieważ ich ruch wyraźnie *nie* przypomina tego znanego nam z „prawdziwego życia”. Każda z tych postaci wpatruje się w dłoń, która musi chyba do niej należeć, choć kąty i proporcje są tak dobrane, że dłoń wydaje się jednak należeć do kogoś innego. A może jest tak, ponieważ ludzie *niemal* nigdy nie wpatrują się w ten sposób w dłoń? Mogłyby ona należeć do kogokolwiek. Albo do nikogo. Dłoń surrealistyczna. Dłoń obcego. Obraz dźwięku jednej nie klaszącej dloni,

albo odwrotnie. Dłoń odcięta od ciała, albo dłoń odcięta od swojego statusu jako obrazu. Odcięta od użycia. A-technologicznie skoncentrowana manualna z-ręczność. Głęboko mięsista, nawet cielesna. Bez-sensowna, sensualna, sensoryczna. Albo:

*Dłoń, której rezonans jest stanem słuchania,
słuchająca dłoń w milczącym stanie.*

Słuchać tej oglądanej dłoni to jakby być w niej samej. Czyż do pewnego stopnia nie jest to dłoń tak samo moja jak drugiej osoby? Oglądam ją z wnętrza swojej własnej dłoni, podobnie jak ona wydaje się oglądać lub słuchać oglądającego. Wszystko to jest związane ze sposobem, w jaki „przymujemy” to, co się dzieje wokół nas – czy to z przyzwyczajenia, czy w wyniku specjalnego nastawienia. Wiersz Johna Keatsa „Oda do urny greckiej” wskazuje czytelnikowi, jak ma być czytany, bezpośrednio czytając samą urnę. Podobnie w HAND HEARD scena dominuje nad widzem, wywołuje dokładnie ten modus obecności, który jest zgodny z jej naturą. Niemalże poucza (ciebie)-widza, jak jej słuchać / (ciebie)-słuchacza, jak ją oglądać. Przeprowadza naszą inicjację w modalność pokazującego istnienia, pokazuje nam, jak odzwierciedlać to, co ona pokazuje, inspiruje refleksję, odbija refleks inspiracji. Utrzymuje się w polu widzenia, a jednocześnie utrzymuje w sobie widzenie.

Trzymam przed sobą dłoń (nie poruszając się), kiedy odwiedzam to dzieło. Albo inaczej, by je uchwycić, imituje je cielesnie w umyśle. To sympatyczne ucieszenie jest „praktyką” zawartą domyślnie w obrazie, rodzajem rozrywki. By w ten sposób praktykować, wchodzę „do środka” – ale do środka czego? Jestem zdezorientowany, podmiot i przedmiot zlewają się. Na czym polega odpowiednie zrozumienie przed niejasną projekcją? Wkrótce odkrywam rodzaj nieodzownej ambiwalencji, dwu-wartościowości swojego własnego nastawienia: Chce ono nazwać to, czego właśnie doświadczam.

*projektwna amfibolia,
wielka ontologiczna sieć zarzucona w otwartej tekstualnej przestrzeni.*

W jednym „rzucie” chwytam:

*Stan ciała, stan umysłu, postawa duszy, duchowy kąt padania:
dłoń twarzą w twarz z głową z otwartym uchem,
złapana w nieruchomym obrocie.*

[hand heard]
 (ręka słyszała)
 (ucho)

W jakim stanie umysłu, w jakim sportretowaniu ucieleśnionej inteligencji,
 jest trzymana ta dłoń?

Artysta zobrazował
 trzymanym w dłoni obrazem, równomiernie.

Czy jest to stan hipnotycznego transu? Filozoficznego dociekania? Fizycznego (lekarskiego) badania? Prostej obserwacji? Aktywnej imaginacji? Kontemplacji (samadhi)? Nienazywalne – czy wszystkie nazwy historii? Wszystkie z nich, żadna z nich: absolutnie każda. To jest projekt otwarty, interaktywny z otwartym podmiotem:

Stan liminalny.

Liminalność

„Limen” to po łacinie próg. Powszechnie używa się tego słowa w behawioralnej psychologii, w znaczeniu progu fizjologicznej lub psychologicznej reakcji. Stany liminalne (progowe) bądź graniczne występują właściwie wszędzie tam, gdzie ma nastąpić przemiana fazowa albo przemiana w coś innego. Mogą być bardzo różne, od zupełnie codziennych po najniezwykłejsze – stanem liminalnym jest na przykład doświadczany codziennie hypnagogiczny stan pomiędzy snem a czuwaniem, ale jest nim również „ostateczny” próg pomiędzy życiem i śmiercią¹⁰. Zazwyczaj przeciwstawiamy sobie te stany, jakby ich granice były wyraźne i absolutne, ale kiedy studujemy stany liminalne, możemy wyodrębnić ich nieomal niezliczone odmianie, czasami kwestionując same podstawowe rozróżnienia. Jeśli mowa na przykład o rozróżnieniu „życie i śmierć”, filozofia tybetańskiego budyzmu wyróżnia cały szereg stanów pośrednich, zwanych *bardo*, których znajomość teoretycznie umożliwia człowiekowi dokonywanie ważnych i brzemiennych w skutkach wyborów na drodze fazowych przemian, których zwykłe rozróżnienie w ogóle nie bierze pod uwagę. Podobne rozróżnienia są od niedawna czynione, na przykład, w zachodniej kinetoterapii, gdzie interwencje przeprowadzane na powierzchni styku „ciało-umysł”

¹⁰ W polskich teksthach o Garym Hillu znajduję „liminalny”, choć z reguły używa się terminu „progowy”. Tutaj wszystko będzie konsekwentnie liminalne – przyp. tłum.

pozwalały na wprowadzenie daleko posuniętych zmian w utrwalonych wzorcach zachowania. Te liminalne interwencje kwestionują normatywne, „naukowe” rozróżnienie pomiędzy umysłem i ciałem. Przy obserwacji stanów liminalnych nastręcza trudności fakt, że nawet fundamentalne rozróżnienia, takie jak *czas* i *przestrzeń*, przestają być oczywiste. Gdzie jesteśmy i kiedy jesteśmy, kiedy (!) jesteśmy „pomiędzy”? W jakim sensie to, co tam obserwujemy, naprawdę się „tam” znajduje? A może to coś jest *tam* tylko *liminalnie*?

„W nieruchomym punkcie, tam trwa taniec, ani bezruch, ani ruch...”, pisze T.S. Eliot w *Czterech Kwartetach*, sugestynie opisując przenikającą czas świadomość: „Być świadomym to znaczy nie być więcej w czasie”. Wizja takiej nagle uświadomionej sobie bezczasowości skłania do refleksji nad kwestią liminalności czasu. Nawiązuje ona do wiecznego bezruchu w ostatniej pieśni Raju Dantego, ale w interesujący sposób wpada w rezonans z „nieruchomym punktem” w innych, pozornie niezwiązanych z nią kontekstach, odległych od eterycznego świata religijnej poezji. Zupełnie chyba nieoczekiwane termin ten pojawia się w kontekście medycznym, mianowicie w kinetoterapii (na przykład w terapii czaszkowo-krzyżowej, wywodzącej się z osteopatii). Tutaj „nieruchomy punkt” oznacza chwilowe zawieszenie podstawowego rytmu, „ruchu pulsacyjnego” ciała, co pobudza właściwą dla organizmu zdolność do skorygowania powstałych zaburzeń i przywrócenia w sobie równowagi. Paradoksalnie, liminalna świadomość Nieruchomego Punktu jest związana z poczuciem *pełni* – to znaczy na obszarze skrajnym odnajdujemy próg doświadczenia pełni. Przebywanie na obszarze limen nie wskazuje więc na oddalenie od centrum czy brak kontaktu z obszarem centralnym. Nieruchomy Punkt znajduje się bowiem wszędzie tam, gdzie dochodzi do odkrywania progu: Centrum i peryferia są w danej chwili jednym i tym samym.

U Gary’ego Hilla zainteresowanie tym rodzajem wszystko *scalającej liminalności* wyraża się na przykład w dziele z 1993 roku o sugestynim tytule *Learning Curve (Still Point)* – Krzywa uczenia się (Nieruchomy Punkt) – a szczególnie w pojawiającym się obrazie bez końca załamującej się fali, co wiąże się z młodością artysty, kiedy pływał na desce surfingowej na Pacyfiku. Dla uprawiającego ten sport zachowanie „nieruchomej” równowagi jest konieczne, by wejść do „zielonego pokoju”, czyli do wnętrza załamującej się fali, i pozostać tam aż do chwili, gdy fala rozbije się na brzegu. Pływanie na desce surfingowej zawsze ma związek z kontekstem tego momentu zatrzymanej ekstazy trwania wewnątrz stanu „ciąglej fali”. Znajomość doświadczenia „Zielonego Pokoju” – jego tajemniczej *juisance* – leży u podstaw swego rodzaju „surfingowej obsesji”. Jest to jeden

z modeli tego, co oznacza *ogłoszenie liminalności jako możliwości Bycia*: Szczególna wiedza o niecodziennym stanie przyciąga z powrotem – przyzywa do domu – do pozornej skrajnej strefy. Mówimy o kimś, kto intencjonalnie powraca do inicjacji, o kimś, kto słyszy i odpowiada: *Początkujący tego dzieła*.

Są takie dzieła, które wymagają inicjacji. Nie oznacza to, że wymagają tłumaczenia, szczególnego konsensusu czy innego preskryptywnego zachowania. Oznacza to natomiast, że musimy odkryć *odpowiedni*, nie tylko oparty na dostarczaniu informacji sposób *wprowadzenia w dzieło*. Może on wymagać radykalnej reorientacji, jak w przypadku HAND HEARD, co bezpośrednio (choć nie przymusowo) wywołuje u nas pozę obecności odpowiednią do naszego uczestnictwa w dziele. W pewnym sensie dzieło jest właśnie tym procesem orientacji, bardziej niż zestawem „obiektów wizualnych” domagających się obserwacji. W tym sensie obiekty te są punktami orientacyjnymi – punktami wprowadzającymi uczestnika w rodzaj stanu noetycznego. Są one drogowskazami liminalności. Ponieważ ani nie przyciągają, ani też nie zatrzymują na sobie naszego spojrzenia, lecz raczej odbijają je, *pozo-staje* ono w stanie uważnej obecności. Obiekty, jedynie liminalnie będące tym, czym wydają się być, mogą nas doprowadzić do pewnej otwartości refleksji. W tej refleksyjnej zdolności do utrwalenia „energii widzenia” obiekty zachęcają do rozmyślania o ich istocie – im bardziej szczerzy jest taki proces dociekania, tym bardziej zbliża się do stanu „nieskończoności”. Liminalność można opisać jako stan, w którym rzeczywistość kwestionuje samą siebie, zaczyna dochodzić do tego, czym jest sama dla siebie.

Rozważmy jeszcze raz tę scenę: Wchodzimy do sali i znajdujemy na jej ścianach pięć projekcji nadnaturalnych rozmiarów, przedstawiających dlonie trzymane „twarzą w twarz” z niemal odwróconymi od nas twarzami. Można powiedzieć, że dlonie stają „twarzą w twarz”. Możemy również zatytułować to dzieło

Twarzą w twarz z dłońmi

W każdej chwili wpatrujemy się w twarz dloni. Czyniąc tak, przybieramy pozę tej głowy, której twarzy prawie nie widzimy, której tylko liminalnie doświadczamy, głowy stojącej „twarzą w twarz” z dłonią. Implikuje to czysty dialog pomiędzy dłonią i twarzą, połączony z wieloznacznością konfrontacji. Jak w każdym prawdziwym (autentycznym) dialogu uczestnicy nie istnieją tu w pełni oddzieleni od swojej interakcji. Ich udziałem staje się podwójna jedność, *dwoj-jedność*, fundamentalna ambi-walencja. Dzielą się

one tym stanem z nami, dając nam wirtualny model naszego dwustronnego połączenia z nimi: Istniejemy dla nich tak jak one dla siebie nawzajem. Staję twarzą w twarz z dłonią na ścianie; dłoń staje twarzą twarz ze mną; zostałem postawiony twarzą w twarz z... itd. Gramatyka tej przestrzeni jest szeroko otwarta. Sala jest powstającym wierszem, do którego kluczem jest obopólne obcowanie. Mamy tutaj do czynienia z takim właśnie połączeniem – dajemy coś dziełu, dajemy mu *jego dalsze życie* – poprzez „czytanie sali” na różne możliwe sposoby. Oczywiście możemy, lecz nie musimy w końcu „uwierzyć w” te hermeneutyczne wybory. Jaka jest wtedy wartość takiej tekstowej wielorodności? Być może nasze przemyślenia przypominają refleksję poety Williama Blake'a: „Każda rzecz, w której można uwierzyć, jest jakimś obrazem prawdy”.

Sala bogów

Wchodzimy do sali: Postacie wzdłuż ścian są dostatecznie duże, żeby nieomal wziąć nas w dłoń. Mnogość istot. Czy są bogami? Znamy (wspomnienie wizyty w jakimś muzeum w dzieciństwie) te podłużne sale wy pełnione wielkimi egipskimi rzeźbami, których skala miała stanowić o boskości. Jesteśmy w *ich rękach*. Dla niektórych jest to kwintesencja bezradności, dla innych okazja do odczucia przestrzeni o innych wymiarach, *przestrzeni-pomostu*, w której można zrozumieć więź z *potencjalnymi bytami*. Skala nie jest – jak to się wydaje być w relacji do naszego postrzegania siebie – wyłącznie fizyczna, a transformacja związków może być funkcją nieuchwytnych czynników – energetycznych, psychologicznych, tekstualnych, cielesnych... W *poza-środowiskowych* salach egipskich bogów, podobnie jak w sali HAND HEARD, zmiana skali następuje w taki sposób, że całość naszej wewnętrznej orientacji przesuwa się względem „świata” wokół nas, podając w wątpliwość ontologiczny status widza i widzianego względem siebie. Przesunięcie, reorientacja, pozaśrodkowiskowe zdarzenie, połączenie – Nieruchomy Punkt...

Obiekty liminalne

Dużych rozmiarów koło toczy się przez łóżko, nie rozcinając go. Dwie dlonie zbliżają się do siebie i przenikają. Obracający się dom odsłania i ukrywa mózg wielki jak on sam, przenikający jego ściany. Obracająca się kolumna przechodzi przez środek krzesła. Na co patrzymy?

Jest to pytanie, którego nie sposób wyrzucić z pamięci, kiedy oglądamy na monitorach cztery animacje video pomyślane jako obiekty *liminalne*.

Jest to potencjalnie otwarty szereg (tutaj arbitralnie liczbę jego wyrazów ograniczyliśmy do czterech) *obiektów-zdarzeń* – miniaturowych, zapętlonych, krótkotrwałych narracji. W każdej z nich występują dwa elementy (dom i mózg, koło i łóżko, kolumna i krzesło, dłoń i dłoń), których powtarzająca się interakcja i kołowa logika stanowią przedmiotową całość. Ich tożsamość jako dziwnie połączone ze sobą rozpoznawalne przedmioty nie daje się oddzielić od ich statusu komputerowo stworzonych animacji.

W przeciwnieństwie do ekstrawagancji wszechobecnych okazów grafiki komputerowej cztery zagadki Gary'ego Hilla cechuje dziwny umiar. Są one jedynie liminalnie fantastyczne. Poruszają się na skraju możliwości. Ukażują zdyscyplinowane zagmatwanie osadzone w zwyczajności. Gwałtu, jaki zadają kanonom realności, można by w pewnych okolicznościach postrzegania nawet nie zauważyc. Trudno uznać go za przestępstwo karane więzieniem. Właściwie moglibyśmy się nawet do niego przyzwyczaić. Można by nadać tym obrazom szczególny status: Symulacji możliwości zasadniczo istniejących w rzeczywistości. Ich dziwność polega na tym, że im bardziej „normalnie” wyglądają – grafika komputerowa umożliwia znacznie dziwniejsze rzeczy – tym bardziej stają się niepokojące.

Jednocześnie obrazy liminalnej rzeczywistości domagają się *od-czytania*. Choć grafika komputerowa jest nastawiona na reprezentację, obrazy tu pokazane raczej nie re-prezentują przedmiotów jako takich. Patrząc na nie, nie myślimy o konkretnych, prawdziwych domach, mózgach, łóżkach itd., ale o czymś być może symbolicznym. Ani kontekst, ani specyfika tych obrazów nie sugeruje jednak ich referencyjności. Jeśli w danej chwili funkcjonują jako rozpoznawalne znaki, wkrótce zamykają się w sobie, jakby wskazując na zagadkę swojego własnego istnienia. Jeśli mamy tu do czynienia z symbolami, jest to *symbolizm* otwarty. Jego otwartość różni się jednak od tej, którą przypisuje się niektórym dziełom symbolistów, gdzie występuje tak zwany „symbol o nieokreślonym znaczeniu”, na przykład kiedy wiersz symbolizuje prawie, lecz nie do końca rozpoznawalny stan psychiczny albo relację społeczną. Podobnie różni się ono od post-symbolicznych prądów, takich jak imagizm, będący otwartym „kompleksem intelektualnym/emocjonalnym” o swojej własnej specyfice otwartej referencyjności. Inny w oczywisty sposób narzucający się tu styl operowania obrazem to surrealizm, który na pierwszy rzut oka wydaje się najbardziej przypominać nasze obiekty-zdarzenia, ale jest on znacznie bardziej „związany” z jakąś zakładaną rzeczywistością, prawdziwszą od tej zwykłej. Co więcej, jego funkcjonowanie polega na swoistej intensyfikacji procesów psychicznych, czy to onirycznej, czy transpersonalnej, czy politycznej, czy jeszcze innej.

W przeciwieństwie do innych rodzajów sztuk wizualnych w HAND HEARD obiekty *liminalne* są *wirtualnymi symbolami*, wskaźnikami możliwych obiektów, które poznać można tylko w interaktywnej sytuacji obraz-oko-umysł. Jeśli przemówią do nas, żebyśmy mogli je odczytać, nie pozwolą nam pozostać w naszym odczytaniu, lecz domagać się będą dalszego czytania, zakońzonego *odczytaniem naszego własnego od-czytania*. Wprowadzają nas one w dialog z naszym własnym procesem interpretacyjnym, jakbyśmy w pewnym sensie stali się uczestnikami samych obiektów. Jeśli *one* są osobliwe, sami musimy być w analogiczny sposób osobliwi. Odzwierciedlają one naszą liminalność. Nawiązując do Williama Blake'a, wszystkie rzeczy, które można wynaleźć, są obrazami nas samych – naszych „technologicznych” osobowości, stworzycieli świata.

Zawsze więc kiedy mówimy coś o tych obiektach, w domyśle należy dodać „ale tylko liminalnie”. Ten akt intelektualnej uczciwości jest krokiem w kierunku transformacji naszej skłonności do determinizmu, domknięcia, sprawdzalnego twierdzenia – na rzecz otwartego dociekania. Niniejsze obiekty *liminalne* inspirują nas, żebyśmy mieli się na baczności przed definitywną interpretacją, ograniczającą pole otwartych możliwości. Co ważniejsze, są one wyrazem pewnej domeny, do której same należą, świadectwem stanu liminalnego, czyli pewnego aktu zachowania równowagi pomiędzy nieznanymi wersjami rzeczywistego, „obecnością umysłu wobec trudności wyboru” – otwartą sytuacją jako taką.

Moglibyśmy więc powiedzieć, że stan liminalny doprowadza do liminalnego sprzężenia zwrotnego. Oznacza to, że obrazy odczytują w odwrotnym kierunku – do nas, działając na głębszym, ezoterycznym poziomie bardziej wyrafinowanym, a jednocześnie intuicyjnie bardziej bezpośrednim niż zwykłe, interpretacyjne myślenie. Na różne sposoby obrazy te są odległymi krewnymi emblematów wykorzystywanych w pismach alchemicznych renesansu. Również tutaj mamy do czynienia z implikowanymi tajemnicami, subtelnymi zagadkami oraz ukrytymi możliwościami ontologicznymi. Co więcej, mimo że te tajemnicze treści wydają się dostępne tylko dla „adeptów”, nasze obrazy noszą w sobie, dzięki ich sugestyności i sekwencyjnej strukturze, wszystko, co potrzebne, by doprowadzić do „inicjacji” widza. Tylko tutaj w dziele Gary'ego Hilla wydarzenie artystyczne staje się wirtualną (niemal) inicjacją – bezpośrednim wprowadzeniem w otwarty świat, znajdujący się pod powierzchnią czy też poza zasięgiem jakichkolwiek specyficznych metod zwerbowania nas dla swojej rzeczywistości. Stąd tam gdzie obrazy (czy to alchemiczne emblematy, czy obiekty liminalne) napomkają o tajemnicach, na swój sposób samo ich działanie i to, jak sugerują, dostarcza klucza do ucieleśnionych w nich tajemnic. Nie

prowadzą one do czegoś znajdującego się poza nimi, ale do tego, z czego same się składają. Można się spierać, czy jakikolwiek tekst będzie w stanie wyjaśnić ukryte aluzje albo dokonać logicznego rozbioru subtelnych doktryn, do których odnoszą się te obrazy. Tu raczej działają one bezpośrednio. Wymagają bardziej uczestnictwa niż zrozumienia. Pomimo że wyciągnięte z kontekstu i oglądane poza normalnym porządkiem rzeczy wpadają one w rezonans, domagając się swego rodzaju słuchania. Po co? Goethe mówił o „precyzyjnej fantazji zmysłowej”, dzięki której można uchwycić, choćby na moment, nieznane rzeczywistości. Dodajmy jeszcze – rzeczywistości liminalnie współtwórcze.

Wspomniane obiekty liminalne na ekranach:

Koło, łóżko, dom, mózg, kolumna, krzesło, dlonie – wszystkie zachowują się w sposób zupełnie nieprzewidywalny, który stał się nagle dziwnie nie-unikniony... Ograniczeni czasem i przestrzenią zajmiemy się tylko ostatnim z tych obiektów-zdarzeń:

Dlonie

Dwie dlonie, wyraźnie należące do tej samej osoby, wykonują „niemożliwy” ruch przenikania palców jednej przez palce drugiej. Coś, co zgodnie z naszą wiedzą nie ma prawa się zdarzyć, dzieje się na naszych oczach. Zamiaist dostarczyć przedmiot, który zgodnie z naszym wyobrażeniem „musi tam być”, pośród w dużej nam mierze nieznanych danych wizualnych nasz wzrok jest zmuszony ująć coś od tego aż-zanadto zdefiniowanego obrazu, który w naszym wyobrażeniu „nie może tam się znajdować”.

Mimo to w większym jeszcze stopniu niż w przypadku naszego widzenia, możemy tu mówić o odczuwaniu, czymś w rodzaju niewytłumacjalnej naimalności *wykonania* owej niemożliwej czynności. Ta niesamowita identyfikacja wynika z fenomenologii postrzegania ciała drugiej osoby: Sam fakt, że mam dlonie, oznacza, że wiem, choć tylko subliminalnie, dzięki swoim dloniom, co się dzieje z dłońmi *innej* osoby. Być może jest to przykład *morficznego rezonansu* (odwouję się tutaj do koncepcji biologa Ruperta Sheldrake'a) – termin oznaczający „efekt pola”, dzięki któremu rzeczy pośrednio wywierają na siebie wpływ. Odnosi się on do niezwykłego zjawiska wspólnej wrażliwości właściwej członkom tej samej (szeroko pojętej) rodziny taksonomicznej, *rodzaju*; *podobne* ma wpływ na *podobne*, nawet jeśli wydaje się to przeczywać prawom przyczynowości, dowodom poszlakowym i linearnej logice. Na pewno ma to związek z *synchronizacją*.

cją działań – naturalną ludzką tendencją, by kroczyć nogą w nogę z innymi. Czy łatwość naszego wejścia w kontekst, dostosowania się do działających się tuż obok działań podobnych nam (sympatycznie) istot, nie jest dowodem na to, że podświadomie poszukujemy esencjalnej identyczności?

A jeśli cokolwiek w tych niepokojących jest „identyczne”? Ich nieco mechaniczna animacja nie przywołuje raczej na myśl pojęć, takich jak anima czy duchowe pokrewieństwo. Nie są to dlonie jakiegoś potencjalnego „duchowego pobrałymca” (jak mogłyby być w HAND HEARD). Sama idea poczucia łączności jest tutaj niemal dziwaczna. Właśnie o to chodzi: najbardziej nęcące jest tutaj samo natężenie niepokoju wzbudzanego przez tak *nie-(prawdo)-podobny* obiekt. Domaga się niecodziennej identyfikacji, rodzaju *projektywnego odczuwania*. Patrzmy, jak te ciche, stanowcze, *pozorne symulowane palce*, te delikatne cyfrowe manipulacje, skrupulatnie przechodzą jedne przez drugie. I choć trudno uznać to za niezwykłą animację (jest to ledwie *kreskówka*), wymaga ona od nas wyobrażenia sobie pewnej możliwości – widmowej potencjalności przywołanej teraz w obszary bliskie naszej świadomości. To tak jakby poddawano nas rygorom proprioceptywnej logiki, logiki identyfikacji, w której nasze palce myślą w granicach swego narastającego rytmicznego transu, jakby myślały: „Jeśli one mogą, możemy i my!”. Dlaczego więc tak bez wysiłku nie przeniknąć ciała? Dlaczego nie objawić swojej wewnętrznej przestrzenności? Kiedy na będziemy wprawy w tego rodzaju dociekaniach, nie sprawi nam to dużych trudności, stanie się *naturalne...*

Być może właśnie na tym polega ta „identyczność”: Naturalna zdolność do nieograniczonej intymności. Jakaś prawda, którą znają tylko dlonie... Być może pewne poruszenia, przenoszące pomiędzy nimi informację, przywołują ich wewnętrzne życie na zewnątrz, ku przedmiotom, które trzymają? Czy zdolność dloni do przenikania się nie jest pozostałością po dawno utraconych zdolnościach – do przedostania się w głąb cudzej wewnętrzności, dzięki kontaktowi tak intensywnemu, że przekraczającemu wszelkie granice? Kontemplując te „dziwne ręce”, dostrzegam nagle „pierwotną” zdolność, która – z czego nagle zdaję sobie sprawę – jest chlebem powszednim w snach – przenikanie ścian, szybowanie ponad drzewami, intymne przenikanie ciała drugiej osoby... Czy nędzna fizyczność jest w ogóle w stanie stanąć na przeszkodzie tak wspaniałemu pragnieniu? *Oczywiście, że mogę to zrobić!* – czy ta auto-deklaracja, dokonywana we śnie, w którym się budzimy, nie jest równie naturalna jak przebudzenie już nie we śnie? *liminal objects* (obiekty liminalne) sprawiają, że zastanawiamy się nad tym, co nie jest *liminalne*, jeśli w ogóle cokolwiek takiego istnieje.

Pytanie o technikę

Na rozprawie Martina Heideggera „Pytanie o technikę”, podobnie jak na innych tekstuach wynikłych z refleksji nad ontologicznym znaczeniem technologii, koncentrowało się zainteresowanie Gary'ego Hilla w ostatnim okresie jego twórczości. Według Heideggera istotą technologii jest ruch, zachodzący w historii, sukcesywnie biorący w posiadanie Byt jako taki, przywłaszczenie polegające na rosnącej matematyzacji Bytu i kontroli nad nim. W „ramie” (ze-stawie)² (*Gestell*) technologii, twierdzi Heidegger, tylko to, co da się policzyć – przedstawić jako model matematyczny – jest uznawane za realne. Technologia w swej istocie nie jest tym, czym wydaje się być – sprzętem, oprogramowaniem, ogólnym zbiorem procedur i aparatów zaprojektowanych, by produkować pożądane przedmioty. Jest ona raczej ukrytym, ontologicznym założeniem, że tylko wyliczalne jest prawdziwe.

Zdaniem Heideggera Byt nie jest całkowicie ujęty przez to, co technologiczne, choć nasza świadomość tego faktu jest niebezpiecznie zagrożona. Istnieje droga wiodąca poza prawdziwie monstrualne konsekwencje całkowitego zagarnięcia świata przez technologię, lecz nie należy do prostych. Polega ona na powstaniu w granicach myślącej jaźni – poetyckiego, medytacyjnego myślenia, dociekającego głębiej do istoty Bytu, zajmując miejsce technologicznej ramy. Bezpośrednie odwołanie się przez Gary'ego Hilla do tego aspektu dzieła Heideggera jest dowodem jego zainteresowania transformatywną relacją z tym, co technologiczne – obracając środki technologiczne na użytek otwartych ontologicznych dociekań, stara się, że tak powiemy, obezwładnić to, co może obezwładnić nas (ludzi).

Taka obrona przed poddaniem się technologicznej „ramie” nie jest li tylko rodzajem Luddyzmu, prostackim odruchem odrzucenia maszyny. Heidegger ostrzega bowiem przed prostym oporem, który nieuchronnie zagnieździeliby się w ramie, której usiłuje się przeciwstawić. Opinia ta przypomina tezę Blake'a głoszącą, że kiedy korzystamy z metod nieprzyjaciela, sami się nim stajemy. Jeśli z manipulacjami wszechwładnej technologii będziemy walczyć, manipulując i starając się sprawować nad nią władzę, chcąc nie chcąc, utwierdzimy tylko porządek technologiczny. Istnieje jednak inna możliwość, mająca swoje źródło w samej istocie Bytu – współdziałanie w służbie tego, czego porządek technologiczny nie jest już w stanie ogarnąć: uczestnictwo w *sztuce otwartości*. Jest to sztuka progu, liminalna

² „Ze-staw” pochodzi z polskiego tłumaczenia tekstu Heideggera. W angielskim jest to „frame”, czyli rama. Niemieckie „das Gestell” to również (technologiczny) szkielet, podwozie, rama samochodu, maszyny itp. Tu będzie konsekwentnie „rama” – przyp. tłum.

możliwość, sztuka początków. Ogłasza ona kontekst radykalnego dociekania oraz przestrzeń ciągłej obecności w obliczu nieznanego. Nie reprezentuje ona „rzeczywistości”, tylko prezentuje możliwości. Nie pretenduje do ferowania wyroków, tylko deklaruje radykalne podobieństwa.

Liminalny obserwator

Kto widzi? Co widzi? Kto widzi to, co widzi? Itd.

Spojrzenie odmienione wszysktko odmienia – William Blake

A więc: **Ten**, kto patrzy, zależy od **stanu** patrzenia.

Pogrążony w mojej kontemplacji, w stanie liminalnym jestem tak samo widzianym, jak i patrzącym. Kto tak naprawdę widzi? Widzę siebie. Widzę siebie patrzącego. Widzę siebie widzianego. Jestem widziany. Na wskroś. Jestem medium widzenia: Przestrzenią widzenia, w *dziele (pracy)*, w którym widzenie *jest* (oznacza) –

Bycie widzianym.

Quasha / Stein catalogue on Gary Hill for GALERIE DES ARCHIVES (14 February 1996)

Tłumaczenie: Paweł Stachura

Redakcja: Dorota Czerner

- Fragmenty *Burnt Norton* T.S. Eliota w tłumaczeniu Czesława Miłosza.
Fragment Duchowego podróżnika Williama Blake'a w tłumaczeniu Zygmunta Kubiaka.
Tytuł rozprawy Heideggera *Pytanie o technikę* za tłumaczeniem Izabeli i Svena Sellmerów
– przyp. tłum.



Gary Hill, *HAND HEARD*, instalacja 1995–1996



Gary Hill, *HAND HEARD*, instalacja 1995–1996

George Quasha & Charles Stein

HAND HEARD

—
**liminal
objects**

Mesologue

Imagine yourself walking into this gallery, and through the door you catch a glimpse of a large head focusing on an open hand. The sheer mass of the image, the scale, the presence is *impressive* – all the more so because onlookers standing nearby are “hand-sized” by comparison. As you gaze into this projection, it takes on an enigmatic life of its own. Now you get further inside the room, and moving through the middle of this medium you find more large and living human heads, half-turned away from you, “middling” in a similar inquiring posture before raised hands. There’s a pointed stillness, yet the room seems *ready for action*, poised for the big event. But what is it? What could it be, especially in light of the fact that nothing *more* seems to happen... Could it be that we – the possibly perplexed negotiators of *media space* – carry the key to a *missing event*? ...as if we ourselves are guardians of a Mysterious Object whose very existence is suspect? ...as if, accordingly, we comprise a community of silent witnesses, members of a linking space, which offers nothing to our identity except a sense of open-eyed resonance – a strange and radical affinity, like that between tall ships in the moonlight, or people simultaneously reading the same words in the same book at different places on the planet...

Reading Matter/Readable Space

Those familiar with Gary Hill’s work may wonder why *Hand Heard / liminal objects* does not offer a text as the linguistic point of orientation, since texts used in this way have seemed essential to what he does. We have grown used to thinking of his work as, in part, an extended meditation on texts and textuality in interaction with other communicative and representational contexts. For instance, there are texts – reading matter – accompanying video images, physical books on which video images are projected, oral readings as auditory components of video installations,

works that are themselves “readings” of texts, and so forth. In *Hand Heard* – as in *Tall Ships* (1992) – the only textual element is the title. (Similarly, there is no sound track, yet the title refers to auditory experience, and indeed listening, like reading, is a vitally important, albeit subliminal, dimension of the work.) While there is no explicit reference to a text or textuality, this work – which is only minimally (yet critically) an *installation* as opposed to an *exhibition* – is somehow *textual*. And in fact this somewhat mysterious truth – what can only be called the textuality of the space – makes it meaningful to discuss this work in the context of spatially disposed art – art that we commonly know by the unfortunately limiting name “*installation*.”

If *Hand Heard / liminal objects* is a text, then each room is a readable unit or assemblage of units. We may view the two rooms in this gallery as part of the same installation or, to break that conceptual mold, *work-event*. And, although they are entirely separate works, we might read them as, say, chapters or poems in the same book. The “filmic” projections and computer-generated images relate to each other as elements in a text, albeit a curious and arguably *sui generis* text. Most important, the space of the installation is itself an extrapolation, even a *projection*, of a certain experience of the “space” of a text. So that, although we seem to be looking at *image projections*, it may be truer to our experience to say that we are looking at *text-space projections*. Or, more radically: We are *inside the projected space*, itself a *virtual text*. The “images” we see are *syntactic nodes and points of orientation*. Though they depict familiar things – hands, a wheel, a bed, a house – they are not “ordinary objects” separate from ourselves as “viewing subjects,” so much as image-complexes, almost verbal terms in a process of reflection.

If *Hand Heard / liminal objects* is a text, then we are readers rather than viewers. But not ordinary readers. Rather, we are *virtual readers*, meaning that by the very act of being there we engage a *possible text*, and this text is the space itself in which we discover ourselves and others in a particular way. This discovery is the natural result of a mode of presence experienced uniquely in the very moment of “reading” the text-space. And unlike most reading experiences the only thing repeatable about such a text is this fact: **The radical uniqueness of a moment of engagement in and of which we are, at the very least, co-creators.** We are the *possible artists* of our own presence in the space.

Considering more particularly the piece *Hand Heard*, we discover that its way of being a text imposes nothing on the mind, yet it offers an *image* (a hand in front of a person’s face) as a possible *posture* of awareness. And

because the “text” has no “content” other than this posture, it grants the participant *direct access* from the beginning. But access to what? To *interactive space* – interactive, however, not in the fashionable sense of menus of options that trigger, say, hypertextual paths, but in a radical sense of *non-separable agency*. With the latter, artistic content is not ultimately distinct from the registration of experience. And in such space “artistic vision” is not mediated by the sheer objectivity, the “opacity,” of a work, but by the quality of presence of the participant: The work is “transparent” and we are the mediators. Moreover, the work “happens” by virtue of our intervention, and in a way not quite true of most art “it” is not really there without us.

Hand Heard’s particular status as text derives from the way in which it disposes “the image.” Consider the scene: Larger-than-life projections of five individuals gazing at their hands, oriented in and around the corners of an irregularly polygonal room, seem *almost* photographic, *almost* stills. But they are breathing. And they are still as only living beings can choose to be still. They are *not-moving* in “real time,” so that deeply they seem somehow not to be in time at all. They are almost *not happening*, because this is recognizably *not* how things take place in “real life.” A person gazes at a hand that must be his or her own, but the angles and proportions are such that the hand almost seems to belong to an other. Or is this the case because this kind of gazing is *almost* something people do not do? It could be anyone’s hand. No one’s hand. A Surreal hand. An alien hand. The image of the sound of one hand not clapping, or the converse. A severed hand or a hand severed from its status as image. Cut off from use. A technologically focused manual dexterity. Utterly flesh, even fleshy. Senseless, sensuous, sensual. Or:

A hand whose resonance is a state of listening,
a listening hand in a silent state.

To listen to this hand being looked at is to be inside the hand itself. In short measure, is this not as much my hand as the other person’s? I watch it from within my own hand, just as the hand seems to be watching (or listening to) the watcher. This all has to do with the way we “take in” what happens around us – whether by habit or by special orientation. Much as the poet John Keats’ “Ode on a Grecian Urn” instructs the reader in how to read the poem by directly reading the urn itself, in *Hand Heard* “the scene” prevails upon the viewer, induces the precise mode of attention true to its nature. It virtually instructs (you) the viewer in how to hear it / (you) the

listener in how to see it. It initiates you into its modality of showing being, shows you how to reflect what it shows, inspires reflection, reflects inspiration. It holds itself in view, and it is the view it holds.

I am holding up my hand (without moving my body) as I attend this work; that is, to grasp the work I imitate it bodily in the mind. This sympathetic embodiment is a “practice” implicit in the image, an entrainment. To practice in this way I go “inside” – but inside what? I’m confused, subject and object fuse. What constitutes appropriate understanding before an ambiguous projection? In time I discover a necessary ambi-valence in my own disposition: It wants to call what I am experiencing

*projective amphibole,
a great ontological net cast in a textual open space.*

In a single “throw” I trap:

State of body, state of mind, posture of soul, spiritual angle of incidence:
*a hand facing a head with an open ear,
caught in the unmoving turn.*

[hand heard]

In what Frame of Mind, what portraiture of incarnate intelligence, is this hand held?

The artist pictured
with a hand-held image, even.

Is this a state of hypnotic trance? Philosophical inquiry? Physical examination? Simple observation? Active imagination? Contemplation (*samadhi*)? The unnamable – or all the names of history? All of these, none of these: absolutely any. This is the open object, interactive with the open subject:

The liminal state.

Liminality

A *limen* in Latin is a threshold. While its current usage is principally behavioral with respect to the threshold of a physiological or psychological response, in fact, liminal or borderline states are anywhere

that something is about to undergo a phase transition or turn into something else. They range from the ordinary to the extraordinary – from, say, the everyday hypnagogic state between sleeping and waking to the “final” margin between life and death. We tend to set these all-important states in opposition to each other as though their borders were clear and absolute, but when we study liminal states we may discriminate virtually limitless nuances, even to the point of challenging the major distinctions themselves. With respect to the distinction “life and death,” for instance, Tibetan Buddhist philosophy discusses highly nuanced in-between states called *bardos*, the knowledge of which theoretically equips one to exercise profound and consequential choice in phasic transitions that the ordinary opposition does not recognize at all. Comparable distinctions are now made, for instance, in Western therapeutic bodywork such that intervention in borderline “body-mind” states allows far-reaching pattern-transformation. These liminal interventions challenge the normative “scientific” distinction between body and mind. What is conceptually difficult in observing liminal states is that even fundamental distinctions like *space* and *time* come into question. Where are we and when are we in the in-between? In what sense is what we observe “really there”? Or is it only *liminally there*?

“At the still point, there the dance is,/But neither arrest nor movement...,” writes the poet T.S. Eliot in *The Four Quartets*, a powerful evocation of transtemporal awareness: “To be conscious is not to be in time.”

This vision of suddenly realized timelessness raises the issue of the liminality of time. While deriving from Dante’s vision of eternal stillness in the last canto of the *Paradiso*, it interestingly resonates with “still point” in other, apparently unrelated contexts far from the rarefied world of sacred poetry. Perhaps least expected is its use as a technical term in therapeutic bodywork (e.g., in Craniosacral Therapy, an offshoot of Osteopathy). Here “still point” refers to a momentary suspension in the body’s “fundamental pulsation” (the “craniosacral rhythmical impulse”), mobilizing the system’s inherent ability to correct its own imbalances. Paradoxically, the Still Point’s *liminal* awareness is connected to a sense of *wholeness* – that is, in the margin we find the threshold of an experience of *totality*. So to be *at the limen* does not mean to be off-center or moving away from centrality. For the Still Point is anywhere that the discovery of the threshold takes place: Center and periphery are one *in the present moment*.

Gary Hill’s interest in this species of *integrative liminality* shows up, for instance, in his 1993 piece with the related title *Learning Curve (Still*

Point), particularly its image of an endlessly breaking wave, an interest derived from years of Pacific Ocean surfing. For the surfer, balanced "stillness" is the key to entering the "green room," the interior of a cresting wave, and remaining there as it rolls toward shore. This ecstatically sustained moment of being inside the state of "continuous wave" now contextualizes the whole of the activity of surfing. The experiential knowledge of riding the Green Room – its secret *juissance* – is what lies behind a sort of "surfer's obsession." And this is one model of what it is to *declare liminality as a possibility of Being*: Special knowledge of a non-ordinary state attracts one back – you might say it calls one home – to an apparently marginal zone. We speak of the one who intentionally returns as an *initiate*, one who hears and responds: The *beginner* of the work.

There are works of art that require initiation. This does not mean that they require explanation, special consensus, or any other prescriptive bearing. It does mean that one must discover an *appropriate mode of entry* which is more than informational. This can involve radical *reorientation*, as in the case of *Hand Heard*, which directly (but non-coercively) introduces us to the posture of awareness appropriate to our participation in the piece. In a certain sense the piece *is* this process of orientation, rather than "visual objects" calling for observation. The objects are, in this sense, orientational nodes – points that conduct the participant to a noetic state. They are signposts of liminality. Since they do not absorb and contain your gaze, but instead reflect it back, the gaze is *retained* within the state of alert presence. Objects that are only liminally what they seem to be, may lead to some measure of open reflection. And in this reflective retention of "looking energy," the objects invite inquiry into their very nature – a process of inquiry that, the truer it is, the more nearly "endless" is its state. Liminality could be described as the state in which reality questions itself, inquires into what it is to itself.

Consider again the scene: You enter the room and find five larger-than-life wall projections of hands held up to "face" the half-turned faces (seeming to turn away from us). In a manner of speaking, the *hands face*. Alternatively we could call this piece

Facing Hands

At any given moment we are looking into the face of a hand. In so doing we take on the posture of the head, whose face we do not quite see or only liminally experience, a head facing a hand. *Facing Hands* implies a pure

dialogue between hand and face, linked by the ambiguity of *facing*. In a true dialogue the sides do not fully exist separate from their interaction. They enjoy *double unity*, bi-unity, fundamental ambi-valence. And they share with us this state, giving us a virtual model of our reciprocal connection with them: We are to them as they are to each other. I face the hand on the wall; the hand faces me; I am faced, etc. The grammar of the space is wide open. The room is a poem-in-process, the key to which is *reciprocity*. And we are reciprocating here – carrying on the work, giving it its *further life* – by “reading the room” in some of the ways possible. Of course we may or may not end up “believing in” these hermeneutic options. What then is the value of such textual multiplicity? Perhaps our view resembles that of the poet William Blake: “All things possible to be believed are images of the truth.”

Hall of the Gods

You enter the hall: Figures lining the walls are huge enough that you could virtually be held in hand. Multiple beings. Are these gods? We remember the long halls (memories of being a child in some of the world’s great museums) filled with massive Egyptian statues, where scale is a key to divinity. We feel *in their hands*. To some this is powerlessness itself; to others, an opportunity to get a sense of other-dimensional space, a *linking space* in which one understands connection with *possible beings*. Scale – how *it* seems to be in relation to how *we* seem to be – is not entirely physical, and transformation of the relationships can be a function of intangible factors – energetic, psychological, textual, postural... In the *transenvironmental* halls of Egyptian gods and *Hand Heard* alike, alteration of scale happens in such a way that our whole inner orientation shifts with respect to the “world” around, challenging the relative ontological status of the viewer and the viewed. The shift, the reorientation, the transenvironmental moment, the linking – Still Point...

Liminal Objects

A large wheel rolls through a bed without severing it. Two hands coming together go right through each other. A rotating house reveals and conceals a brain its own size, which passes through its walls. A rotating column crosses directly through a chair. What are we looking at? This is a question that never quite leaves our minds as we look at the four animated video images displayed on monitors and designated as *liminal*

objects. This is a potentially open series (arbitrarily limited here to four) of what might be called *object-events* – miniature looped narratives of short duration. They involve two items each (house and brain, wheel and bed, column and chair, hand and hand) whose repetitive interaction and circular logic constitute a thing-like whole. Their identity as recognizable objects oddly combined is never separable from their origin as computer-generated animations.

Unlike the extravagances of the ubiquitous presence of computer images, Gary Hill's four enigmas are curiously understated. They are only liminally fantastic. They hover at the margin of impossibility. They offer a disciplined perplexity grounded in the ordinary. Their violations of the canons of reality might under certain perceptual circumstances almost risk being overlooked. These are scarcely jailable offenses. Indeed we could almost grow used to them. One could even grant them a certain status: Simulations of possibilities inherent in the real. Such is their strangeness that the more "normal" it looks – falling well below the standard of weirdness common to the root technology – the more disturbing these images become.

At the same time, these images of the liminally real call out to be *read*. Though the bent of the technology is toward representation, the images hardly re-present objects as such. We are not drawn to think of specific real houses, brains, beds, etc., but something perhaps symbolic. Yet neither the context nor the character of the images supports referentiality. If they momentarily act as familiar signs, they quickly bounce back to themselves, seemingly pointing to their own riddle of existence. If we are in the presence of symbols, then this is an *open symbolism*. Yet this species of openness differs from that associated with certain Symbolist creations, what has been called the "symbol of indeterminate reference," wherein, for instance, a poem might stand for an almost identifiable condition, psychological or social. Similarly, it differs from the post-Symbolist developments, like Imagism, the "intellectual/emotional complex" with its own kind of specificity of open reference. The other obviously related genre of images, the Surrealist, which on the face of it perhaps most resembles these object-events, is far more "committed" to some reality presumed to be more intensely real than the ordinary; indeed, it functions psychotropically as intensifier, whether oneiric, transpersonal, political, or whatever.

By contrast to the other image genres, these *liminal objects* stand as *virtual symbols*, indicators of possible objects, yet knowable only in the interactive condition of image-eye-mind. If they call out to us to *read*

them, they do not let us rest in our reading, but demand of us that we *read on*, eventually to *read our own reading*. They put us in dialogue with our own interpretative process, as though in some sense we are implicated in the objects. If *they* are strange, we must be analogously strange. They mirror our liminality. To parallel William Blake, all things possible to be invented are images of ourselves – our “technological” selves, creators of the world.

So whatever we say about these objects is implicitly followed by the qualification, “but only liminally so.” To perform this act of intellectual honesty is a step toward transforming our temptation to determinacy, closure, and positive assertion, in favor of open inquiry. These *liminal objects* inspire us to guard against the definite interpretation that suppresses an open field of possibilities. More importantly they bespeak a domain of their kind, the liminal state itself, a balancing act along the junctures of unknown versions of the real, “presence of mind in a tough situation” – the open condition itself.

So we could say that the liminal state produces *liminal feedback*. That is, the images *read back into us*, operating on a level that is both more arcane and yet *intuitively more direct* than that of ordinary, interpretative thinking. In certain ways these images are distant cousins of the emblems associated with Renaissance alchemical writings. There is the suggestion of mysteries, subtle enigmas, and hidden ontological possibilities. And, although these undisclosed matters seem open only to the “initiated,” the images carry within their own graphic qualities and sequential structures everything necessary to bring the viewer to “initiation.” Only here in Gary Hill’s work the event is a *virtual initiation* – direct introduction to the open field that lies below or beyond any specifiable induction.

Thus, where the images (whether alchemical emblems or liminal objects) hint of secrets, in their very act and mode of suggestion they supply the means of revealing the secrets they embody. They do not lead to something outside themselves, but to that of which they consist. It is debatable whether any text can disclose the cryptic references or parse the subtle doctrines to which such images might allude. Rather, the images speak directly. They call for participation more than understanding. While dislocated and lacking context, they are resonant and invite a kind of listening. To what end? Goethe spoke of an “exact percipient fancy” with which he reckoned we could glimpse unknown realities. We would add: realities of which we are liminally co-creative.

Said *liminal objects* Appearing on the Screens:

Wheel, bed, house, brain, column, chair, hands – all doing utterly unpredictable things, now rendered oddly inevitable... In the present limitations of time and space we will only address the latter object-event:

Hands

Two hands, clearly of a single person, performing the “impossible” movement of passing their fingers through each other. Something that we know cannot be seen is precisely what we are seeing. Instead of supplying the object that in our minds we know “must be there” amidst the largely unfamiliar image data, we must subtract from the all-too-specific image what we know in our minds “can’t be there.” Yet more than seeing we are sensing, unaccountably getting the feeling of what it would be to actually do such a thing. This eerie identification stems from the phenomenology of perceiving another person’s body: The very fact that I have hands means that, if only *subliminally*, I know through *my* hands what is happening to *other* hands. Perhaps this is an instance of *morphic resonance* (to borrow a concept from biologist Rupert Sheldrake) – a term for the “field effect” in how things indirectly influence each other. It addresses the impressive phenomenon of shared sensitivity amongst members of a *kind*, the way *like affects like* even when seemingly at variance with causality, circumstantial evidence and linear logic. Certainly it has to do with *entrainment* – the natural tendency toward getting into step with others. Is our easy induction into the nearby activity of sympathetic beings evidence that we unconsciously seek out essential sameness?

What, if anything, about these perplexing hands *is* “the same”? Their rather mechanistic animation hardly advertises *anima* or spiritual kinship. These are not the hands of some possible “soul mate” of ours (as could be the case in *Hand Heard*). The very idea of feeling connected here borders on the bizarre. And that’s just it: the degree of disturbance aroused by such an *unlike* object is itself somehow alluring here. It calls out for an unfamiliar identification, a sort of *projective sentience*. You watch those quiet, deliberate, *simulated* fingers, those delicate digital manipulations, painstakingly pass right through each other. And while it’s hardly a miracle for an animation (a mere ‘*toon*, as it were), it nevertheless calls up the imagination of a possibility – a phantom capacity, summoned into the nearness of our awareness. It is as if we were being submitted to the rigors of a proprioceptive logic, a logic of identification, in which our fingers think inside their emerging rhythmic entrancement, “If *they* can do that,

so can *we!*" And why not effortlessly penetrate the flesh? Why not manifest this interior spaciousness? Once this line of inquiry picks up steam it gets to be rather *natural...*

And maybe this is what seems to be "the same": A natural capacity for unlimited intimacy. Some truth that only hands know... Is it that certain communicative movements between them summon their internal life outward toward the objects they handle? Is the ability of hands to interpenetrate a reminder of abilities we have lost – to pass into the interiority of each other through a level of mutual contact that dissolves boundaries? Contemplating these "strange hands" I flash on a "primordial" capacity that – I come to realize – is a common currency of dreams – penetration of walls, the power to soar above trees, intimate projection into the body of another... Can mere physicality suspend so splendid a claim? Is not the self-declaration, as I startle awake inside my dream – *Of course I can do this!* – at least as natural as finding oneself awake outside the dream?

liminal objects make us wonder what, if anything, is not liminal.

The Question Concerning Technology

Martin Heidegger's *The Question Concerning Technology*, along with other texts reflecting on the ontological significance of the technological as such, has served as a focal point for Gary Hill's recent work on this complex issue. For Heidegger, the essence of technology is a movement in history that progressively takes possession of Being itself, an appropriation performed by increasingly subjecting Being to calculation and control. Within the "Frame" (*Gestell*) of the technological, according to Heidegger, only what can be calculated – represented by mathematical coordinates – counts as real. Technology in this essential sense is not what it appears to be – the hardware, the software, and the general collection of procedures and apparatuses designed to produce objects on demand. It is rather the underlying ontological assumption that only the calculable is real.

For Heidegger, Being is not encompassed by the technological, although our awareness of this truth is seriously at risk. There is a way beyond the truly monstrous consequences of a world fully appropriated by the technological, but it is hardly simple. It consists in a realization within thinking itself – a poetic, meditative thinking that inquires more profoundly into Being's essence, displacing the technological Frame. Gary Hill's direct invocation of this aspect of Heidegger's work signals his own interest in a transformative relationship with the technological – to

preempt, so to speak, what would preempt us, by turning technical means toward open ontological inquiry.

This stand against submission to the technological "Frame" is no simplistic or Luddite opposition to technology. Heidegger, in fact, warns against direct opposition that would inevitably enclose itself within the frame it defies. The point is akin to Blake's insistence that when we use our enemy's means we become the enemy. If we fight technological manipulation and control merely by trying to control it, we unwittingly further the technological. There's another possibility, however, which has to do with the nature of Being itself – to participate by serving what the technological does not know how to encompass: *the art of the open*. This is an art of the threshold, the liminal possibility, an art of beginnings. It declares a context of radical inquiry and a space of continuous presencing before the unknown. It does not represent "reality," it presents possibility; not a claim of assessment, but a declaration of radical affinities.

Liminal Seer

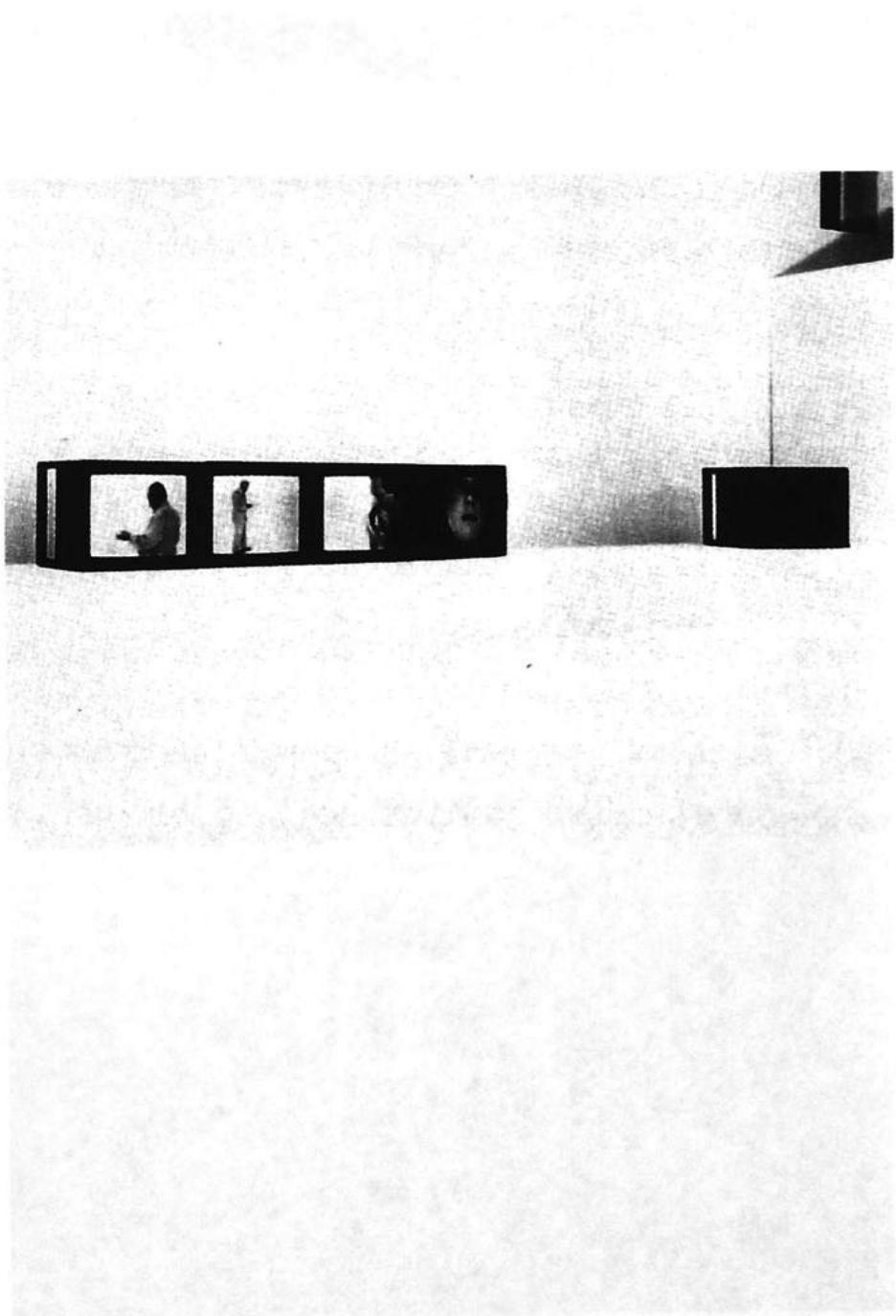
Who sees? What sees? Who sees what sees? Etc.

The eye altering alters all. – William Blake

Accordingly: Who does the seeing depends on the state of seeing.

So in my contemplation in the liminal state I am as much the seen as the seer. Who indeed sees? I see me. I see me seeing. I see me being seen. I am seen. I am seen through. I am the medium of seeing: The space of seeing, of the *work* in which seeing is –

Being seen.



Gary Hill, *Disturbance (among the jars)*, 1988



Gary Hill instaluje / installing TALL SHIPS

George Quasha
(w dialogu z Charlesem Steinem)

TALL SHIPS
(Żaglowce)
WYBUJAŁE WIDZENIE

W ciemności

Opowiadają, że podczas biennale sztuki współczesnej w Whitney Museum w 1993 roku, na którym prezentowano instalację *TALL SHIPS* (Żaglowce) autorstwa Gary'ego Hilla, ktoś zauważył wśród widzów Woody Allena. Niestety, mimo zapewnienia towarzyszącej mu osoby, że dzieło jest cudowne i warte doświadczenia, Allen nie chciał wejść do ciemnej, zamkniętej sali, ponieważ bał się ciemności.

Być może nawet lepiej, że nie wszedł, bo w środku miał szansę napotkać niejedną marę tłukającą się po nocy.

Na co mógł natknąć się w ciemności? Pomyślmy o tym zgodnie z pewną dia-logiką samego dzieła – czyli zgodnie z tym, co dzieje się pomiędzy nami. Dzieło to jest rodzajem bardzo ciemnego tunelu albo podziemnego przejścia – tak że wchodzącej osobie łatwo zderzyć się z kimś, kto już jest w środku. Czarno-białe obrazy dwunastu różnych osób są wyświetlane z niewidocznego źródła, a pojedynczy obraz o wysokości około dwóch metrów widnieje na końcu sali¹. Kiedy zbliżamy się do tego obrazu, przed-

¹ Przed uaktywnieniem postacie mogą siedzieć, stać bądź (w jednym przypadku) leżeć. Instalacja przedstawiona na Biennale Whitney (Nowy Jork, 1993) była salą o długości około 20 metrów i składała się z dwunastu wyświetlanych obrazów przedstawiających następujące osoby: *Lewa ściana*: Bill Colvin, Santha Cassel, Ronald Choate, Sharon Parker, Megan Adcock, Mark Vandevanter; *tylna ściana*: Anastasia Hill; *prawa ściana*: Lou Helter, David Cheung, Terri Colvin, Katsura Ozeki, Preston Wadley. W czasie wystaw Documenta IX (Museum Fredericianum, Kassel, 1992) oraz Stedelijk (Amsterdam, 1993) sala miała długość około 30 metrów, a osobami na projekcjach byli: *Lewa ściana*: Bill Colvin, Preston Wadley, Ronald Choate, Santha Cassel, David Cheung, Sharon Parker, Megan Adcock, Mark Vandevanter; *tylna ściana*: Anastasia Hill; *prawa ściana*: Greg Hill, Lou Helter, Richard Parker, Terri Colvin, Donald Young, Jay McLoughlin, Katsura Ozeki. Dodajmy tu, że Gary Hill nie wybrał tych osób ze względu na ich reprezentatywność albo jakąś szczególną „siłę oddziaływanego”, jakkolwiek by to rozumieć. Wybór przebiegał swobodnie, często następował niemal przypadkowo i zawsze miał charakter osobisty (osoby te należą do kręgu znajomych i krewnych artysty) lub, nazwijmy to, intuicyjny. Podczas nagrania wideo proszono jedynie te osoby, by podeszły do kamery i stały przed nią przez około dwudziestu sekund, przy czym wrócić na poprzednie miejsce miały dopiero po sygnale danym przez Gary'ego Hilla. W każdym przypadku znacznie przedłużał on czas stania przy kamerze, co powodowało u filmowanych osób lekkie zmieszanie – a jeśli nie, to przynajmniej zaczynały się czuć tak, jakby ktoś się im przypatrywał. Dużo można by mówić o naszych różnorodnych reakcjach na te osoby i chętnie byśmy to uczynili, ale nie wydaje się to tutaj konieczne dla przedstawienia toku mojego rozumowania. Najważniejsze jest to, że nie-symbolizująca modalność wyboru osób przyczynia się do radykalnej otwartości pola doświadczenia.

stawiającego, na przykład, postać siedzącej kobiety, zareaguje ona na naszą obecność, wstanie z krzesła i podejście do nas, powiększona do naturalnych rozmiarów, a następnie pozostanie przez dłuższy czas, stojąc i wpatrując się w nas. Jeśli odejdziemy albo będziemy stać zbyt długo, postać odwróci się i powróci na poprzednie miejsce, by usiąść. Jeśli jednak postanowimy podejść jeszcze raz, również i ona podejdzie, by znów zacząć się w nas wpatrywać. To wszystko. Czego się więc bać?

Myślmy dalej zgodnie z dialogicznymi przesłankami: W środku jest dość ciemno, a my przechadzamy się wśród niewidocznych nieznajomych, czasem tylko słysząc ich rozmowy lub przynajmniej, nazwijmy to, szmer ludzi, a po pewnym czasie zaczynamy dostrzegać sylwetki przechodzących przed obrazami widzów oraz ich twarze w poświatie dochodzącej z wyświetlnych obrazów. Poza przypadkowymi dotknięciami ramion, nie mamy zbyt wiele styczności z innymi. Najważniejszy jest kontakt pomiędzy nami i tymi postaciami, które wstają i podchodzą, by go nawiązać. Tylko że nie dochodzi do żadnego kontaktu.

Przez większość czasu jesteśmy pozostawieni sam na sam z projekcją. Nie ma również dźwięku, poza szumem otoczenia, a jeśli słyszać rozmowy innych ludzi, to wydają się jakby nie na miejscu, a nawet przeszkladzają, jakby miały na celu ukrycie zmieszania i wypełnienie przestrzeni czymś znanym. Zazwyczaj nie trwa to długo, ponieważ osoby te wchodzą i wychodzą bardzo szybko, jakby trafili na niewłaściwą, nieatrakcyjną atrakcję w Disneylandzie. Potem znów zostajemy sami, może tylko kilka kształtów wciąż cicho krąży po sali. Jasność ich twarzy przywodzi na myśl żagle dryfujące w poświatie księżyca. A przed nami ktoś znów wstaje i podchodzi coraz bliżej, by zatrzymać się tuż przy nas. I co teraz?

Co jest zwierciadłem?

Oto przestrzeń, w której to się odbywa.

Oczywiście jest ona dla każdego inna. Postawa, jaką na co dzień przyjmujemy w konfrontacji z zupełnie nieznajomą osobą, w owej intymnej chwili kiedy po raz pierwszy napotykamy jej spojrzenie (miękką ostrość sprawia, że wzrok wyświetlonej postaci nie przesywa nas do głębi) zasadniczo określa tu naszą spontaniczną reakcję wobec pracy.

Chwila ta może być niepokojąca.

Mimo panujących ciemności, możemy czuć się widziani albo przynajmniej odczuwani, a może nawet jakby nadzy i pozbawieni obrony. Żadne słowo czy gest nie mają przecież teraz sensu, chociaż nieświadomie możemy

wykonać jeden z nich nieznaczących gestów określanych przez językoznawców mianem „fatycznych”, których zadaniem jest uprzedzić kontakt w czasie oczekiwania na mające za chwilę nastąpić spotkanie. Tutaj jednak nie dochodzi do żadnego spotkania. Wydaje się, że do niego dojdzie aż do chwili, w której powinniśmy się odezwać, lecz nikt się nie odzywa. Dla niektórych może się to wydawać rodzajem wolności: mogę patrzyć, ale nie muszę mówić ani nawiązywać kontaktu – wolność od pewnego rodzaju obawy. U innych może dojść do utrwalenia poczucia izolacji towarzyszącego codziennym kontaktom towarzyskim, w których wciąż dochodzi do spotkań, choć nigdy do spotkań prawdziwych. Większość ludzi zastanowi się, przez co przechodzi osoba stojąca przed nami: jak dała sobie radę z sytuacją, w której musiała po prostu stać przed kimś, kogo nie widzi, mimo że w nią samą ktoś intensywnie się wpatruje. (Jak my dalibyśmy sobie radę?) Doświadczenie takie może być zabawne, fascynujące, hipnotyzujące, bolesne. Może przywołać ukryte pokłady naszej psychiki. Coś przerzążającego, niepożdanego. Możemy zacząć czuć się niepewnie albo zacząć deliberować o interaktywnym wideo, zanim nie stanie się coś strasznego. Być może Woody Allen wiedział, co robi. Poza tym co to ma wspólnego ze sztuką?

Zanim przemyślimy to głębiej, spójrzmy na reakcje innych ludzi. Powstrzymamy się przed opisaniem naszych własnych reakcji, z jednym szczególnie sugestycznym wyjątkiem: narzucało się nam wrażenie, że te bezbarwne, nawet widmowe, a jednocześnie dziwnie pociągające postacie były podobiznami osób niedawno zmarłych, które powróciły, by zaznać ciepła ostatniego kontaktu z żywymi – podobnie jak w czasie stanu *Bardo* albo jak w Podziemiu, do którego Odyseusz zstąpił, by usłyszeć wróżbę, i gdzie spotkał duchy zmarłych przyjaciół i krewnych.

Oto przejmująca relacja Barbary Leon, która zwiedziła instalację podczas biennale w Whitney Museum²:

Oglądając pierwsze dwie osoby, nie mogłam się oprzeć wrażeniu, że dzieło jest całkowicie interaktywne, że one rzeczywiście reagowały na moją obecność! Czułam tę pustkę, która towarzyszy spotkaniu z kimś nowym, ten zatrzymany głowy niewymuszonej spontaniczności. Bałam się,

²⁾ Osoby, których doświadczenia tutaj opisujemy, zostały wybrane nie dlatego, że tworzą sztukę, ani dlatego, że są naszymi przyjaciółmi (choć w obu przypadkach tak jest), ale dlatego, że ich reakcje są ciekawe i wyrażają cały szereg możliwych reakcji. Nie uważamy ich jednak w żaden sposób za typowe, ponieważ nie istnieje coś takiego jak typowy przypadek w polu intencjonalnie nieograniczonym na poziomie semiotycznym.

że następna osoba będzie mnie znać, zanim ja poznam ją. Mimo że postacie nie oczekiwali na działania z mojej strony, można było wyczuć, że reagują na moją obecność, jakby mierzyły mnie wzrokiem. Potrzebny był niemal fizyczny *wysiłek*, by nie cofnąć się, kiedy do mnie podchodziły, w efekcie czego zaczęłam podświadomie przyjmować postawę obronną.

Z ulgą odkryłam, że inni ludzie mnie nie widzą i nie śmieją się ze mnie. Jedna z kobiet zaczęła na ekranie chichotać, a ja nie mogłam się powstrzymać i odpowiedziałam jej tym samym. Później zauważylam, że uwidoczniło się wiele drzemiących we mnie przesądów. Doszłam do wniosku, że to dzieło jest jakby buddyjską medytacją, która pokazuje mi mnie samą i dostarcza mi wiedzy o moim postrzeganiu, od którego schematów nie mogę się uwolnić.

Najbardziej zdumiewające jest jednak, że gdy oglądałam tę instalację po raz drugi, chociaż dopiero co stamtąd wyszłam, znów pojawiły się we mnie te same reakcje.

Kiedy stanęłam przed kimś w rodzaju „figury ojca”, zaczęłam automatycznie reagować jak na mojego ojca. Przyjęłam dokładnie taką samą postawę jak w kontaktach z ojcem.

Sila sytuacji, w której stałam oko w oko z drugą osobą, była tak wielka, że nie mogłam nie zauważać swoich uczuć. Przygnębiało mnie, jak wiele jest we mnie przesądów na temat ludzi – na temat tego, co trzeba robić, kiedy ich spotykamy – te reakcje są tak automatyczne. Nie można tego kontrolować, ale można dostrzec, w jaki sposób umysł uwidacznia swoje działanie.

Choć było to bolesne przeżycie, w tym bezpiecznym miejscu mogłam obserwować reakcje swojego umysłu. Ludzie podchodzą i wpatrują się we mnie, a ja wymyślам o nich te wszystkie bzdury. Muszę przyznać, że z góry przekreśliłam możliwość nawiązania niektórych znajomości, jako że nie były to osoby, z jakimi zwykłam się na co dzień zadawać. Stwierdziłam również, że najbardziej przykuwały moją uwagę osoby najbardziej ode mnie odmienne – tak jak ten ciemnoskóry mężczyzna. Kiedy nie umiałam się otworzyć na któryś z tych wyświetlanych osób, musiałam przyznać, że to nie ich wina, tylko mojego ograniczenia. Po opuszczeniu instalacji uznalałam, że zmieniło się moje podejście do sztuki w ogóle – byłam bardziej otwarta na dzieła, które wcześniej wcale by do mnie nie dotarły.

TALL SHIPS to przestrzeń funkcjonująca jak zwierciadło. Możemy w nie spojrzeć i zobaczyć własne reakcje, proste i skomplikowane, z których

zazwyczaj nie zdajemy sobie sprawy. Możemy też reagować na wyświetlany obraz tak jakby odzwierciedlał on jedno z naszych potencjalnych ja. Jennifer Axinn, inna osoba oglądająca instalację, właśnie tak opisała swoje przeżycia: *stawala się każdą z wyświetlanych postaci, przyjmując jej pozy, gesty i nastroje*. Kiedy pokazywała, co robiła przed każdą z nich, niemal wcielała się w nie i można było rzeczywiście ujrzeć postać, którą naśladowała. Na nieco innym poziomie odebrała dzieło Chie Hasegawa, która doświadczyła niepokojącego przynębienia, obserwując na ekranie zamkniętą w sobie i nie nawiązującą kontaktu z widzem Japonkę. Obraz ten odzwierciedlał, jak się wydaje, siłę obecnego w tej kulturze nacisku na pasywność i ograniczenie komunikacji.

Nie można zaprzeczyć, że każda osoba widzi na ekranie inną rzeczywistość. Mogłoby się więc wydawać, że dzieło to nie jest zwyczajnym zwierciadłem i, co więcej, że nie tylko ono jest zwierciadłem. Innymi słowy, dzieło jest rodzajem zwierciadła, które ukazuje nam, że nasz własny umysł odzwierciedla – i że unaoczniające się tu wydarzenia będące częścią naszego życia (takie jak sposoby postępowania i reakcje) stają się w jakiś sposób świadome, to *one* stają się wydarzeniami przesuwającymi się przed taflą zwierciadła.

Można powiedzieć, że pierwsze, spontaniczne reakcje wywołane przez *TALL SHIPS* – nasze reakcje na obraz wideo na ekranie – odzwierciedlają umysł w taki sposób, że może on rozpoznać samego siebie jako zwierciadło.

Stojąc na krawędzi

Jestem zwierciadłem, w którym jestem obrazem.

Mimo że deklaracja ta wydaje się być ciężką próbą dla możliwości racjonalnego rozumu, pojawia się w sposób naturalny, kiedy doświadczamy sztuki wideo, szczególnie tej interaktywnej, a jeszcze bardziej szczególnie w przypadku tego konkretnego dzieła.

Wynika z tego, że powyższa deklaracja, a jeszcze dokładniej, każda prawdziwa deklaracja rozumiana w przyjętym tu znaczeniu – jest odpowiedzią na nowo-od-krytą możliwość³.

³⁾ Słowo „deklaracja” jest tutaj użyte w odmiennym niż zwykle znaczeniu: oznacza ono publiczne potwierdzenie intuicyjnie wyczuwalnej możliwości, poczynione z intencją aktualizacji go w taki sposób, by nie utracić jego wirtualnego (w znaczeniu narzucających się możliwości) charakteru. To, co deklaruję, nie zamiera po prostu w statycznej reifikacji, a jedynie źródło intuicji, która nadala moc mojej deklaracji, zostaje teraz wyniesione do poziomu zjawisk i staje się użyteczne jako dalsza inspiracja. To, co staje się w tym momencie rzeczywiste, pozostaje w rezonansie z leżącą u podstaw możliwością. Deklaracja zasadza się na uświadomieniu sobie tego, co nasza intuicja już uznała za prawdziwe.

Na pewnej płaszczyźnie to, co nazywamy tutaj odkryciem możliwości, jest zauważone w latach 70. jako wrażenie doznawane przez osoby widzące siebie na nagraniu wideo⁴. Dzięki powstającemu w tym medium sprzężeniu zwrotnemu, jak również dzięki „sprzężeniu” naszego własnego obrazu i zachowania (i być może dzięki roli sprzężenia zwrotnego w działaniu naszych sieci neuronowych), wideo wywiera wpływ na samoświadomość, a co za tym idzie także na świadomość. (Ma to związek z obiektywizacją subiektywnej świadomości w czasie i przestrzeni.) W przypadku *TALL SHIPS* nie mówimy właściwie o wideo w tym dokładnie określonym znaczeniu, ale o trwale, historycznie przetworzonym polu, które wywodzi się z wideo. W dziele tym mamy do czynienia z projekcją obrazów z ukrytych czarno-białych monitorów, połączonych w dość prosty sposób z ogólnodostępymi obiektywami – jest to technika bynajmniej nie oczywista konceptualnie (w owym czasie nie stosował jej prawdopodobnie nikt poza Garym Hillem), choć trywialna pod względem technologicznym⁵. W tym sensie *TALL SHIPS* jest dosłownie i w przenośni projekcją wideo oraz światem powołanym przez wideo – *wideosferą* – co ma skomplikowane implikacje dotyczące ekologii umysłu (w znaczeniu przedstawionym przez Gregory'ego Batesona). Oczywiście każda tego rodzaju ekosfera, wywiedziona z wideo, stwarza niezwykłe możliwości rozwoju samoświadomości, zrodzonej dzięki naturze sprzężenia zwrotnego, właściwego temu środkowi wyrazu.

W *TALL SHIPS* jednakże zobaczyliśmy, że pierwszy poziom samoświadomości jest psychologiczny – jak reaguję na wyświetlane obrazy ludzi podchodzących, by mnie spotkać – w związku z czym na poziomie technicznym, niekoniecznie związanym z wideo (ponieważ teoretycznie projekcja mogłaby być filmowa, choć jakość obrazu, zwłaszcza szczególny efekt miękkiej ostrości, jest wynikiem zastosowania techniki wideo, podobnie jak element interaktywności). Należy on jednak do wideosfery, ponieważ otwiera on drogę do natychmiastowej, dokonującej transformacji świadomości. Innymi słowy, należy on do świata sprzężenia zwrotnego, a nie do filmowej reprezentacji – reakcji na obraz raczej niż obrazowej reprezentacji – natychmiastowej obecności, konstytuującej się w relacji do prowokującego obrazu – a nie wyrafinowanej definicji przedmiotu potencjalnie lub rzeczywiście „istniejącego” w świecie. Nie mamy tu jednak do czynienia z samoświadomością wynikającą bezpośrednio ze sprzężenia zwrotnego z medium wideo (jak np. „ żywego” obrazu nas samych), tylko ze sprzężeniem w przestrzeni dzieła wywodzącego się z wideosfery – świata, którego istnienie jest możliwe dzięki wideo. Wynika to z faktu, że Gary Hill, autor tego dzieła, nie jest Garym Hillem – rzeźbiarzem, ani tym bardziej filmow-

cem. Jest on artystą wideo, którego poczucie przestrzeni – czy to obrazowej, czy językowej – wynika w pewnym stopniu z możliwości odkrytych (to znaczy ujawnionych i stworzonych) przez doświadczenie wideo. Krótko mówiąc, staramy się tu zwrócić uwagę na pewien rodzaj samoświadomości, powstałej co prawda dzięki medium wideo, ale tylko w wyjątkowych warunkach tego dzieła i jako takiej wykraczającej poza tradycyjne podziały, takie jak „sztuka wideo” czy wręcz cybernetyczny aparat samego wideo.

Przede wszystkim mamy tu do czynienia z sytuacją nieustannego zbliżania się do progu. Dzieło to wywołuje, jak już zauważaliśmy, szczególny stan psychologicznego zaangażowania, w którym oczekujemy na spotkanie, do którego jednak nie dochodzi. Jest to wyraźnie stan niespełnienia. Wyciągam rękę, ale nie ma nikogo, kogo mogłaby ona dotknąć. Pozostaje mi tylko projekcja energii, nie mam jednak żadnego punktu oparcia. W pierwszej chwili – normalnej chwili – doświadczam tego jako frustracji. Mogę odczuwać w tej przestrzeni psychologicznej najróżniejsze emocje, jednak może również zdołam spojrzeć na nawet najbardziej nieprzyjemne z moich skłonności (jak chociażby ocenianie oglądanych na ekranie ludzi), jako zaledwie obrazy rzucane na zwierciadło mojego umysłu.

A jeśli tak, to być może doświadczając tych skomplikowanych emocji, udało mi się też dostrzec, że jako takie nie różnią się one zasadniczo od rzutowanych na ścianę ruchomych obrazów. Te dwa zbiory obrazów w pewnym sensie odzwierciedlają się nawzajem – są żywe, przyciągają uwagę, na pewno mają jakieś własne życie – ale nie są one *mą*, to znaczy nie są moim umysłem, w którym znajdują się oba z nich, ale który jest świadomy

⁴⁾ W pionierskim okresie sztuki wideo, w latach 70., kiedy technologia ta stała się dostępna dla wielu osób, jedną z licznych grup eksperymentalnych była „EarthScore” (w skład której wchodził Paul Ryan, Stephen Kolpan i Robert Shuler). Grupa ta działała w Hudson Valley w stanie Nowy Jork.

Jednym z wielu obszarów zainteresowania jej członków było odkrycie, że medium wideo jest w stanie dokonać zmian w naszej świadomości, z czego z kolei wynikają potencjalne konsekwencje w dziedzinie ekologii. Było to związane z naszymi poszukiwaniami i działania tej grupy przykuły uwagę wielu z nas, w tym również Gary'ego Hilla.

⁵⁾ Nie trzeba wyjaśniać, że dzieła Gary'ego Hilla często posługują się różnorodną i zaawansowaną technologią, szczególnie w dziełach *Disturbance (Among the Jars)* z 1988 roku i *Between Cinema and a Hard Place* z 1991 roku. Należy więc zaznaczyć, że technologia w wyraźny sposób nie jest elementem przyciągania intencjonalnego w *TALL SHIPS*, gdzie koncentracja na technologii (a nawet na „sztuce interakcyjnej”) może odwrócić uwagę od najważniejszych kwestii poruszonych w dziele. Odkrycie zastosowanej w nim techniki projekcji było zresztą przypadkowe i miało miejsce przed wieloma laty w Barrytown w stanie Nowy Jork. Gary Hill mieszkał tam przez kilka lat w wynajętym domu należącym do George'a Quashy. Pewnego wieczora po powrocie do domu Hill zauważył wyraźny obraz na ścianie w swojej pracowni: włączony monitor wideo wyświetlał poprzez wizjer kamery (zbudowany jak najprostszy obiektyw).

swojego istnienia jako coś więcej niż suma tych dwóch zbiorów. Wynika stąd, że w pewnym sensie oba te zbiory obrazów są tylko *projekcjami*, czy to psychologicznymi, czy technicznymi/artystycznymi – są one wyłącznie obrazami w zwierciadle. W ten sposób oba zbiory czy porządki obrazów znoszą się nawzajem⁶. Co pozostaje? Pozostaje przestrzeń, w której umysł rozpoznaje siebie i swoją fundamentalną niezależność od obu porządków projekcji, a więc zarówno od dochodzących do głosu kulturowo ukształtowanych emocji (psychologia), jak i wywołujących nasze reakcje zjawisk (świat oraz wyświetlane obrazy). Cóż to za przestrzeń? *Totalna przestrzeń samego dzieła*. Przestrzeń, w której stoimy, wiedząc, że nie musimy identyfikować się z żadnym z dwu porządków projekcji. Przestrzeń, w której możemy powiedzieć, że zarówno nasze osobiste doświadczenie i „obiektywna treść” dzieła, jako wyświetlane (projekcja) obrazy, należą do nieświadomości dzieła jako całości, która sięga ku świadomości przekraczającej oba poprzednio wymienione porządki, a mogącej się urzeczywistnić jedynie w *nieruchomym punkcie czasu i przestrzeni*⁷. To również przestrzeń, po której w ciemności przechadzają się inni, a na ich twarzach odbija się światło wyświetlanych obrazów – wyglądają jak białe żagle w świetle księżyca. Tak właśnie jak okręty (tall ships) mijające się w ciemności. Nagle okazuje się, że jesteśmy nieodłączną częścią tej totalnej przestrzeni zamieszkanej przez inne istoty, z którymi dzielimy to samo pole możliwości. Pole możliwości, w którym ostatecznie to my stajemy się właściwym medium tego dzieła. To również pole możliwości, które dzielimy z innymi dzięki naszej obecności i świadomości – pole czystej możliwości, w którym być może wysyłamy i odbieramy sygnały porozumienia, nawet jeśli są słabe i trudne do rozpoznania. Zapewne nie trzeba nawet dodawać, że pole to jest także z dziełem, ale jednocześnie nie musi się ograniczać do fizycznych i konceptualnych granic dzieła. W tej chwili możemy przecież o nim myśleć, nawet jeśli się w nim nie znajdujemy. Co więcej, czytelnik być może w ogóle go nie widział.

Na progu intencji

Czy staramy się tutaj udowodnić, że powyższe przemyślenia są prawdziwą intencją dzieła *TALL SHIPS*? Kwestia intencjonalności jest w tego rodzaju dziele szczególnie drażliwa⁸.

Jeśli spojrzymy na nie w kontekście sztuki konceptualnej, będziemy szukać w nim intencji jako abstrakcji, którą można odczytać z ukończonego, zamkniętego obiektu, będącego jakoby tej intencji formalnym odpowiednikiem – być może jej „wyrazem” albo nawet „dowodem”. Uważamy za oczywiste, że dla każdej osoby pragnącej otwarcie przeżyć to dzieło *TALL SHIPS*

(a nawet cała twórczość Gary'ego Hilla) nie zachęca do podejmowania prób zmierzających w kierunku dopasowywania-tłumaczenia treści/formy, jakkolwiek nie byłyby one wyszukane. Każdy impuls sugerujący „rozwińkanie tajemnicy” szybko napotyka na przeszkody nie do pokonania, zwłaszcza zaś w tym wypadku, gdzie w odróżnieniu od innych prac Hilla w sposób szczególnie drastyczny doświadczamy braku intertekstualnych możliwości interpretacji.

Przestrzeń tego dzieła, będąca jakby *krawędzią*, na której mamy się z nim spotkać, jest w radykalny sposób otwarta – w istocie umyślnie ukształtowano ją tak, by taką pozostała. W takim dziele bardziej odpowiednim pytaniem jest, w jaki sposób i gdzie usytuować jego istnienie – pytanie to wydaje się być nierozdzielnie związane z innym, mianowicie jak angażujemy swoje własne istnienie w momencie, gdy wkraczamy w dzieło. Jeśli prowadzamy nasze dociekania o dziele, ustawiając się z nim *na tej samej płaszczyźnie* – niejako w dialogu z nim – wówczas podejmujemy w pewien sposób pracę tego dzieła. Stanowi to skomplikowane wyzwanie dla dyskursu krytyki sztuki, który nie nadaje się zbyt dobrze do wytyczania *dalszego życia* dzieła. Wskazując na to pojęcie czy też raczej posługując się

- ⁶⁾ W czasie rozmowy z nami na ten i inne podobne tematy – chodziło o niemożliwy do uchwycenia sposób, w jaki niezwiązane ze sobą, ale w jakiś sposób równolegle porządkи doświadczenia „znoszą się wzajemnie” i przestają dominować nad głównym polem świadomości – Gary Hill podzielił się z nami interesującą analogią: mianowicie sposobem redukcji szumów w studiach nagraniowych. Ogólnie polega to na tym, że bierzymy sygnał dźwiękowy, wyświetlany jako wykres fal akustycznych, oraz jego odwrócenie, a następnie nakładamy oba przebiegi fal na siebie. Pierwotny dźwięk (np. muzyka) zostaje w ten sposób zniesiony, a to, co pozostaje, jest szumem (czyli tym, co zwykłe chcemy usunąć). Zastosowaliśmy tę analogię, w pewnym sensie przeciągającą naszym wyobrażeniom o pożądanej i niepożądanej treści, porównując główne, znoszące się dźwięki do dwóch zbiorów lub porządków obrazów, podczas gdy „szum” odpowiada tutaj rzeczywistemu bytomu dzieła – jest ono tym, co pozostaje, co znajduje się poza porządkiem obrazu, poza bezpośredniem, fenomenologicznym opisem.
- ⁷⁾ „Nieruchomy punkt” jest znany czytelnikom poematu T.S. Eliota „Burnt Norton” (pierwszy z serii Czterech Kwartetów). W części drugiej czytamy: „w nieruchomym punkcie, tam trwa taniec, ani bezruch, ani ruch...”. Ta wizja nagle uświadomionej sobie bezczasowości („Być świadomym to znaczy nie być więcej w czasie”) wywodzi się z Danteskiej wizji wiecznego bezruchu w ostatniej pieśni *Raju*. [Fragmenty poematu w tłumaczeniu Czesława Miłosza – przyp. tłum.] Co ciekawe, „nieruchomy punkt” jest używany w terminologii terapii czaszkowo-krzyżowej, wywodzącej się z osteopatii, oznaczając wywołanie chwilowego zawieszenia fundamentalnej pulsacji ludzkiego ciała („ruchu pulsacyjnego”). W rezultacie następuje mobilizacja podstawowej zdolności organizmu do samo-naprawy. Pojęcie to ma zastosowanie dla naszych rozważań o „Wyzwoleniu” w dalszej części niniejszego tekstu: doświadczenie Nieruchomego Punktu jest „jednością pełnią” (prowadziącą do zdrowia) i uruchamia podstawową zdolność do samoistnej równowagi.
- ⁸⁾ Słów „intencja” i „intencjonalność” używamy w potocznym znaczeniu woli, zamysłu, celu, a nie w znaczeniu generalnej struktury świadomości, znanym z Husserla i innych fenomenologów.

nim jako specyficznym narzędziem, staramy się odwrócić naszą uwagę od dzieła pojmowanego w sensie przedmiotu, by w jakiś sposób wydobyć na światło dzienne ślady tego, co odczytujemy tu jako jego wewnętrzny impuls.

To *dalsze życie dzieła* jest przecież czymś zarejestrowanym w nas samych – czymś, co jest niemal niezauważalnie na nas przeniesione – jakby dzieło było żywą istotą, zmieniającą się razem z nami. W istocie swej *TALL SHIPS*, w przeciwieństwie do bardziej tekstualnie nastawionych dzieł Gary'ego Hilla, jest drażniąco niedostępne, jeśli w prawdziwy sposób sami nie zaangażujemy się w nie i w jego „życie po życiu”, albo w to, co wciąż jesteśmy w stanie odtworzyć w naszej świadomości. Nie jest to okazja do refleksji, tylko raczej miejsce refleksji, zwierciadło optycznego odbicia (refleksji). Mówiąc bardziej precyzyjnie, dzieło to jest czymś, co odbija się od nas, czyniąc nas rozszerzonym medium dzieła. Żaglowce (*Tall Ships*) unoszą ze sobą częstkę światła, pochodzącego z ich świadomej obecności w ciemności.

Nie dziwi więc, że krytyczne omówienia tego dzieła często kończyły się tam, gdzie rozpoczyna się jego najbardziej interesujący nas aspekt. Być może powinniśmy odwołać się do rezonansu, to znaczy do tego, jak wyrażony impuls rezonuje w nas samych, w jaki sposób oddziaływało wewnętrz nas, w jaki sposób wytwarzają w nas jakieś skomplikowane poczucie, którego nie można skonceptualizować poza ciągłym procesem omawianego tu dzieła. W tym sensie sposób, w jaki Gary Hill *nawiązuje* do Blanchota, Heideggera, ... nie ma na celu omówienia, przedstawienia albo skomentowania tych źródeł, a jedynie przekazanie wzbudzonego przez nie *rezonansu* – nie jest to więc żadna intertekstualność, ile raczej rozszerzona tekstualność, dalsze życie. Można nazwać to wcieleniem przekazu mającego miejsce na krawędzi, na horyzoncie nieruchomego punktu, dokąd impuls *zmierzał na spotkanie*. Białe żagle.

W nieco niespokojny sposób zastanawialiśmy się jednak nad intencją. Jesteśmy w tej chwili gotowi na przejście do bardzo wyjątkowego aspektu autorskiej intencji w *TALL SHIPS*, intencji niemal całkowicie usuniętej z dzieła, podobnie jak „treść” i w ogóle cała praca hermeneutyczna. A jednak pozostaje ona jako tajemnica dzieła. Nie chcemy tu powiedzieć, że nie ma tu intencji, ani że istnieje jakaś meta-intencja, lecz że *dzieło samo w sobie jest uprawianiem intencji*. W pewnym sensie intencja została przez to dzieło uwolniona. Staje się ono więc „kompletne” w punkcie, w którym autor ufa, że intencja nie stała się kompletna, ale raczej *uwolniona* – wy-

puszczona w przestrzeń całości, w której może się samodzielnie, prawdziwie rozwijać. Dla nas dzieło zaczyna się w takim razie *na progu intencji*. Hermeneutyka nie jest w stanie odszyfrować jakiejś pierwotnej, jasnej intencji, lecz musi odczytać przyszłą postać intencji powstającej w wyniku zaangażowania. Można by więc powiedzieć, że mamy tu do czynienia z hermeneutyczną meta-noją czy też odwróceniem umysłu, którego impuls, dotąd skierowany na odczytywanie esencjalnej prawdy, obraca się, by wydobyć na światło dzienne powstającą właśnie możliwość.

Intencja staje się projekcyjna.

Dzieło umożliwia samo sobie działanie jako nośnik przekazu swojej właściwej intencjonalności.

Uwolnienie

Gary Hill wypuszcza swoje dzieła na wolność w coraz wcześniejszym stadium. Oznacza to, że *uwalnia* je w momencie, gdy tylko stwierdzi, że jego podstawowy proces, intencjonalny impuls, zaistniał w sposób godny zaufania. To pierwsze poczucie uwolnienia, koncentrujące się przede wszystkim na poziomie technicznym i materialnym, ustępuje miejsca drugiemu: kiedy intencja została *uwolniona* do dzieła, któremu udzieliliśmy mocy jej realizacji. To drugie poczucie uwolnienia jest związane z trzecim: umożliwieniem autorowi (a więc i uczestnikowi) *uwolnienia się*, rozluźnienia wewnętrz przestrzeni dzieła. Implikowane jest tutaj zaufanie do samego siebie, pewność, że zdołamy utrzymać równowagę, zgoda na oddanie się kolejom losu, niezależnie od przebiegu wydarzeń. Sztuka żeglowania. To trzecie uwolnienie pogłębia się i następuje czwarte: wyzwolenie/rozluźnienie, tak jak w (Heideggerowskiej) *Gelassenheit*, otwarcie na bycie jako takie, pozbycie się, *uwolnienie się od* nawyku i oczekiwania, (re)orientacja na możliwość, życie na krawędzi...

Jesteśmy zdania, że podążanie za dalszym ciągiem życia *TALL SHIPS* rozpoczyna się, kiedy zdamy sobie sprawę z niezwykłej natury tej „krawędzi” i postanowimy, by w jakiś sposób zachować ją w naszej świadomości. Nie jest łatwo o tym mówić, być może dlatego, że artysta zdecydował się w *TALL SHIPS* na działania bez słów, co jest jak dotąd najbardziej bezkompromisową z podjętych przez Gary'ego Hilla wypraw w przestrzeń otwartej intencjonalności. W całej jego twórczości można jednak zauważyc jakby pogoń za procesualną otwartością, nawet w najbardziej tekstowo i obrazowo zagęszczonych pracach. Wynika to ze sposobu, w jaki materiał przenika z dzieła do dzieła, nie dialektycznie, ale *generatywnie* – coś, co

pojawia się tylko w zarodku w jednej pracy, staje się intencjonalnym procesem w kolejnym dziele; coś, tutaj jedynie dotkniete, może gdzie indziej znaleźć miejsce jako świadomie kultywowana intencja, stając się tym samym dalszym ciągiem swojego życia.

Taka generatywna modalność kompozycji jest w nieunikniony sposób improwizowana: uderzona zostaje jakaś struna i jej ton błyskawicznie rozpoznaje oddzielny proces, nagła intencja uwolniona w przestrzeni umysłu i ciała staje się probierzem dla następnej chwili, następnego dzieła, drugiej osoby, słuchającej osoby. W tym sensie dzieło jest interaktywne z samym sobą, w swoim rezonującym medium i potencjalnie z każdym, kto znajduje się w zasięgu działania, z każdym żaglowcem pływającym po tych samych wodach.

Gary Hill podchodzi do tego procesu w sposób otwarty. Nie wyciąga wniosków, ani nie zamyka dyskusji, ale rozpoczyna dociekanie, by sprawdzić, jak daleko posunie się ono bez pomocy, do jakiego stopnia można je będzie rozwinąć w materialnych ramach danego medium. A kiedy okazuje bezpośrednie zainteresowanie „sztuką interaktywną”, co, ściśle rzecz biorąc, odnosi się również do *TALL SHIPS* – jako że sam widz sprawia, iż dana postać wstaje i podchodzi, na powrót siada na miejsce, by znów wrócić bądź pozostać – najbardziej pouczający jest tutaj sposób, w jaki Hill zwraca uwagę na wszelkie możliwe stany interaktywności pomiędzy danym materiałem/a sytuacją. Interakcja w tym sensie nie jest, jak to zwykle ma miejsce w sztuce interaktywnej, związana z ustalonymi opcjami, nie jest zabawą w jednowymiarowe zagadki czy jakiś inną przewidywalną rozrywką. Jest ona raczej związana z doświadczaniem wyboru jako drogi do świadomości wybranej postawy, gdzie sytuacja konieczności wyboru (czy mam się zbliżyć czy wycofać? Zastanowić nad swoim zmieszaniem i niepokojem czy próbować je odegnać?) otwiera „absurdalności punktu widzenia” rozgrywane na tle rezonujących możliwości – kątów, przy których dochodzi do zbiegu (linii) okoliczności (co-incidence). Otwartość w tym punkcie jest zawsze niebezpiecznie bliska katastrofie – rzuceniu się w przepaść ostrzonej uwagi i wirowaniu naglej obecności. Wyjaśnijmy to dokładniej. *Krawędź* (*verge*) ma również znaczenie (w języku angielskim, od łacińskiego *virga*: drąg, zerdź itp.) wrzeciona, osi, bieguna obracającego się ciała, rdzenia auto-orientacji i zdecydowanej postawy, która umożliwia utrzymanie równowagi. Jest to związane z optymalną receptywnością, czymś, co nazywamy psychicznym *scentrowaniem*. Bynajmniej nie mówimy tutaj o jakimś utartym frazesie, zaczerpniętym z modnej ostatnio filozofii New Age, ale o stanie dającym się dość precyjnie zdefiniować, szczegółowo na

poziomie fizycznym. Mamy bowiem do czynienia z sytuacją, w której żywego ciało odnajduje swój własny środek ciężkości, jak gdyby fizyczna linia pionu wyznaczyła jego centralny biegun, umożliwiając tym samym odkrycie stanu, w którym całe napięcie zostaje skierowane z końcyn do wewnętrz organizmu i w efekcie *zneutralizowane*. Jeśli można tu wytlumaczyć to w kilku słowach, przedstawmy prostą instrukcję „nastawiania się” (nazwijmy ją dla zabawy „Wyzwoleniem (*Gelassenheit*) stosowanym”), przekazaną mi jakieś dwadzieścia lat temu przez nauczyciela tai-chi. Wskazówki ponizsze obrazowo tłumaczą ten stan, mogący, jak utrzymują mistrzowie ścieżek duchowych, „zmienić nasze życie”. Jedyną trudnością jest konieczność przyjęcia pozycji stojącej, by pochwycić sens poniższych instrukcji, najlepiej zaś będzie, jeśli ktoś nam je na głos odczyta:

JAK SKAKAĆ (interruptus)

Wstań; na komendę

„Na miejsca, gotowi, hop!”

skaczesz

Dobrze, czy jesteś gotowy/a? Teraz:

Na miejsca...,

gotowi...

...

(Zwróć uwagę na stan swojego ciała)

Proste, prawda? Trzeba oczywiście naprawdę wykonać te polecenia (prawdopodobnie co najmniej dwa razy), aby zrozumieć, przy czym być może będziemy musieli sobie również pozwolić na luksus poczucia się trochę głupio. Jeśli zwróciśmy baczną uwagę na *stan niekompletności* dokładnie *na chwilę przed* planowanym skokiem, nasz świadomym umysł uchwyci nietrwałe zjawisko: *całkowite uwolnienie/rozluźnienie*. Przyczyną jest fizyczny fakt: Nie można skoczyć bez użycia ciężaru naszego ciała jako przeciwagi, uwalniającej nas od przyciągania ziemi – do ziemi. W wyniku tego dosłownie gruntownego działania zdolaliśmy sami siebie niejako sprowadzić na ziemię – i weszczyły tym samym w najbardziej bezpośredni kontakt z „centrum”, a w tym przypadku z rzeczywistym centrum planety Ziemi, do którego dotarliśmy dzięki „grawitacyjnemu poddaniu się”. (Poeta Charles Olson mówił o „tej świeżości doświadczania czasu, którego dostarcza grawitacja”). Jesteśmy na krawędzi. Zauważamy powszechny w naturze fakt, którego być może nigdy wcześniej nie dostrzegliśmy: istnienie Nieruchomego Punktu. Niektórzy ludzie doświadczają na krawędzi zawrotów

głowy, ale ci, którzy zdolają nad nią „zawisnąć”, opowiadają o uczuciu jasności, przypominającym przebudzenie w trakcie świadomego snu. Jeśli komuś uda się pozostać w tym neutralnym stanie przez dłuższą chwilę, będzie miał możliwość poznania stanu/postawy Nie Trzymania Się, stanu *miękkosci połączonej z napięciem uwagi*, podobnego do Bycia Trzymanym jakby w objęciach samej Matki Ziemi. Jest to słynny stan tai-chi (tai-ji), i jeśli uda się nam go utrzymać w ruchu, zaczynamy „ćwiczyć” tai-chi, stajemy się ucielesnieniem zdolności ciała do zachowania równowagi w wodzie, kiedy jego środek ciężkości znajduje się tuż pod powierzchnią wody – a więc tuż poza zasięgiem wzroku i świadomej obserwacji. Nasze ruchy dokładnie przypominają wtedy ruchy żaglowca. Starożytni Chińczycy powiadali, że tajemnice natury można podejrzeć w najprostszych i najzwyczajniejszych chwilach.

Amerykański poeta Robert Duncan zauważył kiedyś: „Czuję, że dzieję się tam, na zewnątrz”. Nie liczy się *przeciwstawienie* mojego i twojego świata, ani ich obu i świata w ogóle, ale przestrzeń, w której stojmy odkryci sobie samym i w której łączymy się z innymi, nawiązując do procesu tego samego odkrywania. Wyobraźmy sobie: oto Żaglowce, w przelocie wykrywające swoje własne sygnały, interaktywnie odsyłając je zaraz dalej. Tak rozumiane nasze refleksje obracające się *wokół tematu medium* (nawet tutaj, teraz, kiedy podjęliśmy się kultywowania dalszego życia dzieła) są zarówno wewnętrznie, jak i w wyraźny sposób dialogiczne; wynikające również z *samego medium*. Sygnały są wciąż wysyłanymi i odsyłanymi przekazami, biegącymi tam i z powrotem w przestrzeni dzieła, które stają się bardziej wyraziste w świetle naszych własnych projekcji. Jeśli uda się nam pozbyć swoich oczekiwania, jesteśmy w stanie zneutralizować dynamikę kontaktu/frustracji i wejść w sferę odbioru, przestrzeni słuchania, w której przekaz następuje na najgłębszym poziomie. Membrana pomiędzy widzem i wyświetlana postacią w *TALL SHIPS* staje się przepuszczalna i, mimo że oczywiście nie ma żadnego bezpośredniego kontaktu pomiędzy tymi dwoma osobami, samo dzieło staje się medium wymiany. Wszelkie działania podejmowane w tym *stanie uwolnienia* odbywają się w sposób subtelny i nie bezpośredni, zarówno w przestrzeni nazywanej realną, jak i w przestrzeni możliwej, oraz w ich sumie, totalnej przestrzeni dzieła.

Ta przestrzeń totalna żyje swoim własnym życiem, jest żywa – jak całościowe tępno życia mokradła i jego pola sygnałów, tańca świetlików, koncertu kumkujących żab... Kiedy staramy się uchwycić istotę tego, w jaki sposób dochodzi tam do głosu obiektywna świadomość, brakuje nam słów. Równie dobrze moglibyśmy próbować przetłumaczyć dialog płynących wśród nocy żaglowców.

Czy to dzieło jest o języku?

W naszym dialogu Gary Hill poruszył problem języka w „niemej” pracy, stawiając następujące pytanie: „Czy to dzieło jest o języku?”. Charles Stein odpowiedział: „Skoro tak mówisz”. To dzieło jest o języku, skoro tak mówisz. Zasadniczym wydarzeniem tej pracy jest *aktywność totalnej przestrzeni...* skoro tak mówisz. W codziennym języku sformułowanie to oznacza, że zgadzamy się z tym, co mówi druga osoba dla „świętego spokoju”, by nie wdawać się w niepotrzebne dyskusje, ale tak naprawdę nie wiemy, czy ma ona rację. W języku *dyskursu dalszego życia dzieła* oznacza to, że dla zaangażowanego rozmówcy autentyczność *roszczenia* jest tutaj równoznaczna z zasadnością tego roszczenia. (Prawdziwość takiego pojmowania prawdy wykracza zatem poza jakiekolwiek roszczenia do prawdy). W tej domenie można również powiedzieć, że *dzieło wytwarza przestrzeń, w której roszczenie do rzeczywistości jest rzeczywistością tego roszczenia*. (Realność takiego rozumienia rzeczywistości wykracza poza jakiekolwiek roszczenia do realności...). Stawką jest tutaj, twierdzimy, ontologiczna moc deklaracji. (Nie żeby zaraz każde zdanie padające z naszych ust było prawdziwe, ale może ono być prawdą jedynie – skoro tak mówię – dzięki deklaracji.) Miejscem zaś powstawania tej mocy, jeśli chodzi o nasze uczestnictwo w tym dziele, jest punkt współoddziaływania pomiędzy możliwościami estetycznymi, ontologicznymi oraz (wtedy i tylko wtedy kiedy tak powiesz) teurgicznymi.

TALL SHIPS w swym najprostszym (nie mylić z minimalistycznym) przejawie jest bezkompromisową deklaracją poetyki *wydarzenia w totalnej przestrzeni*. Podstawowa zasada brzmi tutaj: *Prawdziwa deklaracja jest odpowiedią na jakąś możliwość*. Możemy dostrzec możliwość w taki sposób, że rozpoznanie jej staje się automatycznie deklaracją, niezależnie od tego, czy ma miejsce rzeczywista, dotycząca jej wypowiedź o deklaratywnym charakterze. Przestrzeń języka jest przecież wszechobecna, również i bez słów. Na krawędzi komunikacji, kiedy stoimy w przestrzeni dzieła, możemy doświadczyć presji stworzonej przez samą tylko możliwość mówienia. Możemy też w końcu poczuć, że nasza własna obecność jest w tym kontekście – językowa.

Nasza jedyna konfrontacja z językiem jako zbiorem słów jest oczywiście związana z tytułem – koncentruje się na tytule. Stanowi on dla nas dość tajemniczy przedmiot verbalny, uderzający w jakiś niezrozumiały sposób. Wydaje się, że uruchamia on dociekanie na temat swojego własnego znaczenia, które rezonuje w przestrzeni, przywołując w nas świadomość nas

samych jako materiału będącego częścią medium. Jest to jednowersowy wiersz, w którym nasze własne refleksje i dalsze refleksje rozprzestrzeniają się wokół – jak kamień rzucony na nieruchomoą powierzchnię stawu, którym jest nasz umysł... Cóż, być może tajemnica tego tytułu jest swego rodzaju przyzwoleniem. Być może pozwala ona, na przykład, na zastąpienie dawnego, skupionego na sobie gestu, który czyniąc „idę z wysoko podniesioną głową” nowym, skoncentrowanym na przestrzeni gestem, dzięki któremu „widzę z wysoko podniesioną głową”: Czy mówiąc, że *widzę wysoko*, masz na myśli, „Widzę w ciemności” albo „Mimo że jest tu ciemno, widzę wyraźnie”, albo po prostu „Widzę...”? [Tytuł dzieła Hilla, *TALL SHIPS*, to „żaglowce”, a dosłownie „strzeliste (wysokie) okręty” – przyp. tłum.] Nocne widzenie, jakkolwiek widzenie. Tu osobista dygresja: Podczas drugiej wizyty w *TALL SHIPS* zauważyłem, że towarzysząca mi Susan Quasha usiadła w pewnej chwili na podłodze i przyglądała się innym widzom. Dzięki temu uświadomiłem sobie zwierciadłowy charakter przestrzeni dzieła, siebie samego jako tekstu, oraz swoją obecność jako czegoś związanego z rzeczą nie dającą się ujawnić przez ujawnienie. Uświadomiwszy sobie te fakty, nie można oprzeć się pokusie odmiennego sposobu „naprowadzania” w sensie przygotowania się na „wydarzenie w totalnej przestrzeni” dokładnie w chwili, kiedy ta powstaje. To nowe naprowadzanie byłoby tu najważniejszym gestem i działaniem ukrytej komunikacji – procesu, przyznajmy, bezpośredniego przekazu – którą staraliśmy się odnaleźć w pojęciu „dalszego życia dzieła”.

Ponowne odczytanie z perspektywy *TALL SHIPS*

Naturalna jest tendencja, by odczytać wcześniejsze dzieła z perspektywy późniejszego, uznanego za najważniejsze, poszukując źródeł jego nowych albo ważnych idei⁹. Odczytywanie przeszłości z punktu widzenia teraźniejszości leży oczywiście u podstaw impulsu hermeneutycznego, a zauważliśmy już, że impuls ten jest problematyczny, jeśli krępuje radykalną otwartość dzieła, nakazującą nam w pewnym sensie odczytywać przeszłość, odczytywać na zewnątrz, w kierunku od centrum (osi-krawędzi). W przypadku *TALL SHIPS* użyteczna próba odczytania wcześniejszych dzieł polegałaby na odnalezieniu rzeczywistej tendencji obecnej w twórczości Gary'ego Hilla, zmierzającej do usunięcia elementów, na których opierał się w poprzednich dziełach – języka jako tekstu, wyrafinowanych obrazów, różnorodnych form sterowania itd.¹⁰ Uwiodoczni się wtedy fakt, najsilniej w *TALL SHIPS*, że to usuwanie przypomina destylację w alchemicznym alembiku, ponieważ koncentruje ono pozostałe elementy do jakby punktu załamania: a w tym przypadku raczej do punktu wyłamania – na zewnątrz, z fenome-

nologicznych ograniczeń narzuconych w niewidzialny sposób przez nasze metody i nawyki, na zewnątrz, z samego procesu hermeneutycznego, w który nawet w tej chwili jesteśmy zaangażowani – na zewnątrz, ku totalnej przestrzeni, zarówno fizycznej, jak i psychicznej, przestrzeni rzeczywistych uczestników poruszających się przez dzieło i kontynuację jego życia. To uwolnienie jest również rodzajem uścisku. Jak gest dziecka, Anastazja Hill, która ze światłem na twarzy, z rozpostartymi ramionami biegnie ku nam z odległego krańca ciemnej sali. Być może zmierzając nam na spotkanie, dokonuje chrztu okrętu, w którym razem podróżujemy, kolejnej fregaty pod pełnymi, białymi żaglami.

14 lipca 1993 / 17 Maja 1997, Barrytown, Nowy Jork

Published in the Stedelijk Museum (Amsterdam, 1993) / Kunsthalle (Vienna, 1994) catalogue *Gary Hill*

Updated 13–14 May 1997

Tłumaczenie: Paweł Stachura

Redakcja: Dorota Czerner

⁹⁾ Są na przykład osoby, które we wszystkich dziełach przed *Disturbance (Among the Jars)* (1988) doszukują się śladów fascynacji Gary'ego Hilla tekstami gnostycznymi. Z punktu widzenia historii jest to nieprawdą, ponieważ kiedy ja (George Quasha) wprowadziłem ewangelie gnostyków do naszych wspólnych prac nad *Disturbance* w Paryżu, Gary Hill jeszcze ich nie znał. Spodobały mu się jednak, co dowodzi czegoś, co można nazwać gnostycznym potencjałem – jak rzucony na powierzchnię stawu kamień, rezonują one bezczasowo w wielu z jego dzieł. Nie ma w tym żadnej pomyłki. Jest to jeden z wielu rodzajów odkryć, który może rzucić światło na najgłębsze podstawy jego sztuki – na fakt, że jest ona skierowana na nagłe uświadczenie sobie, gnozę lub spontaniczne przekształcenie wszystkiego na poziomie ontologicznym. Zauważmy na przykład w dziele *URA ARU* (1986) obfitość odwróceń (palindromów, odwróconych sekwencji klatek filmu itd.), która na najgłębszym poziomie zmierza ku swego rodzaju meta-noi czy błyskawicznemu odwróceniu podstawy umysłu.

¹⁰⁾ Tu warto na przykład zwrócić uwagę na jego niemal rozwiązłe eksperymenty z syntezą obrazu video, które w optymalny sposób zostały zredukowane do syntaktycznie ułożonych i bogatych semantycznie chwil już w dziele *Videograms* (1980–1981).



Gary Hill, *TALL SHIPS*, 1992

George Quasha
(written in dialogue with Charles Stein)

TALL ACTS OF SEEING

In the Dark

It has been reported that at the 1993 installation of Gary Hill's *Tall Ships* at the Whitney Biennial, there was a sighting: Woody Allen was visiting the exhibition. Alas, despite his companion's insistence that the piece was wonderful and really should be experienced, Woody Allen refused to enter the unlit enclosed hall: He's afraid of the dark.

Maybe it's just as well he didn't go in, because he's likely to have encountered one or more species of the things that go bump in the night. What kind of things? Let's think about this according to the special "dialogic" of the work itself – what takes place, that is, between us.

The piece is a kind of cave- or underground-like hall – very dark so that when you first enter you may well go bump against someone already in there. From an unseen source black-and-white images of twelve different people are projected all along the walls on both sides of the corridor and a single image about sixty feet down at the end of the room¹. When you approach the image, say, of a distant, seated person and stand before her or him, she or he responds to your presence by getting up and walking

¹⁾ In their original or pre-engaged position in the piece the figures may be seated, standing or (in one instance) lying down. The Whitney exhibit (New York, 1993), in a hall about 60 feet long, consists of 12 projected images of the following individuals, respectively: *Left wall*: Bill Colvin, Santha Cassel, Ronald Choate, Sharon Parker, Megan Adcock, Mark Vandevanter; *back wall*: Anastasia Hill; *right wall*: Lou Hetler, David Cheung, Terri Colvin, Katsura Ozeki, Preston Wadley. At both Documenta IX (Museum Fridericianum, Kassel, 1992) and the Stedelijk (Amsterdam, 1993), in a hall about 80 feet long, the order is: *Left wall*: Bill Colvin, Preston Wadley, Ronald Choate, Santha Cassel, David Cheung, Sharon Parker, Megan Adcock, Mark Vandevanter; *back wall*: Anastasia Hill; *right wall*: Greg Hill, Lou Hetler, Richard Parker, Terri Colvin, Donald Young, Jay McLoughlin, Katsura Ozeki.

Gary Hill did not select these people, by the way, because they are representative or in any special sense "powerful"; the approach to choice was casual, often with a strong element of chance, and always personal (through a network that included family and acquaintances) or, if you will, intuitive. The only instruction given to them during the video taping was that they should walk toward the camera and remain at a given point for about 20 seconds but wait for a signal to return to the original spot; Gary Hill always waited much longer, which tended to make them a bit uncomfortable – or at least to foreground for them the issue of comfort in the situation of being stared at. A lot could be said about one's various reactions to specific individuals, and it's tempting to do so; this certainly could have a kind of value, especially in an extended discussion of the work, but it does not seem to me to serve the present line of thought. The most important point here is that the non-symbolizing modality of selection contributes to the radical openness of the field of experience.

straight up to you, there to remain, "life-size," for a longish period simply standing and sort of looking at you. If you leave, or if you stand there too long, the person turns around and goes back to the original spot and sits down; and if you leave and then decide to go right back, the person walking away will turn around and come back to stand a while longer and sort of look at you some more. That's the piece. So what's there to be afraid of?

Continuing our thinking according to dialogical indications: It *is* pretty dark in there, and you're wandering around with strangers you can't see, though sometimes you hear them talking, or at least making what can only be called *human noises*, and after a while you can start to see the shapes of the people passing before the images, their faces indirectly catching some of the light from the projections. Except for brushing against a shoulder or two, there's not much contact with others. Mainly it's just you and those people who get up for you and come forward as if to make contact. Only there's no contact.

Mostly you're alone – alone with yourself and the projection. No sound at all but the ambient sound, and when the latter is people talking it feels somehow inappropriate or even interruptive, as though they're uncomfortable and need to fill the space with something familiar. That usually doesn't last long because these people tend to get in and out quickly, as though they had stumbled into the wrong Disneyland attraction that didn't attract. Then you're alone again. Perhaps a few of the slower moving, quieter entities are still cruising the room, light glancing from their faces like white sails in the moonlight. And in front of you someone is getting up and walking toward you, coming to meet you. What now?

What Mirrors?

This is the space in which it all happens.

Evidently it's different for everyone. How one relates to standing in front of a total stranger in a rather intimate moment in the space of eye-to-eye contact determines the quality of the first order of experience, although the soft focus of the projection keeps the gaze this side of penetrating. Still, the moment can be unsettling.

Though it's dark you might *feel seen*, or at least *sensed*, perhaps even a bit naked or stripped of defenses. After all it's pointless to speak or gesture, although you might unintentionally make one of those messageless gestures linguists call "phatic," designed to forestall contact when in the situation of *going to meet*. Only there's no meeting. Right up to the point when you just might speak, but no speaking. For some, this could be a kind

of freedom: I can look without having to speak or make contact – free of a certain anxiety; for others, it might reinforce the sense of isolation in the going-to-meet/never-really-meeting of social situations. At the very least you become aware of what the person in front of you is going through: how that person is handling the situation of having to just stand there in front of someone unseen yet intently looking on (How would *you* handle it?). It can be funny, fascinating, mesmerizing, painful. It can *bring some stuff up* in you. Something frightening, something unwanted. You might not want to stick around or you might prefer to start thinking about interactive video, lest something go bump. Maybe Woody Allen had a point. And what's it got to do with art?

Before we think more deeply about this, let's consider how actual people have responded. We'll defer our own various responses, with one particularly vivid exception: Namely, one couldn't help intermittently fantasizing that these colorless, even wraith-like, yet curiously attractive figures were, as one imagines them, the recently dead, returning for some warmth of last contact with the living – as in the *bardo*, or as, when descending into the Underworld (Homer's *Nekuia*) in search of prophecy, Odysseus is approached by the spirits of lost friends and family.

And here is a rather poignant account by Barbara Leon of her visit to the Whitney installation²:

Viewing the first two people I couldn't shake the feeling that the piece was completely interactional, that they were actually responding to me! I felt that *void* that comes up when you interact with someone new, that vertigo of unrequested spontaneity. I had the apprehension that another person would know me before I could know that person. Even though the characters weren't actually waiting for your input, you felt they were responding to your actual presence, as though they were sizing you up. It took a *physical effort* to not back up when they moved toward me, and I went into my *posturing mode*. It was a relief to know that other people couldn't see me make a fool of myself. One woman's image giggled and I felt myself giggling back. Then I noticed how my prejudices kept coming up. I

²⁾ The people whose experience we report here were chosen not because they make art, which they happen to do, or because they're friends of ours, which they happen to be, but because their responses are interesting and express a range of possible reactions. However, they are in no sense held to be typical, precisely because there can be no meaningfully typical instance in a field that is intentionally unbounded at the semiotic level.

decided that this could be something like a great Buddhist piece that showed you yourself, and left you with awareness of your own perceptions and patterns with no way out. Amazingly, even when I went back for a second viewing I felt the *same reactions* coming up, even though I'd just been through this earlier! Like when a "father figure" appeared I went into those automatic father-reactions. There I was posturing with an illusion! The power here of being face to face with a person is just so great that there's no escape from seeing your own feelings. It made me sad to see my own preconceptions about people – to see what we do when we meet people – it's so automatic. You can't control those things but you can *recognize the way the mind manifests*. Painful as it was, this was a safe context to see yourself in, to witness the operations of your own mind. People come and stare at you and you make up all this garbage about them. I had to admit there were people I just wrote off because they're not the kind of people I normally want to spend time with. I found that I became most engaged with those who were the most different from me – like the black man. When I wasn't immediately open to someone there, I had to acknowledge it was *my* limitation not theirs. When I left the installation I found that it had altered my response to art in general – that I was open to works that otherwise wouldn't have moved me.

Tall Ships is a space that functions as a mirror. One can look in and see one's responses, both simple and complex, of which one is normally unconscious. Or one can behave in relation to the projections as though they mirrored some possibility of oneself – or one's multiple selves – as in the case of another observer, Jennifer Axinn, who reports standing before the figures and in a sense *becoming* each one in gesture, posture, attitude. (When she illustrated what she had done standing before each figure, almost uncannily one *saw* the persona she imitated to the point of embodiment.) On another level, Chie Hasegawa disturbingly experienced a kind of depression when standing before the Japanese woman who was so withdrawn and out of touch with the viewer; what was mirrored there, it seemed, was the weight of a whole cultural tendency toward passivity and refused communication.

Obviously each person sees a different reality in the mirror. It would seem, then, that the work is no ordinary mirror and, furthermore, that not *only*

the work is the mirror. That is, the work is the kind of mirror that shows one that one's own mind is mirroring – and the events, the parts of one's life (such as patterns of reaction) that show up, become somehow conscious, are the images passing before the mirror. In a manner of speaking *Tall Ships* in the first order of response – one's reactions to the projections – mirrors the mind in such a way that the mind can know that it is itself a mirror.

Being on the Verge

I am the mirror in which I am the image.

As rationally tormented as this statement seems, it may be one of those declarations that comes naturally from the experience of video, especially the more reflective video art, and most especially this video art. Accordingly such a *declaration* – indeed any true declaration in the sense intended here – is a *response to a revealed possibility*³. At one level what we are here calling the revelation of a possibility is a fact noticed in the 1970s about the experience of seeing oneself on video⁴. Due to how the medium produces electronic feedback, but also how it allows us to get “feedback” on our own image and behavior (and perhaps how feedback in general relates to neurological activity), video alters self-awareness and, therefore, consciousness itself. (This has to do with how one objectifies subjective awareness in space as well as time.) In the case of *Tall Ships* we are not actually talking about video in this precise sense but the permanently, historically transformed field that devolves from video. In this piece we are dealing with image projection from hidden black-and-white video monitors set up rather simply with commonly available lenses – a technique that, while by no means obvious (no one seems to have been using it at the time but Gary Hill), is technologically trivial⁵. In this sense *Tall Ships* is both literally and figuratively a *projection* of video and the

³) This is a somewhat special use of *declare*: To publicly affirm an intuited possibility with the intent of actualizing it in such a way that its virtuality (the reach of possibility) is not lost. What I declare is not simply frozen in static reification; rather, the source of my intuition which has given force to my declaration is lifted into manifestation and becomes an ongoing resource. What now becomes real remains resonant with its root possibility. A declaration is grounded in the recognition of what is intuited to already be the case.

⁴) During the foundational period of video art in the 1970s, when the technology became accessible to many individuals, one of the many experimental groups was called “EarthScore” (in which Paul Ryan figured, along with Stephen Kolpan and Robert Shuler), working in New York’s Hudson Valley, which counted among its interests the discovery that the video medium had a transformative impact on consciousness. Corresponding as it did to parallel interests of our own, this work engaged the attention of many of us, including, we believe, Gary Hill.

world created by video – the *videosphere* – with complex implications with respect to the ecology of mind (in Gregory Bateson's sense). In any such video-derived ecosphere there is evidently a very special opportunity for self-awareness produced by the nature of feedback in the medium.

In *Tall Ships*, however, we have seen that the first level of self-awareness is psychological – how I respond to the projected images of people coming to meet me – and therefore at the technical level not intrinsically related with video (since in theory the projection could be filmic, although the quality of the image, especially the special effect of this particular soft focus, is a product of video, as is the interactive element). Yet it belongs to the videosphere in the way it works toward immediate transformative awareness; that is, it belongs to the world of feedback rather than the work of filmic representation – image response rather than imagistic representation; instantaneous presence in relation to a provocative image rather than a refined definition of objects either potentially or actually "existing" in the world. Only here we are not speaking about self-awareness directly from feedback from the medium of video, but feedback from the space in a work that devolves from the videosphere – from the world made possible by video. This has to do with the simple fact that the Gary Hill who made this piece is not Gary Hill the sculptor and obviously not a filmmaker but an artist of video whose sense of space – whether imagistic or linguistic – derives from the possibilities revealed (that is, uncovered and created) by the experience of video. In short, we are pointing to a kind of self-awareness made possible by video and yet unique to the extraordinary conditions of this piece.

We are speaking here, first of all, about being on the verge. The work produces, as we have noticed, a particular state of psychological engagement in which we are *going to meet* – but don't. This is a state of apparent incompleteness. I reach out but there is no one there to touch. I'm left with a projecting energy and no resting place. In the first instant – the normal moment – I experience this as frustration. In this psychological space I may experience all sorts of emotions, and yet maybe I'll come to see even my unpleasant tendencies (such as judging the people I see there) as themselves no more than images of the moment cast upon the mirror of my mind. If so, I may be able to experience these complex emotions as themselves not inherently different from the lively images cast upon the wall. And these two sets of images in a certain sense mirror each other – they're alive, they're compelling, they certainly have a life of their own – but they're not *me*, that is, they're not my mind which holds both of them at the same time and yet knows itself as larger than either or the sum of

the two. In a certain sense, therefore, these two image sets are just *projections*, and with respect to the self-knowing of my mind it isn't ultimately important whether the projections are psychological or technical/artistic – they're just images in the mirror. In this way the two sets or orders of image *cancel each other out*⁶. What remains? There remains the space in which the mind knows itself as inherently free of both orders of projection, the patterned emotions that arise (the psychological) and the phenomena that provoke us (the world). And what space is that? It is *the total space of the work itself*. This is the space in which we stand knowing that we are free of identifying with both kinds of projection; it is the space in which you could say that both our personal experience and the "objective content" of the work, as projected images, belong to the *unconscious* of the work as a whole, which is moving toward a *consciousness larger than either*, a realization possible within the *still point*⁷ of time and space. It is also the space in which other people are walking, in the dark, their faces catching the light from projected images – like white sails in the moonlight. Tall Ships, as it were, passing in the night.

- ⁵⁾ It goes without saying that Gary Hill's work is often very rich and challenging at the technological level, notably in pieces like *Disturbance (Among the Jars)* (1988) and *Between Cinema and a Hard Place* (1991). Hence the importance of noting that the technological is explicitly not the level of intentional attraction in *Tall Ships*, where preoccupation with technology (even "interactive art") can serve as a serious distraction from the real issues. The discovery of the projection technique was in fact fortuitous and took place many years ago in Barrytown, New York (where he lived for several years in a house rented to him on the Quashas' property) when he returned home at night to discover a strong image on the dark wall in his workshop: A video monitor left on was projecting through the viewfinder on his camera, which of course is just a lens.
- ⁶⁾ In conversation with us about this and related issues – the elusive way that quite separate but somehow parallel orders of experience "cancel out" and cease to dominate the foreground of awareness – Gary Hill offered an interesting analogy: the way noise reduction is done in a sound studio. The general idea is that you take an audio signal (displayed as a pattern) and its inversion, and then superimpose one pattern on another; the initial sounds (e.g., the music) cancel out, and what remains is the noise (or what would normally be eliminated). In our application of this analogy (which in a sense reverses the usual idea about what is regarded as desirable and undesirable content), the dominant sounds that cancel out are the two sets or orders of image, and the "noise" is what the work really is – what remains, what stands outside a direct phenomenological description.
- ⁷⁾ "Still point" will be familiar to readers of T.S. Eliot's poem "Burnt Norton" (the first poem of *The Four Quartets*), section II: "at the still point, there the dance is,/But neither arrest nor movement..." This vision of suddenly realized timelessness ("To be conscious is not to be in time") derives from Dante's vision of eternal stillness in the last canto of the *Paradiso*. Interestingly, "still point" is used as a technical term in Craniosacral Therapy, an offshoot of Osteopathy, for the act of causing a momentary suspension in the fundamental pulsation of the body (the "craniosacral rhythmical impulse"); the effect is to mobilize the system's inherent ability to self-correct. This notion has implications for our discussion of "Release" below: that the experience of the Still Point is "wholeness" (as in "health") and engages inherent self-balancing.

Suddenly, we are inseparable from this total space inhabited by other beings with whom we share the same field of possibilities. This is the field in which, ultimately, *we* are the actual medium of the piece. This is also a field that we share by virtue of our presence and awareness – a field of pure possibility in which, perhaps, some sort of signal of recognition passes between us, however dim, however barely acknowledged. And – it hardly needs to be said – the field both *is* the piece and yet is not limited by the physical or conceptual confines of the piece. After all, here we are thinking this, and we're not actually there. And indeed you who read this may never have been there at all.

At the Threshold of Intention

Are we contending that what we have observed above is the actual *intention* of *Tall Ships*? The question of intention vexes us in work like this⁸.

If we try to see it in the context of conceptual art we will look for intention as an abstraction that can be read back from a finished or closed object that is arguably its formal equivalent – perhaps its “expression” or even “proof.” We believe it is self-evident to anyone willing to openly experience this work that *Tall Ships* (or for that matter Gary Hill’s work generally) does not invite form/content meaning-matching, however sophisticated the formulation. The whodunit impulse is quickly frustrated, especially here where the intertextual opportunities of his other works are strikingly absent. The space of the work, the *verge* as it were on which it asks to be met, is radically open – and in fact is designed to stay open. In such a work a more appropriate question is how and where we locate its being – a question perhaps perilously inseparable from how we engage our own being in entering it.

If we conduct our inquiry *in alignment* with the work – in dialogue with it, as it were – we are somehow doing the work of the work. This poses a complex sort of challenge to critical discourse which is not well-equipped to pursue the *further life of the work*. In pointing to, or rather with, this notion we are deliberately deflecting attention away from the work as object so that what we are tracking as its *inner impulse* can somehow have its say. This *further life* is after all something registered in ourselves – something in fact transmitted to us almost imperceptibly – as though the work were a living entity that changes as we change. Fundamentally *Tall Ships*, unlike Gary Hill’s more textually intensive works, is annoyingly inaccessible except through our actual engagement with it and its “afterlife,” or what is still traceable in our awareness. This is not so much

something to reflect upon as something to reflect *out of*. Or, to play this more finely, something that *reflects from us*, where we ourselves are the extended medium of the piece, the *Tall Ships* still carrying the light borrowed from awareness in the dark.

No wonder critical writing about this piece has tended to break off at precisely that point where what most interests us wants to begin. Perhaps we should speak of *resonance*, that is, how an articulated impulse resonates in us, what it continues to do inside us, what it gives birth to in some complex sense that cannot be conceptualized outside of the work's continuing process. In this sense Gary Hill's way of *engaging with* Blanchot, Heidegger, or Bateson is not to discuss, illustrate or comment on these sources but to *resonate* them – is not, indeed, so much an intertextuality as an extended textuality, a further life. Call it an embodiment of a transmission happening on the verge, at the horizon of the still point, where the impulse was *going to meet*. White sails.

But we were thinking, in a vexed sort of way, about intention. What we are ready to point to now is the very special disposition of authorial intention in *Tall Ships* as something that, like "content" and indeed like the whole hermeneutic enterprise, is all but stripped away. And yet it remains as a mystery of the work. We're not saying that there is no intention, nor that there is a meta-intention, but that *the work is itself the cultivation of intention*. In a certain sense the intention is set loose by the work. And the work is "complete" at the point where the artist trusts that intention is *not* completed but rather *released* – let go into a field of integrity in which it can truly develop on its own. For us, therefore, the work begins at the *threshold of intention*. So a hermeneutic cannot read back toward a manifest intention, but must read forward into the manifestation of intention as what emerges through engagement. There is, you might say, a *hermeneutic metanoia* or turning around of mind in which the *impulse to read toward the essential truth redirects itself* in order to tease out an emergent possibility. The intention is projective.

The work allows itself to be a vehicle for the transmission of its own intentionality.

Release

Gary Hill releases his works earlier and earlier. This means that he *lets it go* as soon as he can trust that the essential process, the intentional

ⁱⁱ) We use "intention" and "intentionality" in the ordinary sense of will, purpose, and aim, and not for the general structure of consciousness as in Husserlean and other phenomenologies.

impulse, has been reliably generated. This first sense of release, which is focused largely at the technical and material level, gives over to a second: that the intention is released, *let go into* the work, which is entrusted with the power to realize it. This second sense is connected to a third: the empowerment of the author (therefore the participant) to just *let go*, to be released, inside the work and its intrinsic spaciousness. There is an implication of self-trust, a confidence in balancing, a willingness to ride it out, let come what will. An art of sailing. And this third deepens into a fourth: releasement, as in *Gelassenheit*, the opening to being itself, *letting go beyond* habit and expectation, the (re)orientation toward possibility, life on the verge...

We hold the view that tracking the further life of *Tall Ships* begins with recognizing the special nature of this “verge” and choosing somehow to sustain it within one’s awareness. This is not an easy thing to talk about, which might have something to do with the artist’s choice to go “wordless” in *Tall Ships*, to date the most uncompromising of Gary Hill’s journeys into open intentionality. Yet throughout his work one notices something like a pursuit of processual openness, even in the most textually and imagistically dense pieces. This has to do with the way materials move from work to work, not dialectically but *generatively* – something is triggered in one work that becomes the intentional process of another; something touched off here can be cultivated as intention elsewhere, as its further life. Such a generative modality of composition is inherently improvisational: a note is struck and instantly sets off a process in oneself, a sudden intention released in the space of mind and body that becomes a touchstone for the next moment, the next work, the other person, the hearer. In this sense it’s interactive with itself within its own resonant medium and potentially with any participant in the field, any boat sailing the same waters.

Gary Hill embraces this process openly. He doesn’t conclude or close down an issue, but opens an inquiry to see how far it will go on its own, within the material terms of a given medium. And when he shows direct interest in “interactive art” – which of course technically applies to *Tall Ships* in that the viewer causes a given figure to get up and approach, sit back down, and return again or not – his is most instructively an interest in possible states of interactivity with given materials/situations. Interaction in this sense is not, as in so much interactive art, a concern with fixed options, the excitation of one-dimensional mysteries, or other amusing predictabilities. Rather it has to do with experiencing choice as the gate of awareness in a given stance, where the circumstance of having

to choose (do I approach or withdraw? examine my discomfort and anxiety or attempt to turn them away?) opens “perspective incongruities” played against the resonant possibilities – angles of (co)incidence. Openness here is never far from catastrophe – the thrown-downness of sharpened attention and the spun-aroundness of sudden presence. Allow us to further illuminate our point.

A *verge* is also a spindle, in one of its meanings, a pole, a center in a rotatable body, the core of self-orientation and radical alignment that permits one to balance. And it has to do with optimum receptivity, what we call *being centered*. Far from a cliché or fashionable pathology (a “New-Ageitis”), centeredness is in some ways a quite technically definable state, especially with reference to the physical level: it is where gravity in a living body plumbs at the central pole, a state in which tension feeds inward from the extremities and is *neutralized*. If you will permit us a short diversion, we can pass on a simple “pointing out” instruction (called, for fun, “Applied *Gelassenheit*”), given to me two decades ago by a t’ai chi teacher, which vividly illuminates this state (can it really, like they say, “change your life”?) The only hard part is that you have to stand up to get it, and ideally have someone read out loud the following how-to exercise:

HOW TO JUMP (*interruptus*)

Stand up; and at the command

“On you mark, get set, go!”

you jump.

OK, ready? Now:

On your mark...,

get set...,

...

(Notice the state of your body.)

Simple, no? Of course you have to actually do it (probably at least twice) to get the point, and maybe allow yourself the luxury of feeling a little silly. If you observe well the *state of incompleteness* at precisely the *moment before* you would have jumped, your conscious mind will catch a fleeting phenomenon: *complete release*. This is based on a physical fact: You cannot jump without releasing all of your weight down into the ground. In what amounts to a literally radical (rooted) event, you have dropped yourself – and made your most direct contact with the “center,” in this case actually the center of the planet, reached by way of “gravitational surrender.” (The poet Charles Olson has spoken of “that freshness to the

experience of time that gravity affords.") You are on the verge. And you are noticing a common fact of nature that you may never have noticed before: The Still Point. Some people experience vertigo out here on the verge, but those who manage to "hang in" report experiencing a lucidity like waking up in a dream. If you can stay with this neutral state a few extended moments, you can get to know this stance of No Holding, something *soft yet alert* and rather like Being Held, embraced as it were by Mother Earth herself. This is the famous t'ai chi (or tai-ji) state, and if you maintain it while moving, you're "doing" t'ai chi; you're embodying the self-balancing potential of a body in water, its center of buoyancy just below the surface – just below visibility and conscious scrutiny. And in your movement you resemble nothing so much as a tall ship. The ancient Chinese said that the secrets of nature are overlooked in the simplest ordinary moments.

The poet Robert Duncan remarked, "I have the feeling that I take place *out there*." It is not a matter of my world vs. your world, or either of these vs. *the* world, but a space in which we stand revealed to ourselves and align with this process in others. Imagine: *Tall Ships* glimpsing their own signals, interactively, reflectively. In this view our reflections *on* the medium (even here, now, where we are engaged in carrying on the further life of the work) are both intrinsically and manifestly dialogical; and so they are reflections *of* the medium as well. The signals are transmissions moving back and forth between us, illuminated as it were by the light of our own projections. If I can let go of my expectations, I neutralize the dynamic of contact/frustration and enter the receptivity, the space of listening, in which transmission most profoundly occurs. The membrane between viewer and projection in *Tall Ships* becomes permeable, and, even though there is obviously no direct contact between the two, the work itself becomes a medium of exchange. The transactions, in this *state of release*, occur very gently and by indirection, both in what we call real and possible space, which together constitute the total space of the work.

This total space has a life of its own, is alive – like the integrated aliveness of a swamp and its field of signals, the dance of fireflies, the concert of bull frogs and tree frogs... We become strangely inarticulate when we try to point to the objective consciousness at work there. We might as well try to account for the dialogue of ships passing in the night.

Is the Piece About Language?

In our dialogue Gary Hill asked, "Is the piece about language?" And Charles Stein replied, "If you say so." The piece is about language *if you*

say so. The event of the piece is *the activity of the total space...* if you say so. In ordinary language, this means that I'll grant you your point for the sake of argument, but I don't really know that it's so. In the language of *the discourse of the further life of the piece*, it means that the authentic possibility of *the claim* is, for the willing participant, *the truth of the claim*. In this domain it can be said that *the piece creates a space in which the claim of the reality is the reality of the claim*. What's a stake here is the ontological power of declaration. And the *site* of that power, as regards our participation in *this work*, is a point of interference between aesthetic, ontological and (if, and only if, you say so) theurgical possibilities.

Tall Ships in its (not minimalist but) stripped down state is an uncompromising declaration of a poetics of the *event of a total space*. The underlying principle here is: *A true declaration is a response to a possibility*. You may grasp a possibility in such a way that its recognition is already a declaration, whether or not a specific verbal declaration occurs in fact. The space of language is pervasive with or without words. At the verge of communication, where you stand in the piece, you may feel the pressure of the possibility of speaking. Eventually you may feel that in this context your very presence is linguistic.

Yet our only inevitable act of engagement in *language as words* is of course centered on the title. The title is unaccountably impactful, and a rather mysterious verbal object. It seems to launch an inquiry into its own meaning that resonates in the space, bringing us back to awareness of ourselves as material to the medium. A one-line poem in which our own reflections and further reflections radiate outward – a stone in the mind pond... Well, maybe the mystery of the title is a kind of permission. It might, for instance, permit one to replace the old self-centered gesture of “walking tall” with a space-centered gesture of “seeing tall”: If I say, *I am seeing tall*, do I mean, “I see in the dark,” or “Even though it’s dark I see clearly,” or simply, “I see...”? Night vision, any vision. A personal intrusion: In my second visit to the piece I noticed that my companion Susan Quasha at one point was sitting on the floor watching the people watch the projections. Out of this I became aware of the mirror-like quality of the space, of myself there as text, and of my presence as linked to what could not be disclosed by disclosure. From such awareness one can't help wishing for an alternative species of “pointing out” – preparing one to meet the “event of the total space” as it actually emerges. This pointing out would be a central gesture and act of implicit communication – a process, in truth, of direct transmission – which we have hoped to locate in the notion of a “further life of the work.”

Reading Back from *Tall Ships*

It is a natural tendency to want to read back from an apparently pivotal work to see in earlier works the origins of these new or important insights⁹. Reading back from the present point of focus is of course the core hermeneutic impulse; and we have noticed that this impulse is problematic where it interferes with the radical openness of the work, which asks us in some sense to read forward or outward from the center (the verge). In the case of *Tall Ships* a useful kind of reading back would move toward tracking an actual tendency, present throughout the artist's work, to strip away the thing he was relying on in previous works – language as text, highly refined images, various kinds of control, etc.¹⁰ What we notice, most powerfully in *Tall Ships*, is that the stripping down is like alchemical distillation (alembication) in the way it compresses what remains to a kind of breaking point: In this case the break is *out* – out of the phenomenological limitations which our own methods and habits invisibly impose, out of the very hermeneutic process in which even now we are engaged – out into the total space, both physical and mental, of the actual participants moving through the work and its afterlife.

This breaking out is also an embrace. Like the gesture of the child, Anastasia Hill, who with light in her face and opening arms rushes toward us from the far end of the dark hall. Perhaps in going to meet us she is christening the vehicle in which we travel together, yet another tall ship with white sails.

July 14, 1993, Barrytown, New York

Published in the Stedelijk Museum (Amsterdam, 1993) / Kunsthalle (Vienna, 1994) catalogue Gary Hill

Updated 13–14 May 1997

⁹ There are those, for instance, who now want to find Gary Hill's interest in Gnostic texts active throughout much of the pre-*Disturbance* (*Among the Jars*) (1988) work. Historically this is incorrect, because when I [GQ] introduced the Gnostic Gospels into our collaboration on *Disturbance* in Paris, Gary Hill was not familiar with them. Yet he took to them in a way that showed what you could call a Gnostic propensity – and with the pebble-in-the-pond effect it seems to resonate atemporally through much of his work. This is not wrong; it's one kind of discovery, and one that may illuminate something at the core of his work – that it drives toward sudden awareness, a gnosis or spontaneous reframing of everything at the ontological level. You can see, for example, how in *URA ARU* (1986) the proliferation of reversals (palindromes, reversed sequencing of frames, etc.) are at the deepest level pushing at a kind of metanoia or instantaneous turning around of the mind at root.

¹⁰ For instance, his early almost voluptuous experiments with video synthesis are optimally reduced to syntactically framed and semantically rich moments already in *Videograms* (1980–1981).



Gary Hill, *TALL SHIPS*, 1992



Gary Hill, *Viewer* (detal), 1996

George Quasha & Charles Stein

Na widoku

Kiedy wkraczamy w przestrzeń sztuki, domyślnie przybieramy rolę widzów, nawet jeśli dzieło wymaga jakiejś formy współdziałania czy interaktywności. Można uznać, że historia sztuki jest jakby „wolucją” tej roli – ewolucją / dewolucją / rewolucją / konwolucją – wybór zależy od naszego modelu temporalnego postępu kultury. W pewnym sensie każdy akt sztuki „na widoku” stawia nas przed wyzwaniem, by zdefiniować swoją rolę jako widzów, jak również rolę „oglądanego”. Nasza obecność jest wymagana, można powiedzieć, przez naturę artystycznego wydarzenia. Mimo to obecność, podobnie jak oglądanie, jest niezbyt precyzyjnie określonym pojęciem, które należy nieustannie lub prawie nieustannie uściślać na nowo. Jest to fakt dziwny, jeśli zważymy, że oglądanie i obecność są „czynnościami”, których w zasadzie nie sposób uniknąć w naszym codziennym życiu. Czyż nie są one, jak samo życie, w jakimś sensie oczywiste? Tak się wydaje. A *Viewer* (Widz), projektywna instalacja Gary’ego Hilla, jest areną, na której możemy oglądać tę oczywistość – oraz doświadczać nie kończącego się podawania jej w wątpliwość, ukrytego w sercu *oglądania*.

Wyobraźmy sobie, że po raz pierwszy odwiedzamy tę przestrzeń artystyczną: Jest to miejsce przeznaczone dla ludzi – miejsce z ludźmi. Przychodzimy tutaj na szczególne zaproszenie, przynajmniej domyślnie, ponieważ tradycją, a może nawet naturą sztuki jest przyciągnąć, zaprosić. Tutaj sens przestrzeni polega na przyjściu i spotkaniu się z innymi, ludźmi stojącymi jakby w gotowości, prawdopodobnie czekającymi na coś, być może na nas, nowoprzybyłych ludzi z ulicy (z zewnątrz). Tak naprawdę ludzie ci są tak niedookreśleni (*pod-określeni*), że mogą czekać właśnie na nas. Spotykamy się z nimi bezpośrednio po wejściu, stoją tam, ukazując się nam oczom na długiej ścianie. Spoglądają na nas, a my na nich. Jest to częsty początek, a być może wspólny początek, sposób, w jaki kręci się świat: Ludzie przychodzą do ludzi, aż kiedyś ktoś dokonuje pierwszego *rozróżnienia*¹. Tak rozpoczyna się ta historia...

Czyja historia? Wasza, nasza, tych ludzi. Ci ludzie – kim oni są? Najpierw próbujemy dobrze im się przyjrzeć, wytężyć wzrok, spojrzeć im prosto w oczy, zmierzyć wzrokiem... a potem? Podejmujemy decyzje. Interpretu-

jemy przestrzeń i znajdujących się w niej ludzi. *Bierzemy ich za coś innego.* Wszystkie te stojące ciała, twarze na widoku – Ustawieni w szeregu? Do inspekcji? Na targu niewolników? Jak jeńcy przed plutonem egzekucyjnym? Cóż innego mogłoby ich zebrać razem, jeśli nie prawo? To, co ich wzywa do przyjęcia takiej postawy, musi być w istocie bardzo pierwotne, i jeśli nie jest to prawo, to z pewnością jakaś podstawowa potrzeba.

Albo sztuka – oczywiście to z jej powodu *my* się tutaj zbieramy. Jesteśmy więc ludźmi w pewnym sensie uprzywilejowanymi, zachowujemy się tak, jakbyśmy wiedzieli, dlaczego tu jesteśmy, gdyż taka jest moc zaproszenia adresowanego do nas przez sztukę, pozwalającego nam jasno usytuować się w tej przestrzeni. Ludzie z góry zaakceptowani, dla których to pierwsze rozróżnienie jest samo przez siebie zrozumiale; ludzie, którzy przyszli ze swoimi własnymi rozróżnieniami, wyłącznie na mocy deklaracji podstawowej wartości zwanej *sztuką*. Prawo samo dla siebie, obdarzone mocą przyywania ludzi.

Oto i oni: sala jest ich pełna, ludzie postawieni pod ścianą, widać dobrze, że nie są aktorami ani profesjonalnymi model(k)ami, widać po ich pozach, po tym, jak patrzą nam w oczy. Wygląd kogoś, kto właśnie wszedł tu z ulicy. Wyraźnie czują się nieswojo, usilnie starają się nie poruszać, jakby ruch był czymś niedozwolonym. Ludzie przyzwyczajeni do robienia tego, co im każą, przynajmniej w wypadku roli, którą my tu oglądamy, przynajmniej w granicach określonej, zamkniętej przestrzeni. Przyzwyczajeni do tego, że nie wiedzą, jak się zachować. Przyzwyczajeni do tego, że czasem trzeba się podłożyć, żeby zarobić na chleb. A jednak – jest to coś innego, a oni wyraźnie nie wiedzą, o co chodzi. O co chodzi? Czy my wiemy?

Viewer
Widz

Pytanie

To dziwne, nawet krępujące, że kiedy wpatrujemy się w oczy jednej z siedemnastu osób ustawionych pod ścianą w *Widzu*, szybko zaczynamy usilnie dociekać. Być może stan ten jest nieuniknionym rezultatem wszechobecnego tu nastroju niepewności – w ich oczach, w ich postawie. Czujemy nagle chęć zapytania ich – kim jesteś, skąd pochodzisz, co tutaj robisz, czego chcesz ode mnie, jak się znalazłeś w tej sytuacji...? Tutaj na *widoku* znaczy *pod obserwacją-pod obstrzałem pytań*. Częścią pytania jest jednak to, kto się pod tą obserwacją znajduje. Nastroj niepewności rozności się bowiem jak choroba i wkrótce staje się sposobem obecności w przestrzeni.

Każdy jest podejrzany, wszyscy jesteśmy pod ciężarem podejrzenia. Rodzaj rozróżnienia, które czynimy, ustawiając tak ludzi, odzwierciedla sposób, w jaki stawiamy się w opozycji do innych i bierzemy udział w historii odstępstwa [również w dosłownym sensie apartheidu – przyp. tłum.]. Nikt nie czuje się w tej sytuacji bezpiecznie, ani osoba na widoku, obserwowana i podejrzana, ani widz, podejrzliwie wrzynający się w przestrzeń innego, stojącego przed nim. Niepewność widać na ich twarzach, wyuczone spojrzenie, używane przez nich w takich sytuacjach, codzienne *modus operandi* osobowości koniecznej do życia pod nieustanną obserwacją. A my, jako widzowie, nie przestajemy się przyglądać, utkwiwszy wzrok w twarzy osoby stojącej akurat tuż przed nami. Szybko wynajdujemy nasz własny sposób oddzielania się. Jest to kwestia przetrwania zidentyfikowanego, ponieważ na mocy jakiegoś prawa zwrotności operującego w przestrzeni niepewności, śledztwo podąża jednocześnie w obu kierunkach. Tożsamość, dryfująca w przestrzeni oglądanego, utraciwszy poczucie orientacji, szybko wykracza poza zwyczajowo przyjęte, bezpieczne granice oferowane przez przestrzeń sztuki i na zasadzie sprzężenia zwrotnego wchodzi w interakcję ze stanem widza. Może tu chodzić o kwestionowanie sztuki, a nawet jeśli nie, sztuka jest tu zasadniczą częścią pytania. (A może nawet tak naprawdę chodzi o coś innego?)

Zewsząd otacza nas tutaj oglądanie, *widzenie*. Kiedy wesliśmy do sali, natrafiliśmy na widok. Pokój z widokiem, *w środku*. Ten widok to ludzie patrzący z miejsca, gdzie stoją, *w miejsce*, gdzie jesteśmy my, tutaj, w środku przestrzeni. Wydaje się, choć trudno to zrozumieć, że sam ten widok jest oglądaniem – oglądaniem nas. Lub, jeśli odwrócićmy tę frazę (zmiana perspektywy), oglądaniem samego siebie. W środowisku naszym oglądaniem przestrzeń w pewnym punkcie jakby sama zaczyna oglądać – następuje topologiczne przeniesienie podmiotowości, rozchwianie gramatyki w aktywnej relacji pomiędzy bytami w przestrzeni. Szybko staje się to pogmatwane i trudno sobie wyobrazić kogoś myślącego: *widok ogląda sam siebie*. Taka myśl jest rodzajem pułapki. Pozostanie w niej grozi zgubieniem

¹⁾ Termin ten, podobnie jak kilka innych, na które zwróciśmy uwagę nieco później, ma dla nas pewne określone znaczenie:

W fascynującym „rachunku indykanji” matematyka G. Spencera-Browna akt dokonywania pierwszego rozróżnienia jest uznawany za podstawowy (założycielski) – jest wydarzeniem, w wyniku którego coś zaczyna istnieć – dowolny „świat”, taki jak dyskurs, kosmos czy kontekst postrzegania. Wydarzenie to ucielesnia swoje rozróżnienie (odróżnienie) od wszystkiego innego. Spencer-Brown podaje przykład rysowania koła, które dzieli przestrzeń na to, co wewnętrznie niego i na to, co na zewnątrz. Wszystko, co następuje później, czyli każde kolejne rozróżnienie, jest uwarunkowane tym pierwszym. Podobnie, kiedy osoba podchodzi do kogoś i dokonuje „pierwszego rozróżnienia”, wszystkie dalsze kontakty będą nim uwarunkowane.

się w sercu dżungli tego pytania: splątany gąszcz tożsamości w obustronnym akcie oglądania. Nawet wtedy kiedy jedna strona tego równania ma *iluzoryczny* status.

Kim jest w takim razie widz? I z czego konkretnie składa się widok?

Projektywność

Widok jest w każdym momencie i w różnych znaczeniach projekcją. Za-wsze jest za nim ktoś, kto jest źródłem właściwego mu życia. Samo medium też jest projekcją, bo z rzutnika coś jest rzucane w „przestrzeń oglądania”. W takiej przestrzeni istnieje zwrotna relacja pomiędzy rzutnikiem a tym, co rzucane, przy czym oba pozostają w zarządzającym całym procesem sprzężeniu zwrotnym. Oczywiście wszystkie te rozróżnienia czynimy w kontekście projektywnej sztuki, będącej świadomą – czyli wrażliwą i reagującą – pracą w generatywnym polu wytworzonym przez możliwość projekcji. Natura tej możliwości jest równie skomplikowana jak frapująca, co staje się oczywiste, kiedy zagłębimy się w otworzone przez projektywność labirynty.

Od razu przychodzą na myśl chwile „hiperrealizmu” następujące podczas prawdziwego połączenia, jakie powstaje pomiędzy widzem i projekcją – za każdym razem gdy osoba-czynnik jest naprawdę czynna, jakby ktoś naprawdę tam był. Ta domena interaktywności jest filarem dzieła *Tall Ships* (1992), w którym na pierwszym planie znajduje się bezpośrednie spotkanie – wyjście komuś na spotkanie. Nie zapominając o jakości tego doświadczenia, musimy przypomnieć sobie – jak to uczynimy w dalszej części niniejszego tekstu – co tak naprawdę widzimy. Nikt nie da się oszukać obrazowi osoby wyświetlonej na ścianie – a jednak ma on swoją własną realność, swoją własną intensywność widoku, która jest dowodem intencjonalnej projekcji. Dzieło *Tall Ships* świetnie pokazywało, jak niewiele skomplikowanej technologii potrzeba (mimo mody na wciąż nowe gadżety), by osiągnąć niezwykły efekt. Zapisaliśmy nawet komentarze niektórych widzów, którzy zauważyli właśnie psychologiczną i emocjonalną moc doświadczenia spotkania „innych” w *Tall Ships*².

W czasie oglądania sztuki projektywnej w sposób optymalny przychodzi bowiem chwila, kiedy w przestrzeni oglądania nagle dochodzi do głosu szczególny rodzaj rzeczywistości. Być może jest to po prostu doświadczenie „prawdziwsze od prawdziwego”, tak chciwie poszukiwane w świecie efektów specjalnych, albo jakas inna fałszercko-mimetyczna eskapada, trudno to jednak uznać za cel sztuki tworzonej przez Gary'ego Hilla.

„Realistyczność” jest tylko ubocznym rezultatem w dziele, takim jak *Viewer*, jest jednym z aspektów odpowiedniego dostrojenia się do możliwości

medium, które w tych projektywnych instalacjach ma na celu wywołanie odpowiedniego rodzaju obecności. Obecność ta niewątpliwie zależy w pewnym stopniu od „realistycznego wyglądu”, choć w *Tall Ships* rozmyty obraz (uzyskany przy pomocy małych, czarno-białych monitorów rzutujących obrazy przez tanie obiektywy) wytworzył niemal widmowy efekt. Doświadczenie obecności, a nawet hiperrealności – być może hipersensualność³ to lepsze słowo – jest bardzo indywidualne, jest kwestią nastawienia w konkretnej sytuacji i koncentracji (*wyostrzenia*) w określonym kontekście nasyconym pewną treścią.

Wyostrzenie (skupienie)

Erupcje „prawdziwego” wewnętrz przestrzeni oglądania zależą od wyostrzenia, czyli ustawienia odpowiedniej ogniskowej, ale niekoniecznie tej znanej z optyki. Co ciekawe, łacińskie (i angielskie) słowo *focus* (ostrość, ognisko) oznacza nie tylko punkt *zejścia się* promieni świetlnych, ale również, jak za czasów Keplera, ognisko. Przypomina nam to o fizycznym znaczeniu ostrości jako *skupieniu* promieni – ich spotkaniu kończącym się rozniceniem ognia. Mamy tutaj do czynienia z ogromnym potencjałem metaforycznym, rozważając cel projektywności jako zapłonu, przy pomocy światła, hipersensualnej rzeczywistości – punkt centralny, wspólna krawędź, gdzie projekcja osiąga stan „zajęcia się ognia”. To tak jakby istniał

- ²⁾ Druga książka z tej serii *Tall Ships: Gary Hill's Projective Installations, no. 2* jest w dużej mierze poświęcona tym zagadniom, a dalsze omówienie można znaleźć w „Projection: The Space of Great Happening”.
- ³⁾ Termin „hipersensualność” pochodzi od antropologa Richarda Sorensona, którym posłużył się do opisu stanu doświadczanego przez pewne ludy południowego Pacyfiku, będącego częścią ich codziennych kontaktów – stanu intensywnej, niczym nieskrepowanej wrażliwości zmysłowej, nie ograniczającej się do czysto „osobistego” wymiaru, ale tworzącej rodzaj globalnego pola energetycznego, które ogarnia wszystkie zmysły. Hipersensualność nie jest li tylko źródłem przyjemności i zachwytu, ale również, a może nawet przede wszystkim medium służącym komunikacji interpersonalnej i utrzymywaniu porządku społecznego. Jest to rodzaj *sensualnej koncentracji* (zogniskowania), która działa bez pośrednictwa kodu semiotycznego, zazwyczaj jakoby stojącego u podstawa plemiennych relacji społecznych. Pomimo tego mamy tu do czynienia z interpersonalnym, bezpośrednim kontaktem międzyludzkim, umożliwiającym przekaz informacji, jej dokładne zrozumienie i zapamiętanie. W przeciwnieństwie do zwykłego sensualizmu hipersensualność można uznać za formę świadomości zmierzającą ku „przebudzeniu” i jako taką za doświadczenie medytacyjne. Wartość konkretności w takim doświadczeniu można rozumieć jako podstawę do „hiperkoncentracji”, do wejścia w stan medytacji, co upodabnia je do tradycji „nagiej świadomości” znanej z Cejlonu, Birmy, Tajlandii i Tybetu. Praktyki te wymagają osiągnięcia stanu niezwykle intensywnej świadomości poprzez skoncentrowanie uwagi na najbardziej konkretnych aspektach psychosomatycznego istnienia – nagich doznanialiach. Nas interesują tutaj możliwości spontanicznego, hipersensualnego doświadczenia czy też rodzaju nad-empatii w trakcie oglądania dzieła sztuki przy odpowiedniej orientacji przestrzeni tego oglądania.

jakiś osiowy punkt w przestrzeni oglądania, gdzie projekcja obraca się i kieruje na powrót ku widzowi – ich oczy, w których być może kryje się stłumiony żar alienacji, mogą nas teraz dosiągnąć. Metaforeczne spalanie-rozprzestrzenianie się ognia może pomóc nam w określeniu terytorium, przez które chcielibyśmy poprowadzić nasze dociekania: Szczególne poczucie obecności przez możliwość połączenia.

Widok, przestrzeń oglądania, stan obecności u widza – kluczowe pojęcia, których nie *definiujemy*, ale raczej przywołujemy w celu dalszego prowadzenia dociekań – wszystko to łączy się z wyostrzeniem (koncentracją). W instalacji *Viewer* projekcja obrazów siedemnastu osób jest bardzo dokładnie wyostrzona (wyświetlane są one z optymalnej odległości, a nie z bliska, spod ściany). Przyjmując tę konkretną ostrość widzenia, stajemy równocześnie wobec osobistego przesłania, właściwego dla każdego z mężczyzn, których oto dyskretnie oglądamy; jest to *ludzkie wyostrzenie*, rodzaj indywidualizacji uwagi. Mamy tu również do czynienia z *interaktywnym wyostrzeniem (zogniskowaniem)*, czyli ze zjawiskiem skupienia uwagi na obrazie drugiej osoby w taki sposób, że sami czujemy się w centrum, *skupieni w ognisku* czujejś uwagi⁴. Można to uznać za rodzaj interpersonalnego odpowiednika „ogniska pozornego” (punktu, z którego wydają się rozprzestrzeniać rozbieżne promienie odbitego lub rozproszonego światła, na przykład kiedy obserwujemy odbicie punktu w zwierciadle), ogniskowe pobieranie informacji, w którym sensoryczne dostrojenie przenika całą naszą istotę. To z kolei powoduje, że powstaje rodzaj *pola zogniskowania*, uruchamiającego pełną przestrzeń oglądania, dzięki czemu inne figury na różne, niezwykłe sposoby ożywają w miarę, jak powiększa się zasięg wspólnego odczuwania. W równie niezwykły sposób w hipersensualnej przestrzeni zaczynamy dostrzegać silną osobowość i obecność tych prostych ludzi, których żywe, oddychające obrazy oglądamy wyświetcone na ścianie – będące niemal nieodparcie przyciągającymi uwagę i widmowo obecnymi osobami. A przecież są jedynie obrazami wyświetlonymi na ścianach.

Projekcje kogo albo czego? Artysty? Aby określić miejsce artysty względem projekcji, musimy określić kim, co może również oznaczać „gdzie” jest on w tej sztuce. Nie jest on oczywiście anonimowy, ale jest w tej sztuce jakby artystą anonimowości. Jego kamera zarejestrowała żywą, cielesną obecność siedemnastu wynajętych z ulicy osób, dorywczo zatrudnionych robotników (pracujących w kontekście tego dzieła, powiedzmy, na minuty), których tożsamości nie jesteśmy w stanie ustalić. Gdyby jednak doszło do przypadkowego spotkania, prawie na pewno doznaлиbyśmy uczucia, że skądś ich już „znamy”, rozpoznajemy ich rysy – może coś więcej. Wyświe-

tlone na ścianie twarze rzeczywiście zapadają w pamięć, unosimy je niejako ze sobą, tak silna jest ich obecność. Kusi nas nawet, żeby powiedzieć: tak silna jest ich projekcja, albo sztuka – widok. Sztuka ta bowiem jest *projektyną* w nie jednym znaczeniu tego słowa. A artysta jest – w projektorze. Wykonał swoją pracę przy pomocy kamery, ale jego sztuka jest w projektorze – maszynie i nie maszynie; świetle i nie świetle; oraz... w obrazie? Jest to niewątpliwie bardzo sugestywne przedstawienie rzeczywistości żyjących i w zaskakujący sposób *poruszających* (się) obecności poszczególnych osób, ale czy naprawdę można je nazwać *obrazem*, przedstawieniem, jeśli to, na co patrzmy, tak bardzo usiłuje być *prawdziwą obecnością* żywej, oddychającej osoby? Być może powinniśmy pomyśleć o tym tak jakbyśmy *zobaczyli ducha* – ponieważ gdyby przydarzyłoby się to nam gdzie indziej, na pewno nie powiedzielibyśmy: „O Boże, właśnie zobaczyłem obraz!”.

Duch, w którego nikt nie uwierzy,
wcześniej nie jest duchem

Krótko mówiąc, rodzaj doświadczenia, o którym tutaj mowa, nie daje się łatwo opisać przy pomocy pojęcia obrazu, przynajmniej nie w potocznym znaczeniu tego słowa.

⁴⁾ Jednym z aspektów koncentracji (wyostrzenia) w odniesieniu do stanów naszej własnej uwagi lub świadomości jest *praktyka koncentracji-skupienia*, wykorzystywanej jako narzędzia psychologicznego i medytacyjnego – ogromne i interesujące zagadnienie. W naszych dociekaniach możemy rozpatrywać wiele różnych sposobów wyostrzenia na dziele sztuki, szczególnie w kontekście zagadnienia związków (a my powiedzielibyśmy progów) pomiędzy ciałem i umysłem. Ważnym przyczynkiem do teorii „wyostrzenia” są pisma psychoterapeuty Eugene'a T. Gendlina: „Jest to rodzaj cielesnej koncentracji uwagi, różniącej się od zwykłej uwagi, jaką zwracamy na uczucia, ponieważ ma ona swoje źródło w ciele i występuje w strefie pomiędzy świadomością i nieświadomością... W tej strefie można wywołać rodzaj cielesnego postrzegania dowolnego tematu [który wymaga zbadania]” (*Focusing-Oriented Psychotherapy*, The Guilford Press, New York 1996). „Wyostrzenie” Gendlina umożliwia dostęp do *liminalnej* strefy pomiędzy świadomością i nieświadomością, pozwalający na samoobserwację prowadzącą do transformacji. Plastycy, kompozytorzy, poeci (np. John Cage, LaMont Young, Jackson Mac Low, Franz Kamin) i inni proponowali ciekawe rozszerzenia pojęcia koncentracji (wyostrzenia) jako właściwego „stanu”, w którym należy doświadczać ich dzieł. Cage nazywał ten szczególny rodzaj uwagi „odostrzeniem” (*unfocus*), wywodząc go z Zen; w podobnym sensie możemy mówić o „świadomości pola” itd. Sugerujemy tutaj, że dzieła Gary'ego Hilla należy rozpatrywać jako część tradycji innowacyjnej świadomości.

Zaangażowana neutralność

Kamera jest tutaj neutralna. Jest tunelem widzenia, przez który mkną żywe obecności, jest progiem oglądania. Jej neutralność nie jest wynikiem obiektywności czy estetycznego dystansu bądź beznamiętnej obojętności – tylko rezultatem nie zaburzonej świadomości, jak też właśnie obecności w konfrontacji z obecnością. Projektor jest strażnikiem artystycznego zobowiązania. Nieugięcie broni żywej obecności, którą przed sobą utrzymuje. Jest jednak neutralny, ponieważ jego działanie nie ma wpływu na to, co on widzi; nie interpretuje. Artysta staje się Widzem (*Viewer*), który przeszedł inicjację w obiektywie i połączył się z odwróconym spojrzeniem oglądanych w „naturalnym odwzajemnieniu”. Reflektywnie, refleksyjnie, my, widzowie odnalezionego widoku, pozostajemy poza tym procesem. Cieszymy się naszą wolnością *nieruchomego punktu*, wolnością umysłu w materii bezpośredniego widzenia⁵. W tym oglądaniu bez widoku przestrzeń zbiera niezbadaną materię obecności bez kontekstu i bez zaburzeń – obecność bez odniesienia i bez manipulacji. Cokolwiek wydaje się stać, stoi odsłonięte i odsłania.

Wytłaniająca się tożsamość

Kim więc są widzowie, których oczy podążają za nami, kiedy przechodzimy przez salę? Kim są widzowie na widoku, który oglądamy? Mieszkańcy ludzkiego krajobrazu łatwo zauważalnej odmienności etnicznej – ludzie wyraźnie należący do mniejszości etnicznych. Niewątpliwie, nieuchronnie wciąż obce Ameryce, niezasymilowane ludzkie pejzaże głęboko osadzone w swoim kulturowym dziedzictwie. Ale nie do końca, ponieważ w krótkim czasie, jeśli spojrzymy im prosto w oczy – gdzie indziej można zwrócić wzrok w tym surowym krajobrazie osobowości? – szybko przestaniemy się orientować w złudnych stereotypach białego człowieka, wtłaczających ich w ramy tej lub innej kategorii etnicznej, zwodniczych kolorowych przedstawieniach czarnego, brązowego, czerwonego – w całym tym ponurym dziedzictwie naszej tradycji, pełnym kolektywnych projekcji martwego, rasistowskiego artysty, który wciąż tkwi w każdym z nas... Wkrótce pozbywają się swoich etnicznych tożsamości w otwartej przestrzeni zaangażowanej projektywnej neutralności, widoku od środka, gdzie nawet oni, członkowie aż nadmiernie zdefiniowanych „mniejszości”, znajdują się na *zerowym poziomie człowieczeństwa*⁶, podstawie możliwych osobowości. Uwolnieni od kontekstu – całego świata rzutowanej podatności na ciosy agresji, strachu – wolni od rodzajów projekcji, które jak sieć opłatają ich życie, rzucone spojrzeniami białych ludzi, a które potem odbijają się w ich oczach.

Widok w oglądaniu widza ma swój własny czas. Jego nastawienie jest beznamiętne i nieubłagane. Jego upływ mierzy niezmienne działanie kamery/projektora, samych „podmiotów”, oraz nas samych, którzy mamy przyglądać się ich obecności. Słuchając ich milczenia, tropimy w nerwach (i w dowolnych innych zmysłach) nasze własne myśli i projekcje. Być może starając się dotrzeć donieruchomego, wspólnego punktu, odkryjemy radykalne połączenie podmiotu i kamery: na progu, gdzie wyłaniają się tożsamości. Czy jest to przestrzeń, w której przed naszymi oczami ukazuje się historia? Czy istnieje optymalne połączenie, w którym to nagle pojawienie się wspólnej obecności dałoby się przekazać?

W jakimkolwiek kierunku nie podążyłyby nasze myśli, projektywne milczenie spowija wszelką obecność.

George Quasha & Charles Stein: On View 6-11-97

Tłumaczenie: Paweł Stachura

Redakcja: Dorota Czerner

- ⁵⁾ „Nieruchomy punkt” jest znany czytelnikom poematu T.S. Eliota „Burnt Norton” (pierwszy z serii *Czterech Kwartetów*). W części drugiej czytamy: „w nieruchomym punkcie, tam trwa taniec, ani bezruch, ani ruch...”. Ta wizja nagle uświadomionej sobie bezczasowości („Być świadomym to znaczy nie być więcej w czasie”) wywodzi się z Dantejskiej wizji wiecznego bezruchu przedstawionej w ostatniej pieśni *Raju*. [Fragmenty poematu w tłumaczeniu Czesława Miłosza – przyp. tłum.]
- ⁶⁾ Zerowość jest terminem zaczerpniętym z gramatyki opisowej, odnoszącej się do typowych procesów morfologicznych w językach indoeuropejskich. Termin „rdzeń zerowy” albo „forma zerowa” oznacza formę o zerowej wokalizacji – forma taką jest najbardziej „otwarta” i minimalna, ponieważ jest w najmniejszym stopniu „zinterpretowana” i najprostsza. Zerowość jest ostatnim punktem w procesie upraszczania; później rdzeń zupełnie traci swoją tożsamość. Zerowy poziom człowieczeństwa jest dla nas czymś innym niż znany z wczesnego modernizmu „człowiek masowy”. Moderniści utrzymywali, że uniwersalne teorie traktują o ludzkości w ogóle, a jednostka zanikała dla nich w tłumie. Co ważne i znaczące, teza ta wydaje się nie dotyczyć ludzi oglądanych w dziele *Viewer*, nawet gdybyśmy ustawiли ich w rzędzie opłatającym cały glob. Ludzie ci mogą nawet wydawać się „uosobieniem” ludzkości w ogóle, jednak w dziele tym suma jednostek pozostaje ontologicznie nieokreślona. Nie wiemy, kim jesteśmy, czy to jako jednostki, czy to jako społeczeństwo. Dzieło *Viewer* pokazuje nam, jak w naszych czasach „nic nie znacząca” jednostka powraca do łask, nawet jeśli wynika to tylko z faktu, że porównywanie nikłości jednostki i wielkości mas wydaje się dziś arbitralne i dowolne. Powrót jednostki nie jest jednak w najmniejszym stopniu heroiczny; powraca ona jako enigmatyczna, choć ostro zarysowana figura szczególnej, prymitywnej, czującej świadomości, nagiej „tamtości”, wieloznacznego potencjału.



George Quasha & Charles Stein

ON view

When we enter an art space we implicitly choose the role of viewer, even when some sort of participation or interactivity is called for. The history of art is arguably some “volution” of that role – evolution / devolution / revolution / convolution – depending on one’s model of cultural progression over time. In a sense every act of art “on view” challenges us to define the role of viewer, as well as the role of “viewed.” Our presence is requested, so to speak, by the nature of the event. Yet presence, like viewing, is an unsettled notion in more or less continuous need of reassessment. This is a strange fact, given that viewing and being present are “activities” that we can hardly *not* be doing. Aren’t they, like life itself, in some sense self-evident? Seemingly. And *Viewer*, Gary Hill’s projective installation, serves as an arena of such self-evidence – and the self-questioning hidden in the heart of *view*.

Imagine that you are here paying a first visit to this particular art space: This is a place for people – a place *with* people. You come here out of a particular invitation, at least implicitly, since it is the tradition, perhaps even the nature, of art to attract, to invite. Here, the sense of the space is that you are coming to meet the *others*, the ones standing in a kind of readiness, apparently waiting for something, perhaps for you, the incoming outsider. Indeed, they are so *under*-specified that they may as well be waiting for you. You encounter them immediately, as you enter, standing there, looking out from the long wall. They look at you, you look at them. This is a common beginning, or perhaps *the* common beginning, the way the world works: People coming upon people, and then one makes the *first distinction*¹. And the story unfolds...

Whose story? Yours, ours, the guy over there. *These guys* – who are they? One’s first effort is to take a good look, look hard, look ‘em straight in the

¹) This term, like certain others that we will mark as we go, has for us a special meaning: In the mathematician G. Spencer-Brown’s fascinating ‘calculus of indications,’ the **act of making a first distinction** is taken as a *founding act* – the event of something’s coming into being – any “world,” such as a discourse, a cosmos, a context of perception. The event embodies its distinction from everything else. Spencer-Brown gives the example of the act of drawing a circle that separates a space into what is inside the circle and what is outside the circle. Everything that follows, that is, any other distinction, is conditioned by that first distinction. Similarly when a person comes upon another and makes “the first distinction,” all further interaction is conditioned by it.

eye, size' em up... and then? We dispose. We interpret the space and the people in it. We *take them for* something. All these standing bodies, faces on view – a line-up? An inspection? Slaves for sale? Captives facing a firing squad? What in the world could bring them here but the *law*? What calls them out has to be something very basic, if not the law, then raw need.

Or else art – obviously what brings *us* here. So we are people with a clear edge, people living as though we know why we're here, such is the power of the art-invitation to accommodate us in a space. People accepted in advance, for whom the first distinction is implicit; people who come bearing their own distinction, by force of the sheer declaration of ground-level value called *art*. A law unto itself, it has the power to call the people out.

And here they are: a room full of people, men against the wall, who are obviously not actors or professional models, such is the stance, and the look in the eyes. A just-off-the-street look. Clearly uneasy, standing intensely disciplined, as if to move is to be wrong. Men used to doing what they are told, at least the part we see, and at least in the confines of a designated space. Used to not knowing how to behave. Used to doing what it takes to make a buck. Yet – *this* is something different, and they plainly don't quite know what's up. What is up? Do *we* know?

Viewer

The Question

It's an odd, even awkward fact that when we gaze into the eyes of individuals among the seventeen standing men of *Viewer*, we quickly find ourselves in the state of *inquiring*. Perhaps this state is the inevitable result of a pervasive mood of uncertainty – in their eyes, in how they stand. There's an impulse to question them – who are you, where do you come from, what are you doing here, what do you want from me, how did you get into this situation...? *On view* here means *on the spot*. Yet *who* is on the spot is part of the question. The mood of uncertainty is contagious and soon becomes a mode of presence in the space.

Everyone's a suspect, all are under suspicion. The kind of distinction one draws in lining people up this way reflects how we set ourselves and others apart, and participates in a history of apartness. No one feels particularly safe in this situation, neither the one on view, being stared at and suspected, nor the one viewing, inquiringly cutting into the space of the other standing there. Unsafety is on their faces, a look learned and adapted to handle the state, the modus operandi of everyday on-the-spot identity. And we, as viewers, just keep looking on, fixing the face of the one

standing in front of us, facing us. We quickly develop our own mode of standing apart. It's a matter of the survival of the identified, because by a sort of law of reciprocity in uncertainty, the inquiry moves in two directions at once. An identity adrift in the space of the viewed soon cuts across the safety of the art space and feeds back into the state of the viewer. Art may be in question, or, at the very least, in the question. (Might it even have been beside the point?)

What we are in the midst of here is *viewing*. When we came into the room what we happened upon was *the view*. A room with a view, *inside*. The view is people looking *out* from where they are, *in* to where we are, here, in the middle of the space. It seems, perplexingly, that the view itself is viewing – viewing us. Or, by a turn of phrase (a shift in view), viewing itself. In an environment that is saturated with viewing, at a certain point it's as though the space itself views – a topological displacement of agency, a spinning out of grammar in the active relationship of entities in the space. It quickly gets confusing, and it is hard to believe one might be thinking: *the view is viewing itself*. The thought is a kind of trap. To dwell there risks getting lost in the rainforest-like heart of the question: the thicket of identity in the two-way act of viewing. Even when one-half of the equation has the status of *the illusory*.

Who, then, is the viewer? And what constitutes the view *concretely*?

Projectivity

The view is, at any given moment and in quite different senses, a projection. There's always someone behind it giving it specific life. And the medium itself is projection, which means that *something* is being thrown out into "viewing space." In this kind of space there is a reflexive relationship between the thrower and what is thrown, with continuing feedback governing the interchange. And of course the context in which we make these distinctions is projective art, which is a conscious – meaning responsive and responsible – working within the generative field created by the possibility of projection. The nature of this possibility is as complex as it is attractive, and this becomes obvious when we venture into what projectivity actually gives rise to.

One thinks immediately of the moments of "hyperrealism" that occur whenever a genuine connection is made between viewer and projection – whenever the *person*-factor is truly active, as if there really is someone *there*. This domain of interactivity was the mainstay of *Tall Ships* (1992), in which a direct encounter – a coming to meet – was foregrounded. Given the quality of the experience, it becomes necessary to remind ourselves –

as we will do again later in these pages – what it is we are seeing. No one's fooled when a video projector casts the image of a person upon the wall – and yet, it has its own reality, its own *intensity of view* that is evidence of intentional projection. *Tall Ships* was instructive in showing how little the “high tech” aspect (ever new gadgetry) determined the force of the effect. Indeed, we have reported specific viewers’ comments on the specifically psychological or emotional power of the experience of meeting “others” in *Tall Ships*².

The point is that in an optimal viewing of projective art there comes a moment when a special reality erupts in viewing space. It may well be the “realer than real” experience so avidly sought in the world of special effects or some other verisimilitudinous escapade, but this is hardly the aim or the register of Gary Hill’s art. The “realistic” is incidentally a value, to be sure, in a work like *Viewer* as an aspect of appropriate attunement in the medium, which in these projective pieces aims at invoking certain qualities of presence. That presence is certainly dependent to some degree on “looking real,” although in *Tall Ships* the soft focus (due to small black and white monitors projecting through cheap lenses) created an almost ghostly effect. The experience of presence and even the hyperreal – perhaps hypersensual³ is the truer word – is highly particular, a matter of *concreteness* and *focus* within a declared context that carries a certain charge.

Focus

Eruptions of “the real” inside viewing space depend upon focus, but not necessarily by way of a lens. Interestingly the etymology of “focus” is Latin for “hearth, fireplace,” implying the meeting point of rays, and in Kepler’s time a “focal point” was also a “burning point.” This reminds us of the physicality of focus as *convergence* – a coming together that ends in flare up. It has great metaphoric potential for our thinking about the aims of projectivity as the ignition, by way of light, of a hypersensual reality – a middle-point, a shared verge, where the projection comes to a “burn.” It’s as though there were an axial point in viewing space where projection turns around and comes back at the viewer – their eyes, carrying perhaps the suppressed heat of their alienation, reach us. Metaphoric combustion may help us declare the territory through which we would like our inquiry to lead: A special sense of presence through the possibility of conjunction. View, viewing space, the viewer’s state of presence – key notions that we do not *define* so much as *invoke* in the interest of sustaining an inquiry – are all linked to the matter of focus. In *Viewer* the projection of the

seventeen figures is very sharply focused (from an optimal distance, which is not close up to the wall). And as one engages this concrete focus, there is a personal charge relative to each of the men as one views them discretely; this is a *human focus*, a kind of individuation of attention. Then there is the *interactive focus*, by which we mean the phenomenon of focusing on the image of this *other* person in such a way that we ourselves seem to *get focused*⁴. This may be something like the interpersonal equivalent of "virtual focus" (the point from which divergent rays of reflected or refracted light *seem* to emanate, as from the image of a point in a plane mirror), a focal entrainment in which the sensory attunement pulls along one's whole being. This in turn produces a *field focus*, activating the whole of the viewing space, so that the shared sense enlarges and the other figures come alive in new ways. And in so many ways what

- ²⁾ The second book in this series, *Tall Ships: Gary Hill's Projective Installations*, No. 2, discusses these issues at length, and they are further discussed below in "Projection: The Space of Great Happening."
- ³⁾ We borrow the term "hypersensualism" from the anthropologist Richard Soronen. He uses it to represent a state of being that certain native peoples in the South Pacific apparently experience as part of their ordinary, everyday relationships – a state of intensified flowing sensuality that is not limited to the purely "personal" dimension but is a kind of global energy field engulfing all the senses. The hypersensual serves not only as a means of pleasure or delight, but as the actual medium through which interpersonal communication is conducted and social order maintained. Apparently it is a species of *sensual focus* that functions without the mediation of semiotic coding usually associated with tribal sociality, and yet it is interpersonal, directly communicative, precisely understood and sustainable. Unlike ordinary sensualism, it may belong with the "awakening" forms of awareness, such as meditative experience. The value of the *concrete* in such experience may be understood as an opportunity for "hyperfocus" or meditation, particularly in the "bare awareness" traditions of Ceylon, Burma, Thailand and Tibet. These practices involve the attainment of extremely intensified states of awareness through the focusing of attention within the most concrete aspects of psychosomatic existence – bare sensations. We are interested in the possibility in art that certain orientations of viewing space may invite spontaneous hypersensual or hyperempathic experience.
- ⁴⁾ An aspect of focus as applied to one's own state of attention or awareness is the whole domain of the *practice of focus* as a psychological or meditative tool – a vast and rich domain in itself. There are many possible applications to our thinking about the way artistic focusing happens, especially where issues of the "mind-body" connection (we would say "liminality") are foregrounded. A major development in the theory of "focusing" can be found in the work of psychotherapist Eugene T. Gendlin: "[Focusing is a] mode of bodily attention [that] differs from the usual attention we pay to feelings because it begins with the body and occurs in the zone between the conscious and the unconscious... A bodily sense of any topic [that needs examination] can be invited to come in that zone." (*Focusing-Oriented Psychotherapy*, The Guilford Press, New York: 1996). Gendlin's "focusing" accesses that *liminal* zone between the conscious and the unconscious for the sake of generating transformative insight. Artists, composers, poets (e.g., John Cage, LaMont Young, Jackson Mac Low, Franz Kamin) and others have proposed innovative extensions of focus as the appropriate "state" of experiencing their work. Cage called this special mode of attention "unfocus" and related it to Zen; in a related sense, we can speak about "field awareness" and so on. We are suggesting that Gary Hill's work be thought about in this tradition of innovative awareness.

shows up in this hypersensualized space is how these quite simple and ordinary people, whose living and breathing images are projected on the wall, are in fact quite powerful presences – unavoidably engaging and almost eerily present presences. Yet they are merely projections.

Projections of whom or what? The artist? To situate the artist relative to the projection we must determine who, which may mean *where*, he is in this art. He is of course not anonymous, but he is in this work somehow an artist *of* the anonymous. His camera has recorded the full-bodied presences of seventeen individuals hired off the street, day laborers (working here, as it were, by the minute), whose identities we have no way of knowing. If we met them, however, we'd almost certainly "know" them, that is, recognize their faces – and maybe more. We do carry these projected faces away with us, so powerful is their presence. And we might be tempted to say: so powerful is the projection, or the art – the view. Because the art is in more than one sense *projective*. And the artist is in the projector. He did his work with a camera, but his art is in the projector – the machine and not the machine; the light, and not; and... the image? Certainly, the very powerful image of real and living and surprisingly *moving* presences of individual people, but can we really call it an *image* when what we are looking at is so *committed to the genuine presence* of living, breathing human beings? Perhaps we should think of it in relation to something like *seeing a ghost!* – because if that happened to you you'd hardly say, "O God, I just saw an image in my room!"

A ghost that fails to tease belief
is hardly a ghost at all.

The order of experience we are speaking about is not, in short, well served by the notion of image as we commonly use it.

Committed Neutrality

The camera is neutral here. It is the tunnel of vision through which living presences move, a threshold of viewing. Its neutrality is not a matter of objectivity or aesthetic distance or dispassionateness or indifference – but clarity and awareness and, yes, presence in the face of presence. This projector is the custodian of artistic commitment. It stands firm for the living presence that it maintains before it. But it is neutral in that it does not interfere with what it sees; it does not interpret. Artist becomes Viewer, initiated in the viewfinder and conjoined with the looking-backness of the viewed, a "natural reciprocity." Reflectively, reflexively,

we, the viewers of the found view, are not interfered with. We enjoy the freedom of the *still point*, freedom of mind in the matter of direct vision⁵. In this viewless viewing space gathers the inscrutable matter of presence without context and without distraction – presence without reference and without manipulation. Whatever stands seemingly stands revealed and revealing.

Emergent Identity

Who, then, are *these* viewers, whose eyes follow us as we walk by? Who are the viewers in the view we are viewing? Inhabitants of the personscape of evident ethnicity – and they are so *very* “ethnic.” Inescapably and obviously unmelted nativity-bound identities. Yet *not*. Because it doesn’t take long, looking them straight in the eyes – where else, in such an austere personscape, is there to look? – to lose track of their categoricity in the white man’s mirage, the mental brushstrokes of *black, hispanic, native american* – the heavy matter that weighs down our collective senses, the gross projections that issue from the dead artist inside us... It doesn’t take long for them to shed identities in the open space of committed projective neutrality, the inside view, where even they, the over-defined “minorities,” settle down into *zero grade humanity*⁶, the base line of identity possibility. Free of context – the whole world of projected vulnerability, aggression, terror – free of the kinds of projection that are like a net cast over their lives from the white man’s gaze, and still reflected in their eyes.

⁵) “Still point” will be familiar to readers of T.S. Eliot’s poem “Burnt Norton” (the first poem of *The Four Quartets*), section II: “At the still point of the turning world. Neither flesh nor fleshless/Neither from nor towards; at the still point, there the dance is,/But neither arrest nor movement...” This vision of suddenly realized timelessness (“To be conscious is not to be in time”) derives from Dante’s vision of eternal stillness in the last canto of the *Paradiso*.

⁶) We borrow “zero grade” from the descriptive terminology for typical morphological processes in Indo-European etymology, where “zero-grade form” is a form with zero vocalism – the most “open” minimal form because the least “interpreted” and simplest. Zero grade is the last point before the root loses its identity altogether.

We use *zero grade humanity* as a distinction from early modernism’s “mass man,” where universal theories accounted for humanity in the aggregate and the individual vanished in the crowd.

Tellingly, none of this seems to apply to the men in *Viewer*, even if we see the line of them extending indefinitely to ring the globe. Indeed, these men *might* seem to “stand in” for humanity at large, but here the human aggregate is ontologically undetermined. We don’t know what we are, individually or collectively. *Viewer* shows how, in our time, the “mere” individual stages a sort of comeback, if only because the invidious comparison between the human unit and the teeming multitudes now seems as arbitrary a measure as any. But this comeback is hardly heroic; the individual returns as the enigmatic yet sharply outlined figure of singular, brute sentience, naked thereness, and ambiguous potentiality.

The view in the viewer's viewing has its own time. Its disposition is steady and impassive. Its passage is the unwavering stance of the camera/projector, of the "subjects" themselves, and of ourselves disposed to gaze upon their presence. As we listen to their silence, we track with nerves (and whatever other extra senses) our own thoughts and projections. Perhaps we discover the radical alignment of subject and camera as we work ourselves to arrive at a still point in common: the threshold of emergent identity. Is this a space in which history opens into view? Is there an optimal conjunction in which the sudden manifestation of shared presence is transmittable?

Whatever the thought, a certain projective silence enfolds the presences.

George Quasha & Charles Stein: On View 6-11-97

Małgorzata Dawidek-Gryglicka

— absolwentka ASP w Poznaniu (malarstwo, krytyka i promocja sztuki), doktorantka w Instytucie Historii Sztuki UAM w Poznaniu, asystentka w Pracowni Malarstwa w ASP w Poznaniu. Zajmuje się krytyką sztuki. Jest autorką książek artystycznych.

— a graduate of the Academy of Fine Arts in Poznań with a degree in painting, art critique and art promotion. She is currently studying for a Ph.D degree in the History of Art Institute of the Adam Mickiewicz University and is also an assistant in one of the Painting Studios of the Academy of Fine Arts in Poznań. She is an art critic and author of numerous books concerning art.

Izabella Gustowska

— profesor zw., pracuje w ASP w Poznaniu, gdzie prowadzi Pracownię Multimedialną na Wydziale Komunikacji Multimedialnej. Zajmuje się grafiką warsztatową, malarstwem, videoinstalacjami, performance. Wystawiała m.in. w Narodowej Galerii Sztuki Zachęta w Warszawie, CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, Museum of Modern Art w Toyamie w Japonii, Sculpture Center w Nowym Jorku, na Biennale w Wenecji. Jej prace znajdują się w wielu światowych kolekcjach.

— a professor of the Academy of Fine Arts in Poznań where she is head of the Multimedial Activity Studio at the Faculty of Multimedia Communications. She specialises in workshop graphics, painting, video installations and performance art. Her works have been exhibited internationally, for example in the Zachęta National Gallery of Art in Warsaw, Poland, the Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art in Warsaw, Poland, the Sculpture Centre in New York, the Museum of Modern Art in Toyama, Japan and the Venice Biennale. Her works are part of many collections worldwide.

Ryszard W. Kluszczyński

— profesor UŁ i poznańskiej ASP. Opublikował m.in.: *Film – sztuka Wielkiej Awangardy* (1990), *Awangarda. Rozważania teoretyczne* (1997), *Obrazy na wolności. Studia z historii sztuk medialnych w Polsce* (1998), *Film – wideo – multimedia* (1999), *Społeczeństwo informacyjne. Cyberkultura. Sztuka multimedialów* (2000). Kurator wielu wystaw sztuki mediów w CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie.

— a professor of the University of Łódź and the Academy of Fine Arts in Poznań. His published works include: Film – sztuka Wielkiej Awangardy, 1990, Awangarda. Rozważania teoretyczne, 1997, Obrazy na wolności. Studia z historii sztuk medialnych w Polsce, 1998, Film – wideo – multimedia, 1999 and Społeczeństwo informacyjne. Cyberkultura. Sztuka multimedialów, 2000. He has been the curator of numerous media art exhibitions in the Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art in Warsaw, Poland.

Piotr Kurka

— absolwent PWSSP w Poznaniu. Stypendysta m.in. Fundacji Kościuszkowskiej i Arts Link w Nowym Jorku. Wystawał m.in. w poznańskich galeriach AT i ON, CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, Artist Space w Nowym Jorku, Museum of Modern Art w Toyamie w Japonii. Prowadzi Pracownię Multimedialną w ASP w Poznaniu.

— a graduate of the Academy of Fine Arts in Poznań who has received many scholarships including the Kościuszko Foundation and Arts Link of New York. His works have been exhibited in the AT Gallery and ON Gallery in Poznań, Poland as well as in Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art in Warsaw, Poland, the Artist Space in New York and the Museum of Modern Art in Toyama, Japan. He is head of the Intermedial Activity Studio of the Academy of Fine Arts in Poznań.

Antoni Porczak

— kierownik Pracowni Działań Mediálnych Wydziału Rzeźby ASP w Krakowie, inicjator Festiwalu Sztuk Mediálnych Reset. Brał udział w ponad 100 wystawach zbiorowych (blisko 40 za granicą), m.in. XLIII Biennale Weneckim w 1988 roku. Uprawia rzeźbę, rysunek, akcje, formy wielomedialne, instalacje (również interaktywne). Kurator wystaw sztuki mediów w Galerii Miejskiej BUNKIER SZTUKI w Krakowie. Autor wielu artykułów dotyczących sztuki interaktywnych mediów oraz edukacji artystycznej.

— head of the Multimedial Activity Studio at the Sculpture Faculty of the Academy of Fine Arts in Krakow. He is the initiator of the Reset Media Arts Festival and has participated in over 100 group exhibitions in Poland and abroad including the 43rd Venice Biennale, 1988. He specialises in sculpture, drawing, action art, multimedia forms and installations (including interactive installations). He has been the curator of many media art exhibitions in the BUNKIER SZTUKI City Gallery in Krakow and has published numerous articles concerning interactive media and artistic education.

George Quasha

— autor wielu książek poetyckich, w tym: *Somopoetics, Giving the Lily Back Her Hands, In No Time*. Jest laureatem National Endowment for Arts Fellowship w dziedzinie poezji. Był współzałożycielem Open Studio i Arnolfini Arts Center w 1978 roku. Od końca lat 70. współpracuje z Garym Hillem. Jest artystą tworzącym prace wideo, performance i instalacje. Uczył w SUNY Stony Brook, NYU, The New School for Social Research, Bard College, Naropa Institute.

— author of many poetical books including *Somapoetics, Giving the Lily Back Her Hands and In No Time*. He has been awarded the National Endowment for Arts Fellowship in poetry. In 1978 he co-founded the Open Studio and Arnolfini Arts Center and he has worked with Gary Hill since the late 1970's. George Quasha works in the field of video art, performance art and installations. He has taught at SUNY Stony Brook, NYU, The New School for Social Research, Bard College and Naropa Institute.

Charles Stein

— uzyskał stopień doktora w dziedzinie literatury. Poeta, fotograf, autor esejów o literaturze i filozofii. Pracował w wydawnictwie Station Hill Press. Wystąpił w filmie Gary'ego Hilla *Why Do Things Get in a Muddle?* Wraz z Georgem Quashą i Garym Hillem współtworzy działania performance.

— holds a Ph.D. in literature. He is a poet, photographer and author of essays about literature and philosophy. He has worked for Station Hill Press and he appeared in Gary Hill's film *Why Do Things Get in a Muddle?* Charles Stein co-creates performances with George Quasha and Gary Hill.

Andrzej Syska

— profesor zw., dziekan Wydziału Komunikacji Multimedialnej ASP w Poznaniu, kierownik Pracowni Transformacji Przestrzeni i Mediów. Swoje prace pokazywał m.in. w CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, Galeriach: Wielka 19 w Poznaniu, AT w Poznaniu, The Banff Centre for the Arts w Kanadzie, Het Apollohuis w Holandii, Wyspa w Gdańsku, Bunkier Sztuki w Krakowie.

— a professor of the Academy of Fine Arts in Poznań, dean of the Multimedia Communications Faculty and head of the Studio of Space Transformation. His works have been exhibited in numerous galleries and art centres in Poland and abroad including the Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art in Warsaw, Poland, the Wielka 19 Gallery and the AT Gallery in Poznań, Poland, the Banff Centre for the Arts, Canada, Het Apollohuis, the Netherlands, Wyspa in Gdańsk, Poland and Bunkier Sztuki in Krakow, Poland.

Marek Wasilewski

— absolwent PWSSP w Poznaniu i Central Saint Martins College of Art and Design w Londynie, autor tekstów o sztuce. W 2001 roku ukazała się jego książka *Sex, pieniądze i religia*. Pracuje w ASP w Poznaniu. Redaktor naczelny „Czasu Kultury”.

— a graduate of the Academy of Fine Arts in Poznań and the Central Saint Martins College of Art and Design in London. He has published numerous texts concerning art and a book, *Sex, pieniądze i religia, 2001*. He is a teacher at the Academy of Fine Arts in Poznań and the chief editor of *Czas Kultury* magazine.

P o z n a ñ

5-9 V 200



Art Poznań 2005
Targi Sztuki

galerie prywatne:

A
B
K. BOCHEŃSKIEJ
BRAMA
EGO
ESTA
FEJKIEL
FIZEK
GRAFIKI I PLAKATU
M
E. MIDDEL
MILANO
MUZALEWSKA
P. NOWICKIEGO
PIEKARY
PROGRAM
R
S. SZYDŁOWSKI
WIZYTUJĄCA
ZDERZAK

**Rynek sztuki
w Polsce** Spotkanie kolekcjonerów
i marszandów

Wystawy towarzyszące:

Miłość i demokracja

kurator: Paweł Leszkowicz

Horyzont Zderzeń

kurator: Marek Wasilewski

Stary Browar

- Dziedziniec Sztuki

Poznań 61-888, ul. Półwiejska 42

Stara Rzeźnia

Poznań 61-757, ul. Garbary 101/111

galerie non-profit

kurator: Sławek Sobczak

AMFILADA
ARSENAŁ Białystok

AT
BAŁTYCKA GALERIA SZTUKI

BIAŁA
BWA ZIELONA GÓRA
EXCHANGE GALLERY

FF
INSTYTUT SZTUKI WYSPA
IF MUSEUM INNER SPACES

KONT
MANHATTAN
MODELARNIA
OFFICyna

ON
OTWARTA PRACOWNIA
POTOCKA
SUPERMARKET SZTUKI
WSCHODNIA

XXI
ZMIANA ORGANIZACJI RUCHU

Kolekcja ASP 3

kurator: Piotr C. Kowalski

Sztuka na cenzurowanym

Sympozjum

kurator: Izabela Kowalczyk

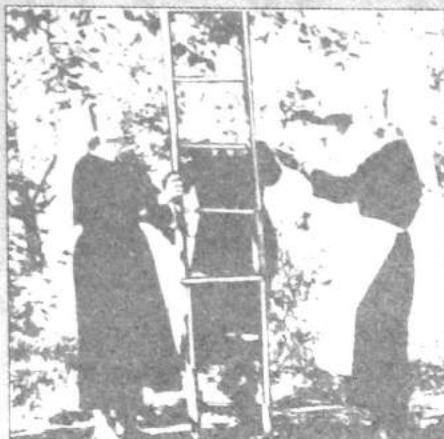
Dyrektor artystyczny: Izabella Gustowska

Art Poznań 2005 Targi Sztuki, pod patronatem Ministra Kultury RP.

Mecenat: Ministerstwo Kultury, Prezydent Miasta Poznania, Marszałek Województwa Wielkopolskiego.

Organizatorzy: Fundacja ASP, Kulczyk Foundation, Vox Artis.

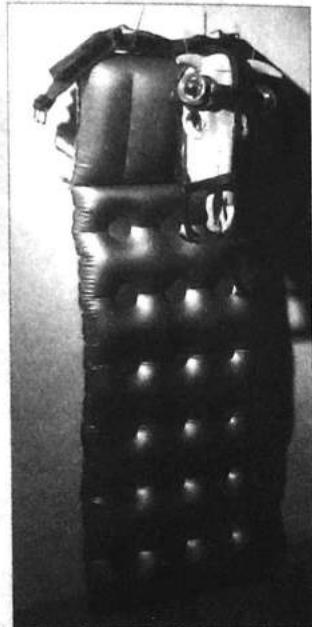
www.artpoznan.pl info: biuro@artpoznan.pl



Kijewsk / Kocur



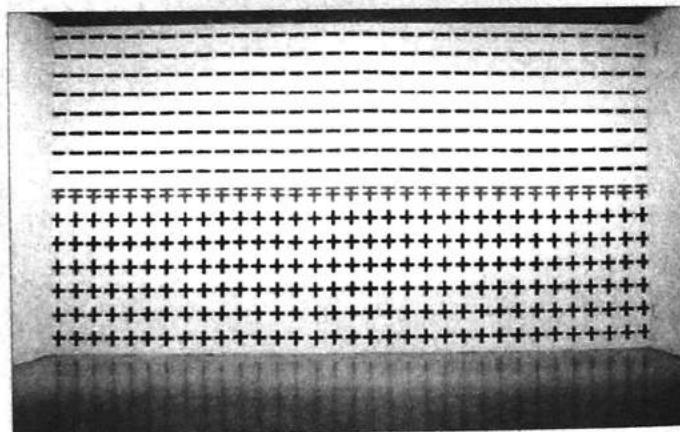
Wojciech Kujawski



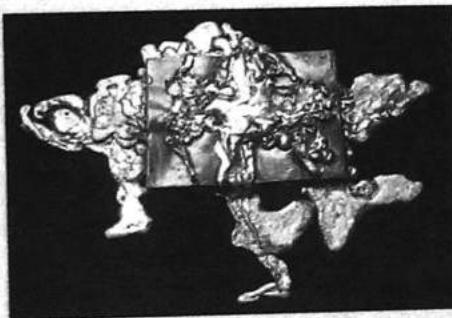
Otmar Sattel



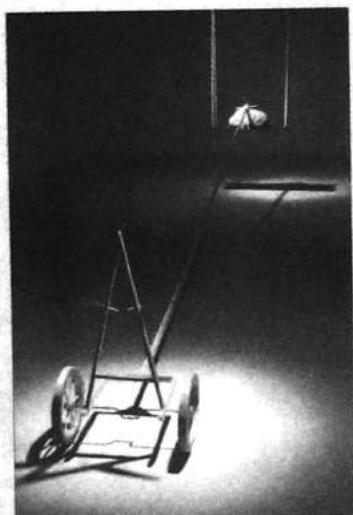
Ann Noel



Małgorzata Dawidek-Gryglicka



Andrzej Szewczyk



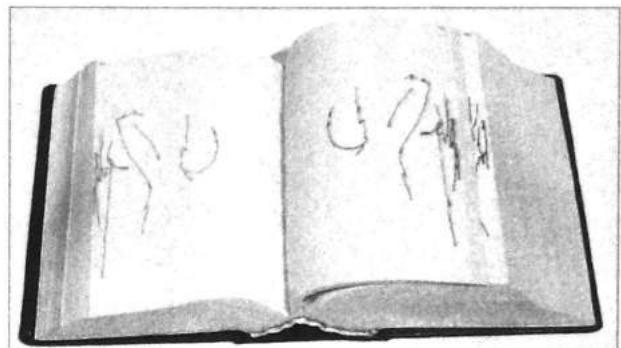
Jacek Jagiełski



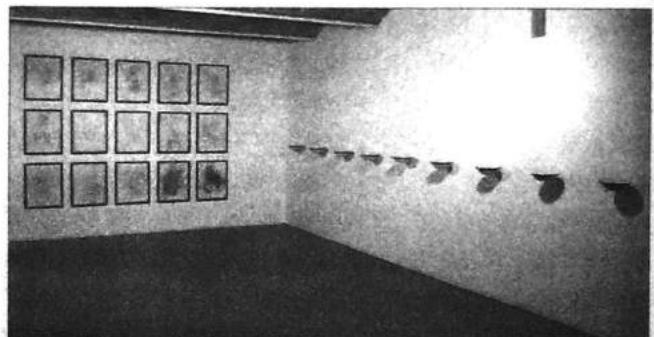
Andrzej Syska



Krysztof Sołowiej



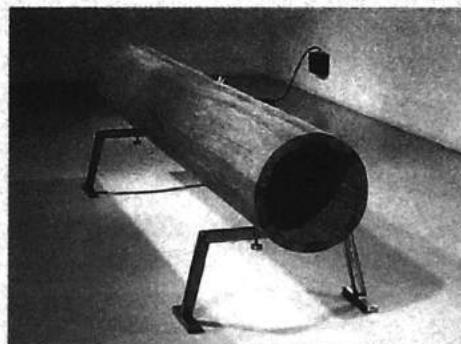
Joanna Adamczewska



Jarosław Kozłowski



Jerzy Hejnowicz



Przemysław Jasieński



Ralf Samens



Emmett Williams

 GALERIA AT

ul. Solna 4 / 61-735 Poznań
tel.: (+48 61) 826 66 02, 853 11 81
e-mail: at@free.art.pl
<http://free.art.pl/at>
Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu

Foto: Dominik Lejman, video-fresk z wystawy Monofobia, marzec 2005



2005

**Agnieszka Rek-Lipczyńska
Jerzy Lipczyński
Agata Zbylut
4!SILNIA
(...)**

**Marcin Łodyga
Sławek Sobczak
Dominik Lejman
UN/REAL?**

Centreal (Boczniewicz/Urbański)

CUKT

Oskar Dawicki

Jacek Niegoda

Przemysław Sanecki

Kijewski & Kocur

Grzegorz Klaman

Jarosław Kozakiewicz

Mateusz Pęk

Robert Rumas

Janek Simon

Twożywo

Pascale Komarnicki

Stephen Wiliams

1 METR

Liliana Besarab

Dana Felipov

Costel Chirila

Aurel Cornea

ART POZNAŃ 2005

Joanna Hoffmann

Dominik Lejman

Antonina de Lody

Małgorzata Szymankiewicz

Janek Simon

Bill Seeto

Anna Płotnicka

POZNAN ART NOW II

(...)

Piotr Komarnicki

Jacek Jagielski

Łukasz Ogórek

Alicja Lewicka

13

zeszyty artystyczne

Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu | Wydział ASP | 2004 | tom 13 | numer 1

Komercja i krytyka

Piotr Kurka Analiza rynku sztuki w świetle wydarzeń z lat 90. / **Robert C. Morgan** Przyszłość krytyki sztuki, przyszłość demokracji / **Justyna Kowalska** Art Poznań 2004 – gatunek zmącony / **Marek Wasilewski** Berlin Art Forum 2004 – w stronę hipermarketu / Rozmowa z **Sabriną van der Ley** / **Jiri David** Armory Show New York 2004 # **Marek Wasilewski** „Finansowe operacje” Martina Zeta / **Martin Zet** Zielone i oczy / **Marek Krajewski** Śmiec w sztuce. Sztuka jako śmieć / **Waldemar Kuligowski** Nie odchodźcie państwo od odbiorników – tam jest wolność / **Izabela Kowalczyk** Negatywy i pozytywy – uwodzicielska moc obrazów (Zbigniew Libera, Mistrzowie i Pobyty) / **Agnieszka Maria Wasieczko** Gender i hysteria / **Kamil Kopania** www.kalucki.free.art.pl / **Justyna Ryczek** Nagradzać najlepszych – uwagi o Konkursie im. Mani Dokowicz w Poznaniu / **Gary Hill** – *doctor honoris causa* poznańskiej ASP

II

zeszyty artystyczne

Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu | Wydział ASP | 2004 | tom 13 | numer 2

W środowisku cyberkultury

Piotr Kurka Zółci blekit / **Agata Araszkiewicz** Matrix / Patrik – czy mądrzec jest jak edyplany pacjent? W stronę feministycznych wyobrażeń kobiecego ciała w popkulturowej science fiction i sztuce współczesnej / **Ewa Witkowska** Cyberfeminizm – wirus w starym systemie / **Joanne Richardson** Język mediów taktycznych / **Edwin Bendyk** Falszywa świadomość cyberrewolucjonistów / **Małgorzata Kurzak** Sztuka genetyczna / **Łukasz Ronduła** Software Art / Browser Art / **Geoff Cox** Joasia Krysa O zadaniach kuratorów wobec obiektów niematerialnych: generowanie i uszkadzanie obiektów cyfrowych # Rozmowa z **Wolfgangiem Staehle'm** / **Alek Tarkowski** „Informacja chce być wolna”, Fenomen open source

zeszyty artystyczne

numery archiwalne do nabycia u wydawcy: **Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu** | Aleje Marcinkowskiego 29, 60-967 Poznań tel. (+48 61) 855 25 21, fax (+48 61) 852 80 91 / e-mail: office@asp.poznan.pl / http://www.asp.poznan.pl

12

12

zeszyty artystyczne

Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu | Wydział ASP | 2004 | tom 13 | numer 2

Wojna kulturowa

Piotr Kurka „I have a dream...” / „Czy w Polsce toczy się wojna kulturowa?” Dyskusja o cenzurze i wolności sztuki, ASP w Poznaniu, 21.01.2004 / **Alicja Kępińska** Te wspaniałe plody piekła / **Aneta Szyłak** Sztuka, pieniądze, cenzura. O trwałości wojen kulturowych w USA / **Izabela Kowalczyk** „Sztuka zdegenerowana” – na przykładzie retoryki nienawiści Kampfbundu i polskiej krytyki gazetowej / **Paweł Leszkowicz** Dlaczego homoseksualizm? Wojna seksualna w Polsce i kryzys praw człowieka / **Marek Krajewski** Publiczność sztuki w Polsce. Na przykładzie Zewnętrznej Galerii AMS # Rozmowy z: **Shirin Neshat** / **Joshua Neusteinem** # Galeria ASP: **Slawek Sobczak** Galeria ON / **Małgorzata Grylicka** Galeria AT / **Wojciech Duda, Paweł Kaszczyński** Galeria Aula / **Krzysztof Baranowski** Rotunda / **Mikołaj Poliński**

Naprzeciw

10

10

zeszyty artystyczne

Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu | Wydział ASP | 2004 | tom 13 | numer 3

Strategie i postawy

Piotr Kurka Bajka o Tarasie i srebrnej rybce / **Hal Foster** Andy Paperbag / **Małgorzata Lisiewicz** W stronę nowej etyki pieniądza w sztuce / **Marek Krajewski** Galeria Foksal. Tworząc totalne dzieło sztuki / **Agata Jakubowska** Sztuka pod choinką / **Łukasz Ronduła** Cyfrowe zerowisko # Rozmowa z **Robertem C. Morganem** / Rozmowa z **Danem Cameronem** / Rozmowa z **Richardem Vine'em** / Rozmowa z **Magdalą Sawon**

zeszyty artystyczne / nr 14 / maj 2005 / rok XIV

rada redakcyjna:

Jan Berdyszak

Grzegorz Dziamski

Alicja Kępińska

Ryszard W. Kluszczyński

Piotr Kurka (przewodniczący)

redakcja:

Marek Wasilewski

korekta:

Joanna Ładanaj

opracowanie edytorskie:

Stowarzyszenie Czasu Kultury

zamieszczone w zeszycie fotografie pochodzą z archiwum Gary'ego Hilla i ASP Poznań

Numer wydano przy pomocy finansowej KBN

issn 1232-6682

maj 2005

znanie

91

Uniwersytet Artystyczny
w Poznaniu
Biblioteka Główna

CZ213/2005

0 egz.

Zeszyty Artystyczne 14 / issn 1232-6682



14 >

UNIWERSYTET ARTYSTYCZNY
w POZNANIU
BIBLIOTEKA GŁÓWNA

cena:



BGCZ007034