Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1992)

Heft: 34: Collaborations Ilya Kabakov & Richard Prince

Artikel: Gary Hill : "who am I but a figure of speech?" = "was bin ich anderes als eine Redewendung?"

Autor: Cooke, Lynne / Moses, Magda / Opstelten, Bram

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681158

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LYNNE COOKE

GARY HILL:

"Who am I but a figure of speech?" 1)

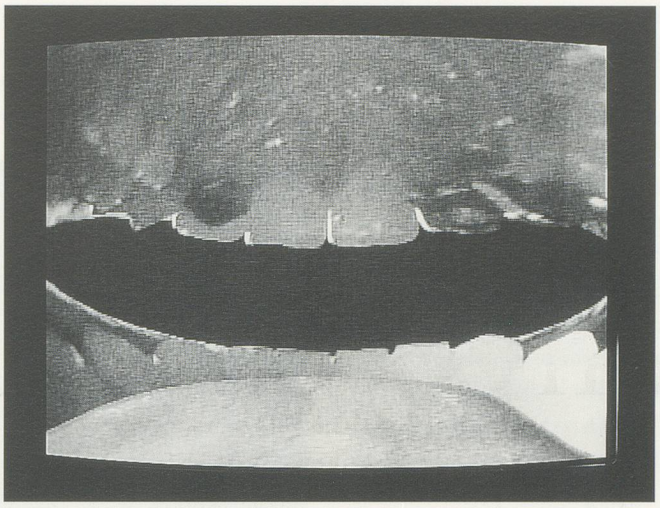
SUSPENSION OF DISBELIEF: by suppressing the "willing" from this familiar phrase Gary Hill sets the stage for apprehending his video installation in telling ways. Not least, it suggests that a conscious acquiescence is unnecessary, that the response—the embracing of what is presented as real—will be automatic/inevitable/routine/unavoidable.... And indeed, given the medium, this seems virtually uncontestable. Television is not only one of the principal conditioners of contemporary opinion, belief, and prejudice; its representations are frequently taken to be more potent forms of reality than those experienced in the everyday phenomenal world.

Across some thirty monitors stripped of their casings and placed side by side along a steel beam, flow images of two bodies: one, the more dominant, is female, the other, male. The camera has lingered lovingly on these nudes, almost nuzzling the skin as it probed the surface, and so delivers the body to the gaze with a heightened immediacy. Yet as the forms glide along the monitors their passage is constantly interrupted, spliced, cut, relayed and replayed in rapid succession by means of a switching mechanism that speeds the flow to the point where it becomes impossible to focus clearly on any one image, and hence to fix it, to appropriate it. Nor, despite the overlapping, fading, and blending of their anatomies, is it possible to harmonise these two discrete bodies, bringing them together into a single coherent spatial unity. What is enticingly but frustratingly witnessed is thus comprehended almost as an after-image, something that is visualised better in the mind's eye when the glance has turned away. Erotic yet elusive, vividly present yet unreachable, this seductive montage of swiftly shifting shapes at once conjures a notion of togetherness and withholds it. Likewise, immersion in the body is prohibited since that requires a penetration beneath the surfaces or into recesses which this video recorder, for all its urgent probing, never managed to achieve. Thus, wholly in accord with the nature of this medium, access is granted only to surfaces, and connections never go beyond the external and ephemeral.

The absence of any audio component makes SUSPENSION OF DISBELIEF (1992) at first sight a singular work within Gary Hill's oeuvre. Yet in its exclusive focus on the naked body viewed in close proximity it bears comparison with INASMUCH AS IT IS ALREADY TAKING PLACE made some two years earlier. Compris-

LYNNE COOKE is the curator at Dia Center for the Arts, New York.

ing sixteen monitors of widths varying from ½ to 21 inches incarcerated in a chamber in a wall, this work portrays different parts of the human anatomy life-size on each of its screens. As in SUSPENSION..., the fracturing of the continuity of the image over a number of screens fails to open up the anatomy: through stretching the skin across the monitor like a taut membrane, the body is invested with a retinal completeness. Juxtaposed beside the details of torso, organs, and limbs is an image of a finger laid on a page of text. A barely audible soundtrack draws the spectator up against the glass barrier to hear better the murmur of a voice muffled by the rustle of pages turning and other ambient sounds.[2] This incessant, virtually inaudible speech finds its visual counterpart in the almost imperceptible motion of the forms. Irrespective of whether it is read as testimony to their being alive or as an indication of their being seen, this slight movement ensures that the act of interpreting is correlated with the reading of a text. If reading creates the text then seeing must imply seeing meaning, for, as the critic Jacinto Lageira succinctly states, "In Hill's view, meaning cannot be constructed without words, and vision itself could not exist without them."[3]



GARY HILL, SITE RECITE (A Prologue), 1989, Video Still.

That such a belief lies at the very heart of Gary Hill's aesthetic has been attested to again and again in the single channel works and the video installations he has produced over the past decade.[4] That it continues to be important to his thinking is evident from two pieces he made in 1991: I BELIEVE IT IS AN IMAGE IN LIGHT OF THE OTHER and the four minute tape, SITE RECITE. Seven canisters containing monitors and lenses are suspended over open books strewn on the floor in I BELIEVE.... Images of the body and of writing are literally overlaid so that the text becomes embodied and anatomy encrypted in the printed script. But since neither words nor images are circumscribed by the boundaries of the books, and indeed are out of scale with the size of the pages, Hill's underlying concerns are ultimately revealed as having more to do with language than with literature per se. Similarly, in the haunting SITE RECITE, language not only generates and shapes all, it consumes all. The tape begins with the camera roving across miscellaneous organic objects, placed on a shelf in a darkened space, which, collectively, seem to symbolise death and decay. Through its encompassing tracking action it evokes a gaze emitted from all sides of the head, from 360 degrees. In the final few seconds an image of a mouth speaking, recorded from a point near the back of the tongue, is suddenly substituted for the displaced, and hence placeless, still life. Its charged epigram—"imagining the brain closer than the eye"—gives weight to Raymond Bellour's claim that "there is no visual image that is not more and more tightly gripped, even in its essential, radical withdrawal, inside an audiovisual or scriptovisual... image that envelops it."[5] In SITE RECITE the artist so effectively binds the work visually and verbally to the metaphor of a mobius strip that what appears to come from within still partakes of the surface of exteriority.

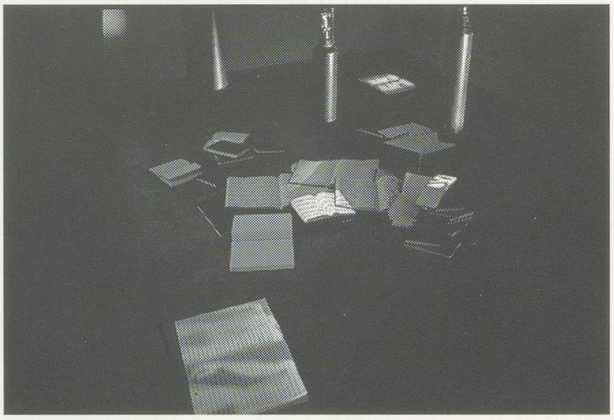
Hill has affirmed on numerous occasions that the products of this verbal encoding may not be revelation, enlightenment or clarification, but their obverse. As seen in WHY DO THINGS GET IN A MUDDLE? (COME ON PETUNIA), URA ARU, INCIDENCE OF CATASTROPHE and, above all, DISTURBANCE (AMONG THE JARS) nonsense, chaos, glossolalia, and

even babbling result from the disintegration of speech. All single monitor pieces, the first three draw on, respectively, the writings of Gregory Bateson and Lewis Carroll, palindromes, and Maurice Blanchot's novel *Thomas the Obscure*. The fourth is an installation but one that, significantly, establishes a stage-like presentation in which a frieze of seven monitors stripped of their casings is set in front of a row of straight-backed chairs from which the audience reviews the work. Taking as both text and pretext the heretical gnostic gospels unearthed in 1945 at Nag Hammadi in Egypt, this multi-lingual work explores some of the ramifications of this discovery via the most elliptically beautiful imagery Hill has produced yet, as well as by written and spoken means. In all four works writing unravels, dissolves, turns on itself, or opens itself to multiple contrary interpretations.

The centrality of language to consciousness in Hill's aesthetic, as defined by Bellour and Lageira amongst others, has undergone a significant transformation in his most recent installations. TALL SHIPS, his latest work, has no verbal component. Both in this and, equally crucially, in the way that it, too, is set in a large darkened room, it is reminiscent of SUSPENSION OF DISBELIEF. In each, the viewer wanders freely, at liberty to chart a personal passage through the space. Walking the length of the broad corridor in TALL SHIPS, the spectator is confronted with almost life-size projections of figures who approach (and recede) as if to intercept his or her path. But, once again, proximity fails to ensure connectedness. As in SUSPENSION... the eye/I cannot grasp what it surveys: it neither takes hold and bonds, nor does it become embedded. Attempts to establish a relationship with these imaged companions are made more poignant by the fact that other participants in the space are perceived merely as silhouettes, or shadows. Physically present yet negative they are the obverse of the vivid but disembodied projections.

Video is often described as a medium of surface effects. The delimited scale of the monitor, together with the relatively poor resolution of the image and the constant motion of light particles all, as Jean Fisher argues, mitigate against viewers "entering" the image in ways akin to those by which they imaginatively inscribe themselves into film space.[6] Moreover, since deep focus translates poorly onto the screen, video operates optimally with a quite shallow depth of field. Thus, instead of the viewer entering the illusory space of the recorded world, the motion and fluorescence of the photons propel the image forward so that it "invades" the observer's ambience. In these two installations Hill capitalises on these qualities to great effect. Similarly he plays tellingly with time, with the way that the structural elements of this electronic vocabulary include timelag, doubling, simultaneity, and rapid modulation, even exploiting the fact that in actuality the video image is a frameless continuum: in TALL SHIPS the images have been freed into the materiality of real time and space. Thus, in both these works the medium itself reiterates the effects of surface, of exteriority, and of exclusion generated by the imagery.

GARY HILL, I BELIEVE IT IS AN IMAGE IN LIGHT OF THE OTHER, 1991–92, Installation view / ICH GLAUBE, ES IST EIN BILD IM LICHTE DES ANDEREN, 1991–92, Installation.



In previous works, Hill's preoccupation with structures of signification as they are manifest in visual/verbal representation required little of the viewer as a physical entity. In these installations where the possibility of engagement with another becomes the principal subject, the viewer is recognised as a fully embodied agent. Yet, in being precluded from inscribing him- or herself in these represented spaces, the spectator is brought to confront questions of subjectivity or self-hood. That the notion of

an absent center or interior is integral to Hill's vision was first made dramatically evident in CRUX (1983–87) which takes the author as its subject. Four cameras were applied to record each of Hill's hands and feet, a fifth was positioned so that it tracked his head as he moved through semi-wild terrain. When installed in a gallery the monitors are so placed as to suggest a crucifixion. The subject is at once present and yet irredeemably outside himself.

Addressing precisely this issue of surface and interiority the Japanese writer Yukio Mishima pleaded: "Why must thought, like a plumb line, concern itself exclusively with vertical descent? Why was it not feasible for thought to change direction and climb vertically up, ever up, towards the surface? Why should the area of the skin, which guarantees a human being's existence in space, be most despised and left to the tender mercies of the senses?" Mishima then responded eloquently to his own enquiry: "I could not understand the laws governing the motion of thought—the way it was liable to get stuck in unseen chasms whenever it set out to go deep; or, whenever it aimed at the heights, to soar away into boundless and equally invisible heavens, leaving the corporeal form undeservedly neglected. If the law of thought is that it should search out profundity, whether it extends upwards or downwards, then it seems excessively illogical to me that men should not discover depths of a kind on the 'surface', that vital borderline that endorses our separateness and our form, dividing our exterior from our interior." Mishima's rhetorical conclusion—"Why should they not be attracted by the profundity of the surface itself?"—resonates in much recent art that takes the human form as its subject.[7] Yet unlike those contemporary works that seek to reestablish an affective relationship with the body and its surfaces, and to reaffirm those realms of primal or prelinguistic or sensory-based experience that fall outside language, Hill's present a relationship between the self and the world that is irremediably based in exteriority. In his works, the self is locked in an essential solitude, to borrow a phrase from Maurice Blanchot, who has been an important mentor for him.

Initially, Hill's debts to the thought of the French philosopher/novelist were manifest in the fictive spaces of the video screen, as seen in INCIDENCE OF CATASTROPHE, in which an enthralled reader delving into the interplay of word and image is finally not only deprived of speech but, reduced to incoherence and incontinence, is absorbed into the very space of the text. In Hill's latest installations, however, the impenetrable solitude which lies at the heart of consciousness has become, for him as for Blanchot, manifest in an art-form that, in incorporating video as its principal but not its exclusive vehicle, sites the problem in actual bodily experience, at the interface between lived and mediated experience.

1) Gary Hill, PRIMARILY SPEAKING, 1981–83.

2) The impression it gives of hovering on the borders of intelligibility recalls Blanchot's evocative characterisation: "Not speech, barely a murmur, barely a tremor, less than silence, less than the abyss of the void; the fullness of the void, something one cannot silence, occupying all of space, the uninterrupted, the incessant, a tremor and already a murmur, not a murmur but speech, and not just any speech, distinct speech, precise speech, within my reach." *Celui qui ne m'accompagnait pas,* 1953, quoted in *Foucault—Blanchot,* Michel Foucault, "Maurice Blanchot: The Thought from Outside," New York, 1990, pp. 22–23.

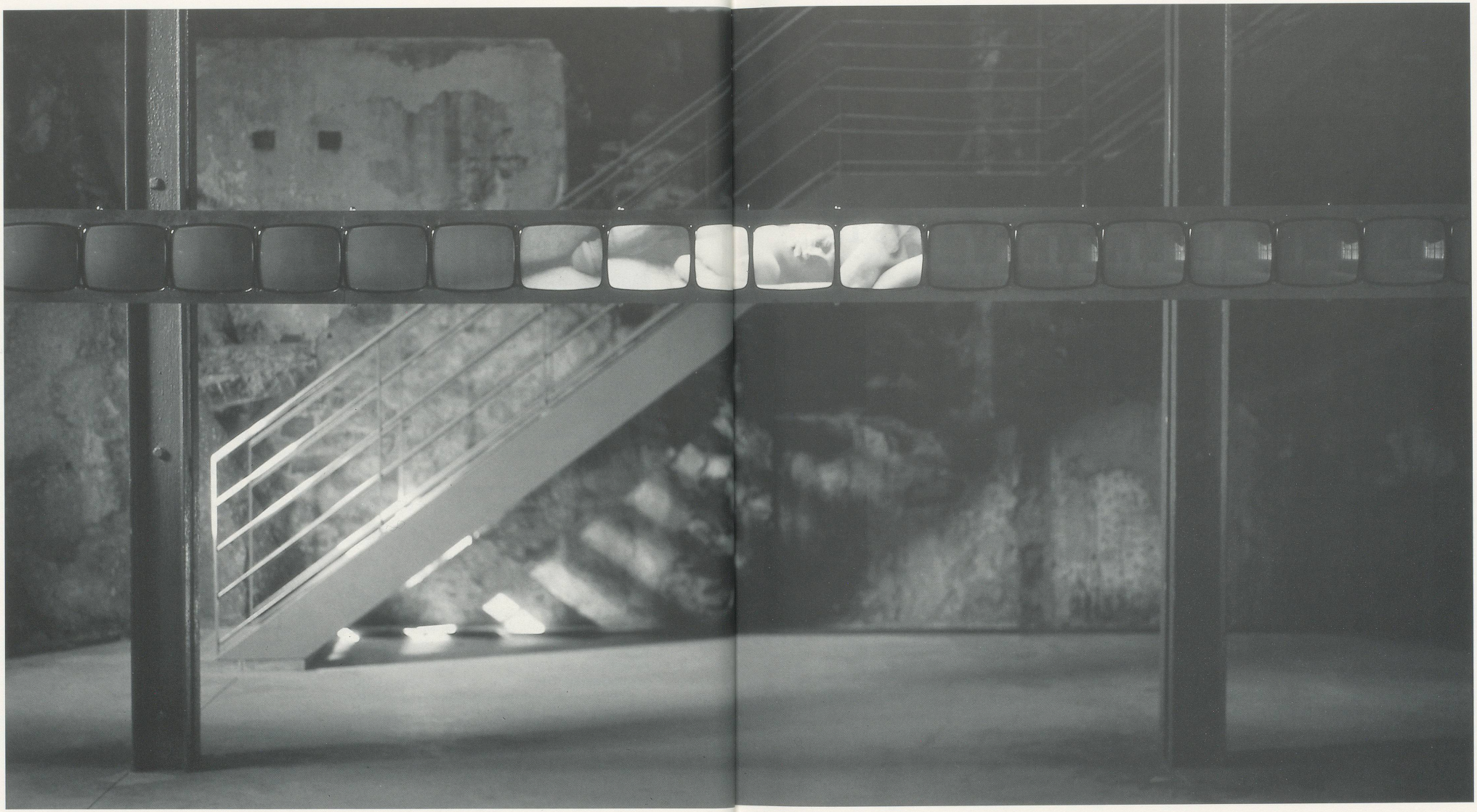
3) Jacinto Lageira, "Gary Hill: The Imager of Disaster," *Galeries Magazine,* December/January 1991, p. 76.

4) Concern with the relationship between word and image runs back in Hill's oeuvre to such early single channel works as PRIMARILY SPEAKING, in which images were linked to speech in such a way that as each syllable was enunciated the picture changed. Given that both video and audio recordings are electronically generated, one can easily be tagged to the other. Impetus to explore this and related aspects of the technology grew out of a seventies' concern with investigating the specifics of the medium, a concern shared at that time by many pioneers working in this rapidly changing field of electronics. In Hill's video work, sound was from early on a key element, perhaps due in part to his first forays into art-making. Starting out as a sculptor who welded metal, Hill soon began to incorporate sounds produced during the making of the work or generated by the materials themselves into the piece by means of tape loops. In his videos of the early eighties, sound took on the guise of language, which was explored, in turn, as text and as speech.

5) Raymond Bellour, "The Double Helix," in *Passage de l'image,* Centre Cultural de la Fundacio Caixa de Pensions, Barcelona, 1991, p. 73.

6) Jean Fisher, "V-I-D-E-O-Z-O-N-E," in *Topographie II: Untergrund,* Vienna, 1991, pp. 26–50.

7) Yukio Mishima, *Sun and Steel,* New York, 1970, pp. 22–23.



GARY HILL, SUSPENSION OF DISBELIEF (for Marine) / DIE AUSSETZUNG DES ZWEIFELS (für Marine), 1992,

4 channels of video, computer-controlled video switcher, 30 black and white video monitors mounted on aluminum beam.

LYNNE COOKE

GARY HILL:

«Who am I but a figure of speech?»[1)]

«Was bin ich anderes als eine Redewendung?»

SUSPENSION OF DISBELIEF (die Aussetzung des Zweifels): Durch das Unterdrücken des freien Willens in diesem Begriff steckt Gary Hill den Rahmen für ein assoziatives Verständnis seiner Videoinstallation ab. Nicht zuletzt deutet er damit an, dass ein bewusstes Sichfügen sinnlos ist, dass die Reaktion – das Insichaufnehmen dessen, was als real präsentiert wird – so oder so automatisch, unvermeidlich, mechanisch, unumgänglich sein wird... Und in der Tat: Angesichts des Mediums erscheint dies so gut wie unbestreitbar. Nicht nur konditioniert heute kaum etwas in einem vergleichbaren Masse Meinungen, Überzeugungen und Vorurteile wie das Fernsehen: Seine Bilder und Darstellungen gelten sogar häufig als zwingendere Formen der Realität als die, welche in der alltäglichen Erscheinungswelt erlebt werden.

LYNNE COOKE ist Leiterin des Dia Center for the Arts in New York.

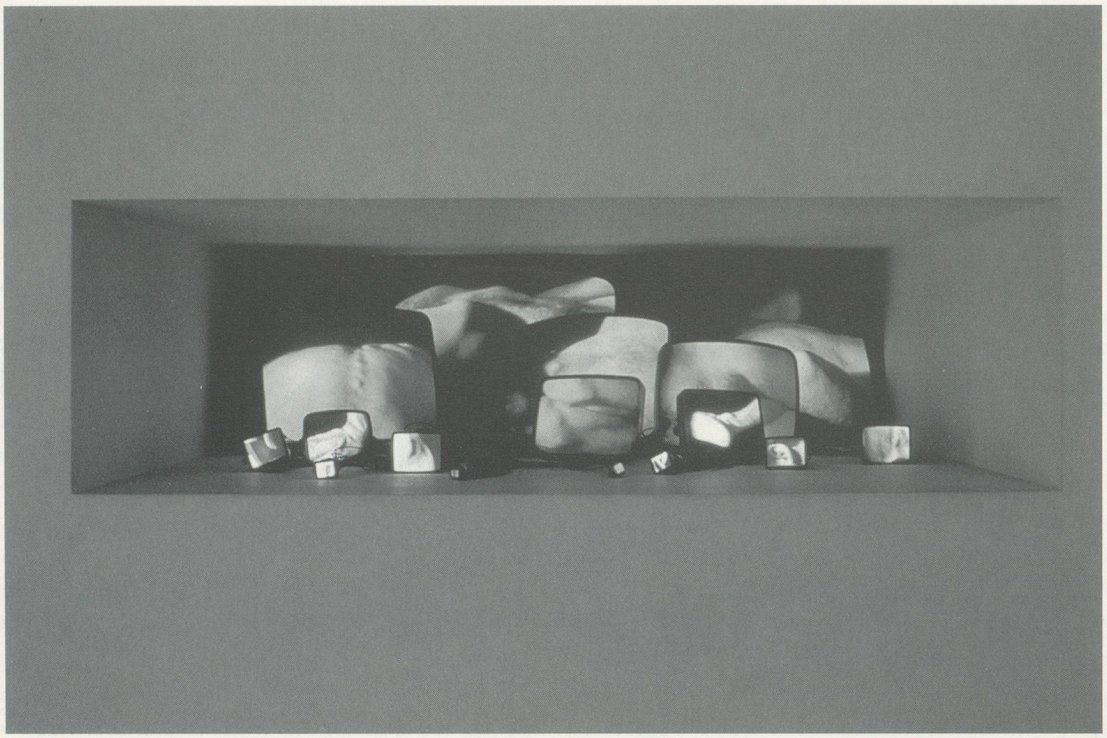
Über dreissig aus ihrem Gehäuse genommene und Seite an Seite an einem Stahlbalken angebrachte Monitore fliessen Bilder von zwei Körpern: der eine, dominantere, ist weiblich, der andere männlich. Die Kamera hat sich dieser Akte liebevoll angenommen, hat beim Erkunden der Oberflächen die Haut beinahe geliebkost; so bietet sie die Körper mit einer gesteigerten Unmittelbarkeit den Blicken dar. Doch während die Bilder entlang der Monitore dahingleiten, wird ihr Fluss ständig unterbrochen, zusammengezogen, durchschnitten, werden sie vertauscht und in rascher Abfolge wiederholt: Ein Schaltmechanismus beschleunigt den Bilderfluss bis zu dem Punkt, an dem es unmöglich wird, den Blick eindeutig auf irgendein einzelnes Bild zu konzentrieren und dieses mithin festzuhalten, Besitz von ihm zu ergreifen. Ebensowenig ist es ungeachtet der Überlagerung, Überblendung und Verschmelzung ihrer Anatomien möglich, diese zwei getrennten

Körper miteinander in Übereinstimmung, sie in den gleichen, unteilbaren räumlichen Zusammenhang zu bringen. Das, was verlockend-frustrierend erlebt wird, wird folglich fast wie ein Nachbild erfasst, wie etwas, das sich vor dem geistigen Auge besser visualisieren lässt, wenn sich der Blick abgewandt hat. Erotisch und doch jedem Zugriff entzogen, lebendig-gegenwärtig und doch unerreichbar, beschwört diese verführerische Montage aus schnell wechselnden Körperformen die Vorstellung eines Verbundenseins herauf und enthält diese im gleichen Moment vor. Ebenso ist ein Sichversenken in den Körper unmöglich gemacht, da dies ein Durchdringen der Oberflächen oder ein Eindringen in Tiefen erfordert, was dieses Videoaufnahmegerät, so zudringlich es auch zu forschen versuchte, nie zu leisten imstande war. Somit wird der Blick ganz im Einklang mit dem Wesen dieses Mediums nur auf Oberflächen freigegeben, und die Zusammenhänge übersteigen nie das rein Äusserliche und Ephemere.

Das Fehlen jeglicher Tonkomponente lässt SUSPENSION OF DISBELIEF (1992) auf den ersten Blick wie einen Einzelfall im Œuvre Gary Hills erscheinen. Dennoch: In ihrer ausschliesslichen Konzentration auf den aus nächster Nähe beobachteten nackten Körper lässt sich die Arbeit mit dem zwei Jahre früher entstandenen Werk INASMUCH AS IT IS ALREADY TAKING PLACE (Insofern es schon geschehen ist) vergleichen. Dieses, eine Installation aus sechzehn in eine Nische in der Wand eingeschlossenen Monitoren von 1,3 bis 53 cm Breite, porträtiert verschiedene Teile der menschlichen Anatomie in Lebensgrösse auf jeweils einem der Bildschirme. Ebenso wie bei SUSPENSION… vermag die Auffächerung des zusammenhängenden Bildes über eine Reihe von Bildschirmen nicht die Anatomie zu erschliessen: Dadurch, dass die Haut wie eine Membran straff über den Monitor gespannt wird, erlangt der Körper gleichsam die Vollkommenheit einer Retina. Neben den Detailaufnahmen eines Torsos, von Organen und Gliedmassen findet sich das Bild eines Fingers, der auf einer mit einem Text bedruckten Seite aufliegt. Ein kaum hörbares Tonband lockt den Betrachter an die trennende Glasscheibe heran, um das Gemurmel einer Stimme besser hören zu können, die durch das Rascheln von umschlagenden Seiten und andere Nebengeräusche übertönt wird.[2] Diese unablässige, praktisch unhörbare Rede hat ihr bildliches Pendant in der nahezu unmerklichen Bewegung der Körperformen. Ganz unabhängig davon, ob diese minimale Bewegung als ein Zeugnis ihrer Lebendigkeit gewertet wird oder als ein Indiz für ihr «Gesehen-Werden»: Sie bewirkt, dass der Akt der Interpretation mit dem Lesen eines Textes korreliert wird. Wenn das Lesen den Text erzeugt, dann muss Sehen heissen: «Bedeutung er-sehen». Denn, wie der Kritiker Jacinto Lageira es auf den Punkt bringt: «Nach Hills Auffassung lässt sich Bedeutung nicht ohne Wörter konstruieren, und das Sehen an sich könnte ohne sie nicht existieren.»[3]

Dass die Ästhetik Gary Hills tatsächlich auf einer Überzeugung dieser Art fusst, davon haben die nur einen einzigen Monitor bespielenden Videoarbeiten sowie die Videoinstallationen, die im Laufe der letzten zehn Jahre entstanden sind, immer wieder Zeugnis abgelegt. Dass sie weiterhin sein Denken massgeblich bestimmt, zeigen zwei Arbeiten, die er 1991 geschaffen hat: I BELIEVE IT IS AN IMAGE IN LIGHT OF THE OTHER (Ich glaube, es ist ein Bild im Lichte des anderen) und das vier Minuten lange Video SITE RECITE. In I BELIEVE… hängen sieben Kanister mit Monitoren und Linsen über aufgeschlagenen Büchern, die über den Boden verstreut liegen. Körperbilder und Bilder von Geschriebenem werden buchstäblich übereinandergelegt, so dass der Text körperliche Gestalt annimmt und die Anatomie in gedruckte Schrift verschlüsselt wird. Da aber Wörter wie Bilder nicht von den Rändern der Bücher begrenzt werden, ja vom Massstab her das Format der Seiten sprengen, zeigt sich, dass Hills eigentliche Überlegungen letztlich eher der Sprache überhaupt als nur dem Schrifttum an sich gelten.[4] Auch in der gespenstischen Videoarbeit SITE RECITE erzeugt und gestaltet die Sprache nicht nur alles, sie verschlingt es zugleich auch. Zu Beginn des Videos streift die Kamera über eine Reihe organischer Gegenstände, die auf einem Regal in einem verdunkelten Raum lagern und als Ganzes Tod und Verfall zu versinnbildlichen scheinen. Die alleserfassenden Kameraschwenkbewegungen erzeugen den Eindruck eines Blickes, der von allen Seiten des Kopfes rundum ausgesandt wird. In den letzten wenigen Sekunden tritt

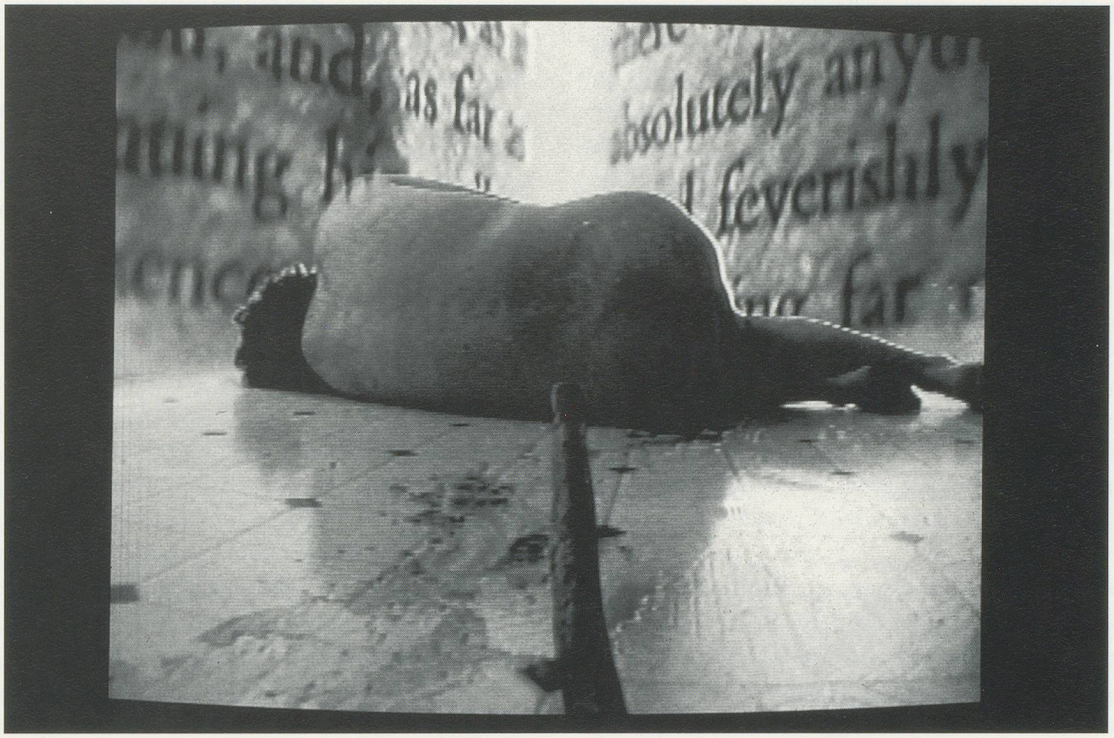
GARY HILL, INASMUCH AS IT IS ALWAYS ALREADY TAKING PLACE, 1990,
INSOFERN ES SCHON GESCHEHEN IST, 1990.



an die Stelle des dislozierten und daher «ort-losen» Stillebens plötzlich das Bild eines sprechenden Mundes, aufgenommen von einem Punkt nahe dem Zungenrücken. Das bedeutungsschwere Motto «Imagining the brain closer than the eye» («Man denke sich das Gehirn den Dingen näher als das Auge») unterstreicht die Gültigkeit der Behauptung Raymond Bellours, «es gibt kein rein visuelles Bild, das nicht immer fester, selbst dort, wo es sich ganz elementar und radikal entzieht, innerhalb eines audiovisuellen oder ‹skriptovisuellen› ... Bildes aufgehoben wäre».[5] In SITE RECITE knüpft der Künstler das Werk visuell und verbal derart wirkungsvoll an die Metapher einer Möbiusschen Fläche, dass das, was scheinbar von innen kommt, nach wie vor Teil der Oberfläche des rein Äusseren ist.

Gary Hill hat bei zahlreichen Gelegenheiten bekräftigt, dass bei dieser sprachlichen Kodierung statt Offenbarung, Aufklärung oder Erhellung gerade das Gegenteil herauskommen kann. Der Zerfall der Sprache zeitigt, wie in den Arbeiten WHY DO THINGS GET IN A MUDDLE? (COME ON PETUNIA) (Warum gibt es ein Durcheinander? [Komm schon, Petunia]), URA ARU, INCIDENCE OF CATASTROPHE (Begebenheit einer Katastrophe) und, ganz besonders, DISTURBANCE (AMONG THE JARS) (Störung [unter Töpfen]) veranschaulicht, Nonsens, Chaos, Glossolalie und sogar Gebabbel. Die ersten drei

GARY HILL, INCIDENCE OF CATASTROPHE / BEGEBENHEIT EINER KATASTROPHE, 1987–88, videotape, 43 min. 51 sec.



Arbeiten, die alle nur einen Monitor bespielen, schöpfen ihre Inspiration der Reihe nach aus den Schriften von Gregory Bateson und Lewis Carroll, aus Palindromen bzw. aus Maurice Blanchots Roman *Thomas der Dunkle.* Die vierte ist eine Installation, aber bezeichnenderweise eine, die mit einer bühnenähnlichen Präsentation aufwartet, in der ein Fries aus sieben aus ihrem Gehäuse entnommenen Monitoren vor einer Reihe geradlehniger Stühle angebracht ist, von denen aus die Zuschauer das Werk in Augenschein nehmen. Diese multilinguale Arbeit, die als Text/Vorwand («text/pretext») die – häretischen – gnostischen Evangelien aufnimmt, die 1945 in Nag Hammadi in Ägypten entdeckt worden sind, untersucht einige der Verästelungen dieses Fundes mittels einer Bildersprache, die zum Schönsten gehört, was Gary Hill bislang hervorgebracht hat, sowie durch Geschriebenes und Gesprochenes. In allen vier Arbeiten löst sich das Geschriebene auf, es zerfällt, wendet sich gegen sich selbst oder öffnet sich verschiedensten widersprüchlichen Interpretationen.

Die Ästhetik Gary Hills, die der Sprache eine zentrale Bedeutung für das Bewusstsein zuweist – was u.a. Bellour und Lageira konstatiert haben –, hat in seinen jüngsten Installationen einen signifikanten Wandel erfahren. TALL SHIPS, sein neuestes Werk, entbehrt jeglicher verbaler Komponente. Nicht nur

in diesem Punkt, sondern auch und ebenso wichtig durch die Art, wie es ebenfalls in einem grossen verdunkelten Raum angesiedelt ist, erinnert TALL SHIPS an SUSPENSION OF DISBELIEF. Beide Installationen durchstreift der Betrachter völlig unbehindert, frei, einen ganz persönlichen Weg durch den Raum zu wählen. Geht er bis zum Ende des breiten Korridors der Installation TALL SHIPS, sieht sich der Betrachter lebensgrossen Projektionen von Figuren gegenüber, die sich auf ihn zu bewegen (und wieder zurückweichen), als wollten sie ihm den Weg abschneiden. Doch erneut vermag die Nähe keine Gewähr für Verbundenheit zu bieten. Wie in SUSPENSION... vermag das Auge/das Ich («eye/I») das, was es überblickt, nicht zu erfassen: Weder hält es fest und verbindet noch findet es eine Verankerung. Jeder Versuch, eine Beziehung zu diesen projizierten Gegenübern herzustellen, erhält eine zusätzliche Prägnanz dadurch, dass die übrigen im Raum Befindlichen lediglich als Schattenrisse wahrgenommen werden. Physisch präsent, doch gleichsam als Negativ, sind sie die Umkehrung der lebendigen, aber entkörperlichten Projektionen.

Das Video wird häufig als ein Medium der oberflächlichen Effekte charakterisiert. Der begrenzte Umfang des Monitors, die verhältnismässig schwache Auflösung des Bildes und die unablässige Bewegung von Lichtpartikeln sind, wie Jean Fisher argumentiert, alles Umstände, die einem «Eintreten» des Betrachters in das Bild in ähnlicher Art und Weise, wie er sich im Kino in den Filmraum hineindenkt, eher entgegenwirken.[6)] Hinzu kommt, dass das Video, da die Tiefeneinstellung auf dem Bildschirm kaum zum Wirken kommt, am besten mit einem eher untiefen Wirkungsfeld zurechtkommt. Also, anstatt dass der Betrachter in die Scheinwelt der Aufnahme eintritt, projizieren die Bewegung und Fluoreszenz der Photonen das Bild nach vorne, so dass es gleichsam in die Welt des Betrachters eindringt. In den beiden Installationen SUSPENSION... und TALL SHIPS schlägt Gary Hill überaus wirkungsvoll Kapital aus diesen Eigenschaften. Ebenso spielt er in beeindruckender Weise mit dem Element Zeit, damit, dass zu den strukturalen Elementen dieser elektronischen Sprache auch zeitliche Verschiebung, Verdoppelung, Simultaneität und rasche Modulation zählen, ja er experimentiert sogar mit der Tatsache, dass das Videobild im Grunde ein nicht in Einzelbilder zerlegbares Kontinuum ist: In TALL SHIPS wurden die Bilder in die Materialität der realen Zeit und des realen Raumes entlassen. In beiden Arbeiten spielt also das Medium selbst immer wieder von neuem den Eindruck der Oberfläche, der Äusserlichkeit und die Effekte der durch die Bilder erzeugten Aussparung durch.

In früheren Arbeiten stellte Gary Hills vorwiegende Auseinandersetzung mit Strukturen der Signifikation, wie sie in bildlicher bzw. verbaler Darstellung offen zutage liegen, kaum Anforderungen an den Betrachter als physische Entität. Die besagten Installationen dagegen, in denen die Möglichkeit des Sicheinlassens auf einen anderen zum wichtigsten Thema wird, lassen den Betrachter als einen konkret verkörperten Handelnden gelten. Da es ihm aber verwehrt ist, sich in diese wiedergegebenen Räume hineinzuprojizieren, wird der Betrachter dazu gebracht, sich Fragen der Subjektivität bzw. Individualität zu stellen. Dass die Idee eines fehlenden Kerns, eines nicht vorhandenen Inneren einen elementaren Bestandteil der Vision Hills bildet, trat erstmals in plastischer Weise zutage in der Arbeit CRUX (1983–1987), die den Urheber selbst zu ihrem Gegenstand macht. Mit Hilfe von vier Kameras wurden jeweils die Hände und Füsse von Gary Hill beim Gehen durch halbverwildertes Gelände aufgenommen, während eine fünfte Kamera so angebracht wurde, dass sie der Bewegung seines Kopfes folgte. Bei der Installation in einer Galerie werden die Monitore in einer an ein Kruzifix erinnernden Anordnung arrangiert. Der Gegenstand ist zugleich präsent und doch unwiederbringlich ausserhalb seiner selbst.

Hinsichtlich eben dieser Frage von Oberfläche und Innerem meinte der japanische Schriftsteller Yukio Mishima: «Weshalb muss sich das Denken gleichsam wie eine Vertikale ausschliesslich von oben vertikal nach unten bewegen? Warum war es dem Denken nicht gestattet, die Richtung zu wechseln und sich vielmehr senkrecht emporzuarbeiten, immer aufwärts, hin zur Oberfläche? Warum sollte der Bereich der Haut, der ja die Existenz eines menschlichen Wesens im Raum gewährleistet, so

überaus geringgeschätzt werden und dem groben Instrumentarium der Sinne überlassen werden?» Mishima antwortete daraufhin in beredten Worten auf die selbstgestellte Frage: «Ich konnte die Gesetze nicht begreifen, welche den Lauf der Gedanken bestimmten – wie das Denken, immer wenn es in die Tiefe gehen wollte, dazu neigte, in unsichtbaren Abgründen steckenzubleiben, oder immer, wenn es die Höhen anpeilte, sich hoch hinaus in grenzenlose und gleichermassen unsichtbare Himmel aufzuschwingen und das Körperliche zu Unrecht vernachlässigt zurückzulassen. Wenn das Gesetz des Denkens besagt, dass es das Tiefe ergründen muss, unabhängig davon, ob es sich nun nach oben oder nach unten hin orientiert, dann erscheint es mir äusserst unlogisch, dass man nicht eine Art Tiefe auf der ‹Oberfläche› entdecken sollte, dieser lebenswichtigen Scheidelinie, die unser Einzelsein und unsere Kontur begründet, unser Äusseres von unserem Innern trennt.» Mishimas abschliessende, rhetorische Frage «Weshalb sollte es nicht durch die Tiefe der Oberfläche selbst angezogen werden?» ist ein Gedanke, der in jüngerer Kunst, die den menschlichen Körper thematisiert, häufig anklingt.[7] Im Gegensatz aber zu solchen zeitgenössischen Arbeiten, die sich um die Wiederherstellung einer emotionalen Beziehung zum Körper und zu dessen Oberflächen sowie um die Wiederaufwertung jener Sphären einer ursprünglichen, vorsprachlichen oder in den Sinnen wurzelnden Erfahrung bemühen, präsentiert Hill eine Beziehung zwischen dem Ich und der Welt, die unabänderlich im Äusserlichen verankert ist. In seinen Arbeiten ist das Ich – um ein Wort von Maurice Blanchot, einem wichtigen Mentor Hills, aufzugreifen – gefangen in einer wesentlichen Einsamkeit.

Am Anfang zeigte sich der Einfluss, den das Denken des französischen Philosophen und Schriftstellers auf Hill ausgeübt hat, in den fiktiven Bildschirmräumen, in denen, wie dies INCIDENCE OF CATASTROPHE vorführt, ein faszinierter Leser, der sich in das Wechselspiel von Wort und Bild ein-gräbt, am Ende nicht nur der Sprache beraubt, sondern, auf etwas Unzusammenhängendes reduziert, in den eigentlichen Raum des Textes selbst absorbiert wird. In Gary Hills jüngsten Installationen freilich ist die unzugängliche Einsamkeit, die – in seinen ebenso wie in Blanchots Augen – den Kern des Bewusstseins bildet, in einer Form von Kunst vergegenwärtigt, die durch die Einbeziehung des Videos als wichtigstes, aber nicht ausschliessliches Vehikel das Problem im realen körperlichen Erleben, an der Schnittstelle zwischen gelebter und vermittelter Erfahrung ansiedelt.

(Übersetzung: Magda Moses, Bram Opstelten)

1) Gary Hill, PRIMARILY SPEAKING, 1981–1983.

2) Der von der Stimme vermittelte Eindruck eines Streifens entlang der Grenzen des Intelligiblen erinnert an die folgende suggestive Umschreibung aus der Feder Blanchots: «Kein Sprechen, kaum ein Murmeln, kaum ein Zittern, weniger als Stille, weniger als der Abgrund der Leere, etwas, was man nicht zum Schweigen bringen kann, was den gesamten Raum einnimmt, das Ununterbrochene, Unablässige, ein Zittern und schon ein Murmeln, kein Murmeln, sondern ein Sprechen, und nicht nur irgendwelches Sprechen, sondern ein klar ausgeprägtes, präzises Sprechen, für mich greifbar nahe.» *Celui qui ne m'accompagnait pas* (1953), zit. in *Foucault – Blanchot*, Michel Foucault, «Maurice Blanchot: The Thought from Outside», New York 1990, S. 22 f.

3) Jacinto Lageira, «Gary Hill: The Imager of Disaster», *Galeries Magazine*, Dezember/Januar 1991, S. 76.

4) Die Auseinandersetzung mit der Beziehung zwischen Wort und Bild reicht im Schaffen Gary Hills zurück bis auf eine frühe 1-Monitor-Arbeit wie PRIMARILY SPEAKING, in der Bilder dergestalt mit Sprache verknüpft werden, dass nach jeder ausgesprochenen Silbe das Bild wechselte. Da Bild- wie Tonaufnahmen elektronisch erzeugt sind, lassen sie sich problemlos aneinanderfügen. Der Impetus, mit diesen und ähnlichen Aspekten der Technologie herumzuexperimentieren, erwuchs aus einem in den 70er Jahren aufgekommenen Interesse an der Erforschung der spezifischen Eigenschaften des Mediums, ein Interesse, das damals vielen bahnbrechenden Künstlern eigen war, die auf diesem sich rasch wandelnden Gebiet der Elektronik arbeiteten. In Hills Videoarbeiten war der Ton bereits früh ein Schlüsselelement, was vielleicht mit seinen künstlerischen Anfängen zusammenhing: Damals hatte Gary Hill als ein Bildhauer, der Metall schweisste, bald angefangen, mit Hilfe von «Endlos»-Tonbändern Geräusche einzubeziehen, die bei der Arbeit an den Werken entstanden oder durch die Materialien selbst erzeugt wurden. In seinen Videoarbeiten der frühen 80er Jahre nahm dieses Tonelement die Form von Sprache an, die ihrerseits wiederum als geschriebene und gesprochene Sprache erforscht wurde.

5) Raymond Bellour, «The Double-Helix» in *Passage de l'image*, Centre Cultural de la Fundacio de Pensions, Barcelona 1991, S. 73.

6) Jean Fisher, «V-I-D-E-O-Z-O-N-E» in *Topographia II: Untergrund*, Wien 1991, S. 26–50.

7) Yukio Mishima, *Sun and Steel*, New York 1970, S. 22 f.