

Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

GARY HILL
IMÁGENES DE LUZ
OBRAS DE LA COLECCIÓN
DEL KUNSTMUSEUM WOLFSBURG

2006

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es



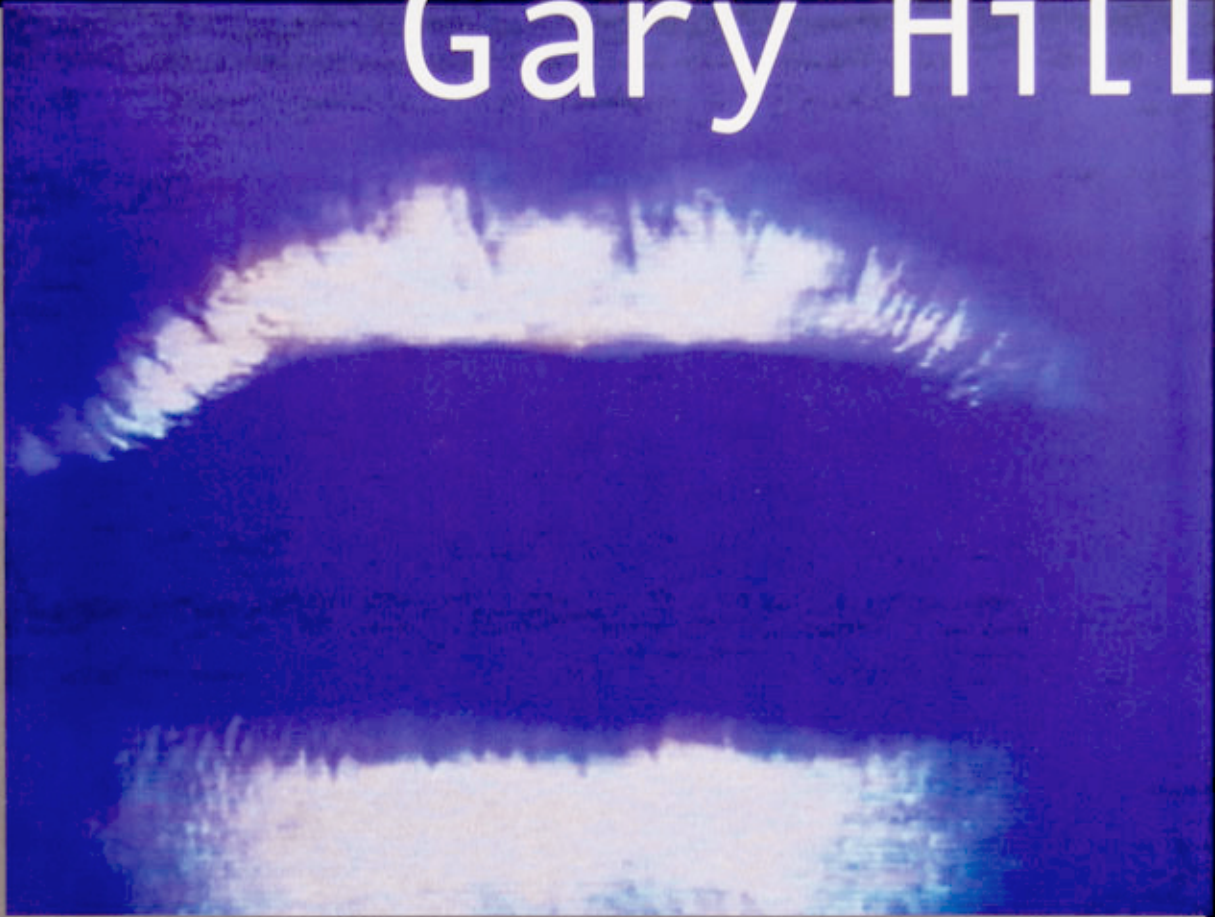
Sant Miquel, 11. Palma
www.march.es



Casas Colgadas, Cuenca
www.march.es



Gary Hill



Gary Hill



Gary Hill, 1993

Imágenes de luz

Obras de la colección del Kunstmuseum
Wolfsburg

Gary Hill

Images of Light

Works from the Collection of the Kunstmuseum
Wolfsburg

museu d'Art espanyol contemporani
Palma Fundación Juan March

27 septiembre - 30 diciembre 2006

museo de Arte abstracto español
Cuenca Fundación Juan March

12 enero - 9 abril 2007

Índice

8	Foreword
9	Presentación
10	Imágenes de luz Holger Broeker
11	Images of Light Holger Broeker
35	Obras / Works
94	Biografía
104	Bibliografía
109	Biography
117	Bibliography





la televisión contiene
imagen

la televisión contiene
sonido

la televisión contiene
espacio

nadie se relaciona
nadie siente el intento de
relacionarse

todo es tiempo real
todo es tiempo maleable
todo es código de tiempo

es un holograma con un
sonido hueco





The Fundación Juan March presents *Gary Hill. Images of Light. Works from the Collection of the Kunstmuseum Wolfsburg*, at the Museu d'Art Espanyol Contemporani, Palma de Mallorca, and, subsequently, at the Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca. The exhibition features some of the most important works by one of the most noted video artists on the international contemporary art scene.

The exhibition offers a selection of 17 works – videos and installations – by the American artist Gary Hill who was born in Santa Monica, California in 1951, and resides in Seattle, Washington. In selecting these works, all of which were realized between 1977 and 2002, special emphasis was placed on those created in the 1970s and 1980s. All are from the collection of the Kunstmuseum Wolfsburg in Germany.

Hill's work is quite diverse, but it also hints at the familiar. Some of his pieces are presented to the spectator with a kind of implied difficulty, while others hide behind an apparently formal simplicity. In many of them he plays, quite seriously, with images of figures and forms, with acoustical signs, with spoken and written language and with luminous effects. In all of them he addresses connections – both profound and complex – between the corporal character of language, images and technology.

With complete dominance over the technological instruments of his work, Hill is completely uninterested in stylistic exercises on the hackneyed “technological possibilities” of video as a medium. Instead, he questions the medium of video with regard to its own nature as a medium and the mediation between our perception and the reality that our glance, at least in part, projects.

The works by Gary Hill featured in *Images of Light* also seem to share a common strategy: his works “interfere” with the continual bombardment of routine representations and with signs and images that have lost their meaning, as is so common nowadays (and of which television is, perhaps, the maximum exponent). In this way, the works once again make language relevant as an event and reopen the search for a significant and communicative dimension of images (images whose generating motor is, in many cases, language itself). Their proximity to spoken poetry, relation to poets such as George Quasha and Charles Stein and interest in philosophers and writers such as Ludwig Wittgenstein, Martin Heidegger, Jacques Derrida, Maurice Blanchot and Gregory Bateson is a decisive influence on their consideration of language as a real event and of thought as something with a corporal dimension, instead of as mere communicative “functions.”

The Fundación Juan March is grateful to the Kunstmuseum Wolfsburg for the loan of these works from its collection, and especially to exhibition curator Holger Broeker for his guidance, his lucid and illuminating essay and the descriptions of the works included in this publication. Thanks are also due to Anja Westermann for her collaboration in condensing the copious biographical and bibliographical data provided by the artist's studio, also published in this catalogue. We are, of course, also grateful to Gary Hill himself for his interest in, and indispensable support of, this project and to his collaborator Rayne Wilder, for her kind and efficient administration.

Moreover, our gratitude is twofold as all of the people mentioned, in close collaboration with the staff of the Fundación, have contributed to an exhibition project that was also a challenge. It is a challenge that confronts the entry of artworks belonging to the so-called “new media” (now no longer so new) into art institutions and, especially, into museums with works in the more traditional media of the plastic arts, namely, painting and sculpture. In reality, that challenge has always existed: many of the critics of the 1920s would not have easily accepted Kandinsky's abstractions as works belonging to the “medium” of painting, to which today they undoubtedly belong.

Gary Hill's works plumb reality, perhaps with the same radicalness with which abstraction decided to do so via interior forms rather than exterior figures. In Hill's case, they plumb a reality, ours, which is fundamentally comprised of a type of omnipresent and universal web of intervening linguistic signs and images and, upon doing so, is converted into a kind of “medium” of the medium.

And if beauty is not very apparent here it is because that is not what it is about. As with all great art, Hill's work deals with the great human questions and perhaps for that reason pushes the viewer to question his or her own reality and presence. Of course, synchronizing oneself with the complexity of his work demands that you first de-synchronize yourself with a certain aesthetic routine. Namely, recognizing that we do not know ourselves and should not limit ourselves to the comfortable knowledge of what we already know. Hill's work deals more with questions than with answers. In a world in which there is a surplus of the latter, perhaps new questions like his, so infrequently asked, would be, as Heidegger said about thought, akin to the piety of art.

Palma de Mallorca, September 2006

Bajo el título *Gary Hill. Imágenes de luz. Obras de la colección del Kunstmuseum Wolfsburg*, la Fundación Juan March presenta, en el Museu d'Art Espanyol Contemporani de Palma y a continuación en el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, una exposición que recorre algunas de las obras más significativas de uno de los creadores de imágenes videográficas más destacados del panorama contemporáneo internacional.

La exposición ofrece una selección de 17 obras –vídeos e instalaciones– de Gary Hill, un artista estadounidense nacido en Santa Mónica, California, en 1951, y residente en Seattle, Washington. Para la selección de las obras expuestas, realizadas todas entre 1977 y 2002, se ha incidido especialmente en aquellas creadas en las décadas de los setenta y ochenta. Todas ellas proceden de la colección del Kunstmuseum Wolfsburg, en Alemania.

La obra de Hill es muy diversa, pero permite entrever un aire de familia: algunas de sus piezas se presentan al espectador con una suerte de sugestiva dificultad, que otras esconden bajo una aparente sencillez formal; en muchas se juega muy seriamente con imágenes de figuras o de formas, con señales acústicas, con el lenguaje hablado y el escrito o con los efectos lumínicos; en todas se atiende a las conexiones, profundas y complejas, entre el carácter corporal del lenguaje, las imágenes y la técnica.

Con pleno dominio del instrumental tecnológico de su trabajo, Hill no está en absoluto interesado en ejercicios de estilo sobre las socorridas “posibilidades técnicas” del vídeo como medio, sino que más bien interroga a ese medio que es el vídeo acerca de su propia naturaleza de medio, de mediación entre nuestra percepción y la realidad que nuestra mirada, al menos en parte, proyecta.

Las obras de Gary Hill que componen el itinerario de *Imágenes de luz* parecen participar, también, de una estrategia común: sus obras “interfieren” en el bombardeo continuo de representaciones rutinarias y de signos e imágenes que ya no significan nada, tan propio del mundo actual (y del que la televisión es, quizá, el máximo exponente). Con ello, hacen presente de nuevo el lenguaje como un acontecimiento, y reabren la búsqueda de una dimensión significativa y comunicativa de las imágenes (unas imágenes cuyo motor generador es, en muchos casos, el propio lenguaje). Su cercanía a la poesía sonora, su relación con poetas como George Quasha o Charles Stein y su interés por filósofos o escritores como Ludwig Wittgenstein, Martin Heidegger, Jacques Derrida, Maurice Blanchot o Gregory Bateson influyen decisivamente en su consideración del lenguaje como un acontecimiento real y del pensar como algo con una dimensión corporal, más que como meras “funciones” comunicativas.

La Fundación Juan March agradece al Kunstmuseum Wolfsburg el préstamo de las obras de su colección, y muy especialmente a Holger Broeker, comisario de la muestra, su asesoramiento, su esclarecedor y preciso ensayo y las descripciones de las obras incluidas en esta publicación; a Anja Westermann, su colaboración en la tarea de selección de los amplios datos biográficos y bibliográficos proporcionados por el estudio del artista, también publicados en el catálogo; al propio Gary Hill, su interés e imprescindible apoyo a este proyecto, y a su colaboradora, Rayne Wilder, sus amables y eficaces gestiones.

Nuestro agradecimiento es, además, doble: todas las personas mencionadas han contribuido, en estrecha coordinación con los equipos de la Fundación, a un proyecto expositivo que era, al mismo tiempo, un reto: el reto que está suponiendo la entrada de las formas artísticas pertenecientes a los así llamados “nuevos” (ya no lo son tanto) “medios”, en las instituciones artísticas y, en especial, en museos con obras pertenecientes al medio, más tradicional, de la plástica, es decir, a la pintura y escultura. Ese reto ha existido siempre, en realidad: la mayor parte de la crítica de los años 20 del pasado siglo no hubiera considerado fácilmente las abstracciones de Kandinsky como obras pertenecientes al “medio” de la pintura, al que hoy, con toda evidencia, pertenecen.

Las obras de Gary Hill sondean la realidad acaso con la misma radicalidad con que la abstracción decidió hacerla consistir en las formas interiores, y no tanto en las figuras exteriores; en su caso, sondea una realidad, la nuestra, constituida fundamentalmente por una especie de red omnipresente y universal de mediaciones de signos lingüísticos e imágenes, y, al hacerlo, se convierte en una especie de *medium* del medio.

Y si aquí la belleza no es tan evidente es porque no se trata de ella. Como todo gran arte, la obra de Hill trata de las grandes cuestiones humanas, y quizá por eso empuje al visitante a cuestionarse su propia realidad y su propia presencia. Desde luego, sincronizarse con la complejidad de su obra exige desincronizarse primero de cierta rutina estética, es decir, reconocer que nos desconocemos, y no limitarnos al cómodo reconocimiento de lo que ya conocíamos. La obra de Hill trata más de preguntas que de respuestas. En un mundo en que hay inflación de las últimas, quizá las preguntas nuevas como las suyas, tan escasas, sean, como decía Heidegger del pensar, algo así como la piedad del arte.

Palma, septiembre de 2006



Windows, 1978

Gary Hill. Imágenes de luz

Holger Broecker

Gary Hill, que empezó a trabajar con el vídeo en los años setenta, ha investigado los decursos de la percepción y de la conciencia. A este respecto, sus reflexiones sobre la visión y el habla desempeñan un papel tan esencial como las investigaciones sobre el potencial de los nuevos medios y el desarrollo de nuevas posibilidades técnicas. Imagen en movimiento y lenguaje, sonido y texto, espacio y tiempo constituyen los parámetros, ensamblados entre sí, de un sistema de referencia con el que Hill analiza los mecanismos de la percepción cotidiana -sobre todo de las imágenes creadas gracias a la técnica, como las de la televisión- para ejercer una crítica de la imagen y del medio.

Gary Hill. Images of Light

Holger Broeker

Gary Hill has intensively examined the development of perception and consciousness since he started working with the medium of video during the 1970s. His conceptual deliberations on sight and speech are just as important as his investigations of this new media's potential as well as the development of innovative technical possibilities. Moving images and language, sound and text, time and space: these elements form the interwoven parameters of a reference system that Hill uses to question and critique the image, the media and the mechanisms of day-to-day perception – especially where electronically generated images like the ones on television are concerned.

With his “Work in Video,”¹ which includes the questioning of the medium's technical potential, Hill was instrumental in video's acceptance into the canon of artistic media. He, nevertheless, does not want to be considered a “video artist” and, in fact, his works far supersede the medium of video. Aside from his videotapes (single-channel works) and installations, it has primarily been the performances that have kept Hill's work current up to the present day and that have made possible the continuous “extension” of his concept of directly experiencing the interaction between body and (electro) technology. Hill has a fundamental interest in the physicality of thought serving technology's potential: “I would say that my work is more about the body and the

Con su “Arbeit am Video” (“Trabajo en vídeo”)¹, que incluye el interrogante sobre las posibilidades técnicas del medio, Hill adquiere una importancia decisiva en la aceptación del vídeo dentro del repertorio de los medios artísticos. No obstante, él no desea ser considerado como “videoartista” y, de hecho, su obra trasciende con creces el ámbito del vídeo. Además de las cintas de vídeo (obras monocanal) y de las instalaciones, son las *performances* las que han mantenido la vigencia de la obra de Hill hasta la actualidad, posibilitando una “prolongación” coherente desde su concepción artística hasta la experiencia inmediata de la interacción entre cuerpo y (electro)técnica. A Hill le interesa fundamentalmente el carácter físico del pensamiento, que se sirve de las posibilidades técnicas: “Yo diría que mi obra trata más del cuerpo y del carácter físico del pensamiento que interviene en la tecnología”². Hill complementa el “Iconic Turn”, el “giro hacia la imagen” acaecido en el siglo XX, con su investigación sobre la relación imagen-lenguaje utilizando medios electrónicos. El impulso para esta investigación reside, por una parte, en un profundo escepticismo frente a la percepción de la realidad tal y como ésta nos es transmitida por los medios electrónicos y, por otra, en el esfuerzo por rastrear con esos medios los límites de la propia percepción y de la capacidad de comunicación. Es decir, lo que básicamente interesa a Hill es la mediación –“incluso si ésta procede de un complejo espacio cibernético”³.

1 Así se titula la publicación editada a raíz del coloquio sobre la exposición *Gary Hill. Imagining the Brain Closer than the Eyes*, celebrada del 29 de octubre de 1994 al 29 de enero de 1995 en el Museum für Gegenwartskunst, Öffentliche Kunstsammlung de Basilea.

2 Angelika Beckmann, “Gary Hill”, en *European Photography*, nº 58, vol. 16, (Otoño 1995), pág. 60.

3 *Ibid*, pág. 63.

Al comienzo y al final de esta exposición⁴ hay dos obras de Gary Hill que pueden considerarse programáticas en el conjunto de su obra: la pieza monocal *Commentary* (*Comentario*, 1980) y la instalación *Red Technology* (*Tecnología Roja*, 1994). La primera constituye el comentario más conciso de Hill sobre las posibilidades (limitadas) de comunicación de la televisión; en la última cita el artículo de Martin Heidegger *Die Frage nach der Technik* (*La pregunta por la técnica*), que sigue siendo todavía hoy uno de los diagnósticos filosóficos más profundos sobre nuestro tiempo y que devuelve decididamente la pregunta por la técnica a los artistas que la utilizan, transmitiéndola así a los espectadores.

Al igual que *Commentary* (1980), también las demás obras monocal de Hill ideadas en las décadas de los setenta y ochenta fueron concebidas en principio para ser mostradas en un monitor de televisión convencional. Con el paso del tiempo, casi todas estas obras pueden presentarse también como proyecciones. Con ello Hill rinde cuentas a la evolución experimentada, entre tanto, por la televisión, que, al entrar en el contexto del cine en casa, ha pasado de ser una caja de luz a una caja negra⁵. En 1997, Hill explicó en una de sus entrevistas la relación directa de su obra con el medio televisivo: “La televisión es una imagen de luz. Ejerce un increíble poder de atracción. Yo intento superar esa relación directa y esas asociaciones inmediatas con proyecciones que se apartan de lo cotidiano y con la utilización de distintas lentes. Con la intención de alejar al espectador de esa fijación pasiva, enciendo y apago la imagen, y la muevo en círculo. Así se eli-

4 La exposición se compone de una selección de las 33 obras de Gary Hill de la colección del Kunstmuseum Wolfsburg.

5 N. de T. La caja negra hace referencia a la proyección de la televisión en la habitación oscurificada de una casa.

physicality of thought performing an intervention on technology.”² Hill complements the “iconic turn” realized during the twentieth century with his image-language research using electronic means. The driving force behind his examination rests, on the one hand, on a deep skepticism of the perception of reality as presented by electronic media. On the other hand, however, he also wants to use this selfsame media to examine the borders of perception and the ability to communicate. Hill is basically concerned with conveying information – “even if it comes from a complex cybernetic space.”³

Two works that are arguably programmatic for Gary Hill’s entire oeuvre mark the beginning and the end of this exhibition: the single-channel piece *Commentary* (1980) and the installation *Red Technology* (1994).⁴ The first contains Hill’s most concise commentary on television’s (limited) communicative potential. The last one quotes Martin Heidegger’s essay “Die Frage nach der Technik” (“The Question Concerning Technology”), which is still one of the most penetrating philosophical analyses of our times, in which the question concerning technology is firmly handed back to the artists who use it and who pass it on to the consumers.

Like *Commentary* (1980), Hill’s other single-channel pieces from the 1970s and 1980s were originally conceived to be shown on conventional (television) monitors. However, almost all of these works can now also be presented in the form of projections. In doing so, Hill recognized the fact that the reception of television has shifted. It now takes place within the framework of home cinema and has thus moved from the TV set to the black box. In a 1997 interview, Hill clearly explained his work’s direct connection to the medium of television: “Television is an image of light. It has an incredible attraction. I try to overcome this direct relationship and these immediate associations by using projections that differ from the routine in addition to various different lenses. I turn the image on and off and move it around in a circle in order to divest the viewer of his passive fixation. The isolated

viewpoint of the single image is thus cancelled. The same is also true for the projections that move in and out of focus and do not allow themselves to be fixed. The (un)fixing of an image suddenly becomes an issue undermining the meaning of the individual image.”⁵

In *Commentary*, Hill probes the day-to-day situation of the average television consumer. The frontally posed artist gesticulates while being filmed by a television camera. This creates the impression that a person inside the monitor is (unsuccessfully) trying to contact the viewer standing in front of the TV set. Hill remarks on this situation from inside the box by saying: “Television is a hologram with a hollow sound.” Hill’s videos from the 1970s and 1980s are to be seen against the background of his recognition that television’s (simulated) reality cannot in principle reach the viewer. He uses the camera and the monitor as well as their connecting components in order to get to the bottom of this technology’s medial potential, i.e. to examine its linguistic capacities in the broadest sense. He does this by filtering image and sound and reducing them to elementary signals that he can put forward in an entirely new context.

IMAGE/SOUND MODULATIONS

While Hill already had experimented with sound during the early 1970s,⁶ he produced videotapes with and without sound a short time later that take advantage of the potential inherent in the “image machine” of television. Hill was able to take advantage of the technical facilities offered him thanks to his work at Woodstock Community Video, the Experimental Television Center and the Artists Television Lab during the 1970s.⁷ Among the sound- and image-processing equipment recently developed at that time, Hill made special use of colorizers (among them devices designed by Paik/Abe, Eric Siegel and Dave Jones that were used to manipulate color signals), Dave Jones’ prototype of the real-time-analogue to digital-to-analogue video signal converter, the digital bit

mina el enfoque aislado de una imagen individual. Lo mismo cabe decir de las proyecciones que se enfocan y desenfocan y no se dejan fijar. La fijación de una imagen se convierte de pronto en tema, reduciendo la importancia de la imagen individual”⁶.

En *Commentary*, Hill analiza la situación habitual del consumidor de televisión. El artista gesticula frontalmente mientras es filmado por una cámara de televisión, dando la impresión de que hay una persona dentro del monitor, que intenta (en vano) ponerse en contacto con el espectador situado ante el aparato. Hill insiste desde el interior de la caja diciendo: “La televisión es un holograma con un sonido hueco”. Los vídeos de Hill de las décadas de los setenta y ochenta deben contemplarse desde su convicción de que la realidad (simulada) de la televisión no puede por principio llegar al espectador. Hill utiliza la cámara y el monitor, así como los componentes de conexión, con la intención de sondear las posibilidades mediales de la técnica, es decir, para investigar su capacidad lingüística en su sentido más amplio. Eso lo consigue filtrando imagen y sonido, reduciéndolos a señales elementales y situándolos en nuevos contextos.

MODULACIONES DE IMAGEN/SONIDO

Mientras a comienzos de los años setenta Hill ya experimenta con el sonido⁷, poco tiempo después realiza cintas de vídeo con y sin sonido, sirviéndose del potencial inherente a la “máquina de imágenes” que es la televisión. Hill fue capaz de aprovechar

⁶ Gary Hill en entrevista con Catherine Hürzeler el 31.10.1994: “Kann man auf abstrakte Weise surfen? Ein Gespräch mit dem Videokünstler Gary Hill (“¿Se puede practicar el surf en abstracto? Una conversación con el videoartista Gary Hill”), en: *Kunst Bulletin*, Sept. 1997, pág. 13.

⁷ Cfr. *Electronic Music: Improvisations*, 1972 [GHCR 1].

las posibilidades técnicas que se le ofrecieron gracias a su trabajo, en los años setenta, en Woodstock Community Video, en el Centro Experimental de Televisión y en el Laboratorio de Televisión de los Artistas⁸. Entre los equipos de procesamiento de imagen y sonido desarrollados en esa época, Hill utilizó especialmente *colorizers* (entre ellos los modelos diseñados por Paik/Abe, Eric Siegel y Dave Jones, que se usaban para manipular señales de color), el prototipo de Dave Jones de un conversor de señales de vídeo en tiempo real analógico-digital-analógico, el interruptor de matriz de bits digital, el módulo audio de Serge y el procesador de escáner Rutt/Etra.

Una de las cintas más destacadas de Hill, que apuesta exclusivamente por el poder de la imagen, es sin duda *Windows* (*Ventanas*, 1978). Las grabaciones en tiempo real en el interior de una habitación representan vistas a través de una ventana, cuyos colores han sido manipulados electrónicamente (de forma analógica y digital por primera vez). El tema clásico de la ventana aparece como una imagen plana brillantemente iluminada que se pixela. Ventanas estáticas se superponen a otras en movimiento generando en el proceso nuevas imágenes. Hill dirige nuestra atención al proceso, a lo efímero y, por último pero no menos importante, a lo inabarcable, algo estrechamente vinculado a la mirada a través de la ventana. Por ello *Windows* es una de las primeras obras que claramente indican que el vídeo se ocupa de imágenes de luz.

Un elemento esencial en el manejo crítico del medio vídeo por parte de Gary Hill es su intervención en los comportamientos habituales relacionados con los hábitos televisivos. En *Bathing* (*Baño*, 1977), esto sucede mediante la manipulación y

⁸ Cfr. Lucinda Furlong, "A Manner of Speaking", en: Robert C. Morgan, (ed. lit.), *Gary Hill*, Baltimore/Londres, 2000, págs. 183-187.

matrix switcher, the Serge audio module and the Rutt/Etra scan processor.

One of Gary Hill's most striking tapes, one that relies solely on the power of the image, is surely *Windows* (1978). The real-time recordings taped in the interior of a room depict views through a window. The colors have been manipulated electronically (analogue as well as digitally for the first time). The classic window motif is shown as a brilliantly illuminated picture plane that pixelates in various places. Static windows overlap with moving ones, creating new images in the process. Hill directs our attention to the processual, to the fleeting, and, last but not least, to the uncontrollable, something that is closely associated with looking through a window. *Windows* therefore belongs to the group of early works that clearly point out the fact that video deals with images of light.

An essential element of Hill's critical dealings with the medium of video are his interventions in the customary viewing habits involved in watching television. He realized this in *Bathing* (1977) by manipulating and halting the moving image as well as the sounds associated with the image. The routine task of washing one's hair is defamiliarized in terms of color for the first time in his work with a digital-signal converter as well as a persistent "freezing" of the moving image. The colors of the images that are disconnected from the movement, which then becomes immobile for a matter of seconds, are not only more intense but they are also framed in a way that gives them a particularly "painterly" quality. This routine "action" taken from everyday life is alternately contrasted with an "Impressionist painting" made from the same film material thereby creating an art historical point of reference. In this way, Hill produced a permanent transformation between the genres of television reporting and the aesthetically canonized single image that gives a new quality to our understanding of the film sequence.

Aside from such (back)references to the classic form of the image, there are several even more



Mouth Piece, 1978

parada de la imagen en movimiento y de los sonidos asociados a la imagen: el acto cotidiano de lavarse la cabeza es sometido a un distanciamiento cromático, por primera vez en su obra, por medio de un conversor digital de señales y de un persistente “congelamiento” de la imagen en movimiento. Los colores de las imágenes que son desconectadas del movimiento, y que quedan inmóviles durante unos segundos, no sólo son más intensos, sino que además disponen de un marco que les proporciona una cualidad especialmente “pictórica”. La “acción” rutinaria, tomada claramente de la vida cotidiana, contrasta alternativamente con un “cuadro impresionista” producido por el mismo material grabado, estableciéndose así una referencia con la historia del arte. De este modo, Hill efectúa un cambio permanente entre los géneros del reportaje televisivo y la imagen individual estéticamente canonizada, que confiere una nueva cualidad a nuestra comprensión de la secuencia de la película.

Además de las referencias retrospectivas a la forma clásica del cuadro, existen otras obras, incluso más importantes, que tratan el tema de las modulaciones imagen/sonido. En *Mouth Piece* (*Pieza de boca*, 1978), por ejemplo, una boca, con un enfoque de cámara fija, “besa” un par de labios rojos generados electrónicamente que se mueven en vertical a través de la pantalla como una imagen transparente en movimiento. La persona hace vibrar unos labios cada cuatro besos y a continuación saca la lengua, lo que se acompaña de frecuencias más rápidas del par de labios artificiales. Con esta obra Hill investiga articulaciones elementales de sonidos y con ello aprovecha las posibilidades del vídeo en el sentido de Marshall McLuhan de producir correspondencias visuales entre el cuerpo y las formas electrónicas. McLuhan fue el primero en establecer paralelismos entre las corrientes eléctricas o cam-

pos magnéticos del cuerpo y las estructuras energéticas, características de los medios electrónicos. Según esto, la técnica no sólo refleja las funciones corporales, sino que también sirve para ampliarlas⁹. Esto es aplicable asimismo a *Full Circle [Ring Modulation]* (Círculo completo [Modulación del aro], 1978).

Además de la correlación entre la voz humana, vinculada al cuerpo, y la visualización de los tonos producidos por la voz, el alcance de *Full Circle [Ring Modulation]* es mucho más amplio, al incluir la transformación de un objeto. En la zona inferior de la pantalla, dividida en tres partes, se ve cómo dos manos doblan una barra metálica hasta formar un círculo; de forma esquemática, arriba a la derecha aparece la persona que dobla la barra, mientras, en la parte superior izquierda de la pantalla, se ve un osciloscopio. Su línea verde forma un círculo a partir del zumbido de los tonos vocales que produce la persona cada vez que ejecuta la acción de doblar la vara. Al final del proceso, el objeto y el sonido (mientras se mantiene), así como las imágenes creadas por el tono y la grabación, forman una imagen encerrada en sí misma. El intento de Hill de formar electrónicamente un círculo tanto con material físico como no físico (las formas onduladas), puede relacionarse con sus tempranas obras escultóricas (sonoras) de principios de los años setenta¹⁰.

En la cinta de título programático *Electronic Linguistics (Lingüísticas electrónicas, 1977)*, Hill procede según el princi-

9 Cfr. Chrissie Iles, "The Metaphysician of Media", en: Gary Hill. *Selected Works and Catalogue Raisonné*, catálogo de la exposición en el Kunstmuseum Wolfsburg, Colonia, 2001, pág. 17.

10 Cfr. Lucinda Furlong, op. cit., págs. 181-205.

fundamental works that deal with the subject of image/sound modulations. In *Mouth Piece* (1978), for example, a real human mouth at a fixed camera position "kisses" an electronically generated pair of red lips that move vertically across the screen as a transparent moving image. The owner of the real human mouth vibrates his lips after every fourth kiss and finally sticks his tongue out, which is accompanied by the quicker frequencies of the artificial pair of lips. Hill investigates elemental articulation in this piece, and in doing so takes advantage of video's potential – as defined by Marshall McLuhan – to produce visual correspondences between the body and electronic forms. McLuhan was the first to draw parallels between the electric currents and magnetic fields that surge through the body and the energetic structures that are so characteristic of the electronic media. Accordingly, technology not only mirrors bodily functions in this way but also expands on them.⁹ The same is also true of Hill's *Full Circle [Ring Modulation]* (1978).

In addition to the correlation between the human voice, which is linked to the body, and the visualization of the tones produced by the voice, the scope of *Full Circle [Ring Modulation]* is further broadened to include the transformation of an object. In the lower section of the screen, which is divided into three parts, one can see two hands bending a metal rod into a circular shape. The person bending the rod can be seen schematically at the top right. An oscilloscope is visible at the top left of the screen. Its green line forms a circle based on the droning vocal tones emitted by the person every time he bends the rod. At the end of the process, object and tone (at least as long as it is held) as well as the images created by the tone and the recording process form a self-contained shape. Hill's attempt to produce a circle both physically and electronically with a simultaneously generated non-corporal substance (wavelengths) can be seen as a resumption of the early sculptural (sound) works that Hill produced during the early 1970s.⁹

Hill proceeded according to the very opposite principle in his programmatically entitled tape *Electronic Linguistics* (1977). In it, he examined the structural and organic relationships between linguistic and electronic phenomena. The images appear as the visualizations of completely electronically generated sounds. This means that sound and image have entirely detached themselves from the author's physical being (i.e. there is no reference at all to the artist's person, his activities or his voice). While *Electronic Linguistics* handles the association between sound and image on an extremely abstract level, it can still be counted as one of Hill's first attempts at dealing with the subject matter of language and image.

Hill's examination of new linguistic possibilities using video and audio even extends into the field of music. Still photographs of three musical instruments and the sounds they produce form the visual and acoustical material from which Hill creates new sound images by adding or subtracting frequencies in *Sums & Differences* (1978).

PROJECTION AS PERCEPTION

Over the course of his artistic career, Hill has regularly taken up themes and elements from his earlier works in order to develop them further. This is equally true for his videos, installations and performances. In *Searchlight* (1986-1994), he expanded on the thoughts first explored in *Windows*, in which he presented the window as a vibrant landscape detail, by making the landscape experienceable as a moving projection. To this end, a completely darkened space in which visibility is reduced to zero is absolutely necessary. The room itself only gradually becomes recognizable to the viewer upon entering it. Only after one's eyes have gotten accustomed to the darkness does a light beam moving slowly across the long wall become perceptible. A tripod in front of the middle section of the wall also gradually becomes apparent. A black metal cylinder is

proposed. In it, he investigates structural and organic relationships of linguistic and electronic phenomena, appearing as images as visualizations of sounds generated by means exclusively electronic. This means that sound and image have completely detached themselves from the author (no references are made to the artist, his activities, or his voice). In *Electronic Linguistics*, Hill addresses the problem of the relationship between sound and image on a very abstract level. Notwithstanding, this work can be considered one of his first attempts at dealing with the subject matter of language and image.

The investigation of Hill on the new linguistic possibilities using video and audio extends into the field of music. In *Sums & Differences* (*Sumas y restas*, 1978), the photographs of three musical instruments and the sounds they produce form the visual and acoustic base from which Hill creates new sound images by adding or subtracting frequencies.

LA PROYECCIÓN COMO PERCEPCIÓN

In the course of his artistic career, Hill has regularly taken up themes and elements from his earlier works in order to develop them further. This is equally true for his videos, installations and performances. In *Searchlight* (*Proyector*, 1986-1994), he expanded on the thoughts first explored in *Windows*, in which he presented the window as a vibrant landscape detail, by making the landscape experienceable as a moving projection. To this end, a completely darkened space in which visibility is reduced to zero is absolutely necessary. The room itself only gradually becomes recognizable to the viewer upon entering it. Only after one's eyes have gotten accustomed to the darkness does a light beam moving slowly across the long wall become perceptible. A tripod in front of the middle section of the wall also gradually becomes apparent. A black metal cylinder is



Searchlight, 1986/1994. Instalación en Kunstmuseum Bern, Berna, Suiza, 2001

Fundación Juan March

mounted on it that resembles a telescope panning back and forth at about eye level. The source of the light projected onto the wall is a black-and-white monitor mounted inside the metal pipe. The circle of light on the wall becomes smaller but gains in clarity and intensity the closer it gets to the center of the wall. At the moment when the lens in the metal pipe projects the light onto the wall at a 90-degree angle, the image, which has become increasingly clearer over the past few seconds, reaches its greatest degree of focus. One can recognize the texture of ocean surface as if seen from a distance. The line of the horizon is located at the exact center of the circular projection. Along with the increasing clarity of the image, the sound of gently lapping waves emerges from a kind of ambient reverberation coinciding with the moment that the tube exactly faces the wall. The sounds of the waves become softer and less audible, returning to a deeper undefined sound as the light beam pans back and forth between each end of the wall.¹⁰ For the viewer standing in the middle of the room, the sound always seems to be coming from the direction of the projection even though its source is not recognizable. Because there are no other visual or acoustical elements in the space, our perception is forced to limit itself entirely to the signals described here. A “latent overtaxing of the sensual capacities” is nevertheless evident, causing us to examine our own standard perception patterns.¹¹

It becomes obvious that the projection’s course has clear parallels to our own visual perception. The radius of the light image panning back and forth is almost equivalent to 180 degrees, which is comparable to the maximum field of the vision our eyes are capable of without turning our heads. A second parallel concerns the visual qualities of the field of vision. It is unfocused at the edges (the corner of one’s eyes) and at its most precise (focused) at the front (i.e. from a short distance). A further essential counterpart is our being conditioned to use the horizon, which forms the border between sky and water in the projected image, as a parameter of orientation

do los ojos se han adaptado a la oscuridad, se hace perceptible una luz resplandeciente que se mueve lentamente a lo largo de la pared longitudinal de la estancia. También aparece gradualmente un trípode situado enfrente de la mitad de la pared con un cilindro metálico negro montado encima, como si fuera un telescopio, que realiza movimientos panorámicos de un lado a otro de la sala a la altura de los ojos. La fuente de la luz proyectada sobre la pared procede de un monitor en blanco y negro, montado en el interior del tubo de metal. El cono de luz que aparece en la pared disminuye de tamaño, pero al mismo tiempo gana en claridad e intensidad a medida que se aproxima al centro de la pared. El momento en el que la lente del tubo de metal proyecta la luz en una pared formando un ángulo de 90° es el momento en el que la imagen, que ha ido definiéndose progresivamente en los últimos segundos, aparece de la manera más clara: la superficie del mar, levemente agitada, vista desde gran distancia, cuya línea de horizonte se encuentra exactamente en el centro del círculo proyectado. De forma paralela a la progresiva definición de la imagen, los sonidos fragmentados en una reverberación electrónica, que alcanza su máximo volumen cuando el rayo de luz alcanza el extremo de la pared, se transforman en un suave pero claramente audible chapoteo de las olas¹¹. Para el espectador situado en el centro de la sala, el sonido parece proceder siempre de la dirección de la proyección, aunque su fuente no sea visible. Como dentro de la sala no existen otras impresiones sensoriales visuales y acústicas, la percepción puede y debe limitarse a las señales descritas. No obstante, aquí se hace perceptible una “latente sobreexigencia de las capacidades

¹¹ Los comentarios que sugieren que Hill utilizó textos en esta obra, y explícitamente en este lugar, no son ciertos para la versión final de la pieza.

sensoriales”, que nos obliga a reflexionar sobre los hábitos perceptivos propios¹².

Así, puede comprobarse que la proyección tiene evidentes paralelismos con la percepción visual. El radio de la imagen luminosa que se mueve de un lado a otro, que es casi de 180°, es comparable al campo máximo visual que los ojos pueden captar sin mover la cabeza. Un segundo paralelismo concierne a las cualidades visuales del campo de visión; en los bordes (rabillos del ojo) se ve borroso y, de frente (es decir, a menor distancia), se hace más preciso (nítido). Otro paralelismo fundamental reside en el hecho de que el ser humano está condicionado por la línea del horizonte –que es su parámetro de orientación y que, en la imagen proyectada, configura el límite entre el cielo y el agua–; esto permite que *Searchlight* pueda ser interpretada no sólo como paisaje, sino también como alegoría. Tomando como punto de referencia el horizonte, la proyección se mueve absolutamente en horizontal. Mientras que el horizonte de la imagen se disuelve en el movimiento de la proyección (y vuelve a resurgir), el horizonte que dibuja la proyección permanece constante como ayuda a la orientación. Con ello, el horizonte tiene aquí una mayor importancia en su función (de orientación) que como elemento de paisaje¹³.

El ojo, que busca orientarse en la oscuridad, se identifica a sí mismo con “la luz que busca” (o sea, con el *proyector*), que hace visible durante breves instantes en el centro del campo

(the latter can be interpreted not only as landscape here but also as an allegory). Using the horizon as a point of reference, the projection moves absolutely horizontally. While the horizon dissolves in the course of the projection’s movement (only to return again, of course), the horizon remains as a constant to orientation. In fact, the horizon is given greater emphasis here as a functional part of the image than as an element of the landscape.¹²

The eye looking for orientation in the darkness identifies itself with the searchlight of the title that allows a part of the reality to become visible for a brief moment at the center of the vision field (the rolling movement of the water’s surface, the sky, occasionally a boat). Its existence is rendered, then it dissolves and the image becomes blurred as though seen through a thick fog only to be come into focus again. The brief moment during which the moving image of moving waves achieves its greatest clarity (presence) can be compared to the moment during which a wave crests and seems frozen in time for a brief instant before it finally breaks.¹³ This moment, which defies measurement, is embedded in a process described by Gottfried Boehm as the *incubation period*.¹⁴

Hill takes into consideration the fact that reality only becomes visible when light is present by joining light and the recognition of reality. Hill uses perception as well as its associated natural desire for orientation to make the viewers aware of what conditioning he has become subservient to in the reception of moving images like the ones encountered daily on television.¹⁵

TEXT/IMAGE RELATIONS

When Hill conceived *Windows*, the idea of incorporating thoughts, texts and speech in his works was still very far off. One of his own early texts makes up an integral part of *Equal Time* (1979). While *Primary* (1978) just uses the names of the three primary colors (“red,” “blue,” “green”) – wherein the screen assumes the

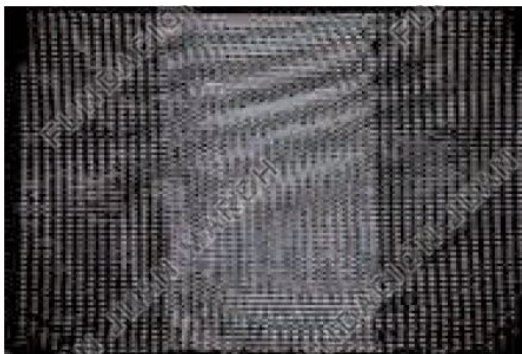
12 Cfr. Gottfried Boehm: “Zeitigung. Annäherungen an Gary Hill”, en: Theodora Vischer (ed. lit.), *Arbeit am Video*, Basilea, 1994, págs. 26-42.

13 Cfr. George Quasha y Charles Stein: “Stance Horizontal and Turning. *Searchlight*, 1986-94”, en: *Gary Hill*, catálogo del Aarhus Kunstmuseum 1999, págs. 49-58, aquí págs. 49, 51, 52.

appropriate color – *Equal Time* marks the beginning of a group of works that operate with texts of greater complexity.

In Gary Hill's works, the links between image and text occur on a physical level rather than on a conceptual one. Hill has said that in some of his works it is "as if the image was cast out with speech inhalation. The way speech is used, it becomes a projection and that becomes the motor of the image."¹⁶ Hill is concerned "more with speech, with the logos, and with the body that produces the tone than with the contents. [...] When I speak I do not know how I am going to end the sentence. It is not only about the physical aspect of the speaking body but also about the interconnection with its extension, the syntax of thought. Speaking is thus more present than writing. I think that this defines the medium of video in a certain sense, this capacity for simultaneous presence and distance. It is a kind of concurrent writing and speaking."¹⁷

Similar to *Primary*, Hill's *Equal Time* also investigates the possibilities of articulation by synchronizing verbal and visual elements. Among the most striking elements of this piece are the panel-like grid patterns that move from



Equal Time, 1979

visual fragmentos de la realidad (el movimiento ondulado de la superficie del agua, el cielo, a veces una barca); es decir, que nos informa de su existencia; luego, la imagen se disuelve y se desvanece, como en la niebla, para poder resurgir de nuevo. El breve instante en el que la imagen (movida en sí misma y a su vez moviéndose) alcanza la máxima claridad (presencia), puede compararse con el momento en el que una ola alcanza su máxima altura, cuando parece detenerse como congelada en el tiempo por un breve instante, hasta finalmente romperse¹⁴. Este momento, que desafía cualquier medida, se incluye en el proceso que Gottfried Boehm ha denominado *periodo de incubación*¹⁵.

Con ello, Hill rinde cuentas a la circunstancia de que la realidad sólo se hace visible cuando la luz está presente, en la medida en que hace coincidir luz y conocimiento de la realidad. Hill utiliza el hecho de que la percepción está condicionada por la necesidad natural de orientación, para que el espectador reconozca los condicionamientos a los que está sometido cuando capta imágenes en movimiento, como aquellas con las que se encuentra a diario¹⁶.

RELACIONES TEXTO/IMAGEN

Cuando Hill concibió *Windows*, aún estaba muy lejos de su intención la idea de integrar en sus obras pensamientos, texto y lenguaje. Uno de los primeros textos que escribió es parte integrante de *Equal Time* (*Tiempo igual*, 1979). Mientras que

¹⁴ Cfr. *ibid*, pág. 56.

¹⁵ Cfr. Gottfried Boehm, *op. cit.*, págs. 39-42.

¹⁶ Cfr. Kunstmuseum Wolfsburg, *Gesammelte Werke*, vol. I, *Zeitgenössische Kunst seit 1968*, por Holger Broeker y Elke Beilfuss, Ostfildern, 1999, págs. 218-225.

Primary (Primario, 1978) contiene el nombre de las palabras que denominan tres colores (“red”, “blue”, “green”) (“rojo”, “azul”, “verde”) –adoptando la pantalla el cromatismo correspondiente–, con *Equal Time* marca el inicio de un grupo de obras que funciona con textos más complejos.

En las obras de Gary Hill la unión de imagen y texto acontece más a escala física que conceptual. Hill dice que en algunas de sus obras es “como si la imagen fuese expulsada con el aliento. La manera en que se utiliza el lenguaje se convierte en una proyección que se transforma en motor de la imagen”¹⁷. A Hill le interesa “más el habla, el logos y el cuerpo que produce el sonido, y menos el contenido. [...] Mientras hablo no sé cómo terminaré la frase. No se trata sólo del aspecto físico del cuerpo que habla, sino también de la interconexión con su prosecución, la sintaxis del pensamiento. Por tanto, el habla está más presente que la escritura. Creo que esto es lo que define en cierto sentido el medio vídeo, esta capacidad de simultanear presencia y distancia. Es una especie de escritura y habla al mismo tiempo”¹⁸.

Al igual que en *Primary*, en *Equal Time* Hill también investiga las posibilidades de articulación sincronizando los elementos verbales y visuales. Lo relevante de esta obra es que, desde cada uno de los dos lados de la pantalla, se desliza un panel en forma de reja, de manera que, cuando ambas estructuras se superponen en el centro, forman un dibujo de moaré. Cada uno de los paneles está vinculado a un texto y un orador diferentes, de forma que cuando las dos estructuras se cruzan y se solapan,

17 Catherine Hürzeler, op. cit., págs. 13 y ss.

18 Ibid, pág. 14.

each side of the screen forming moiré patterns when they overlap while passing each other at center. Each panel is linked to a different text and speaker. The brief passages from this section of each text merge with each other when the two structures cross and overlap. Afterwards, each speaker takes up and continues with the other text. One of the texts describes a specific real room; the other one describes a surreal room. There are, however, passages common to both texts which are revealed “at the same time” when they are spoken in unison, thus connecting both rooms for a brief moment. Hill developed the technique of synchronized speaking and perfected in the installation *House of Cards* (1993). The last word of a line spoken by speaker “A” simultaneously becomes the first word of a line spoken by speaker “B” and speaker “B’s” last word becomes speaker “A’s” first word, etc. The linguistic constructions also refer to the spatial situation in this work.

The synchronization of linguistic and visual elements also forms the main emphasis of *Processual Video* (1980), one of Hill’s more minimalist works. As the first-person narrator, Hill describes various places and his characterizations of their landscapes correspond to the white line that rotates on the screen like radar. He reads a text that not only refers to the landscapes but also includes the reader and the viewer. This piece’s strong communicative component can be traced to the fact that Hill conceived it as a reading for the Viewpoint series at the Museum of Modern Art in New York, where it was performed for the first time. It is especially “the directness of the events and the feeling for real time in the electronic space”¹⁸ that has had a lasting effect on Hill’s work.

While the white line forms the basic visual element in *Processual Video*, in *Happenstance (Part One of Many Parts)*, 1982-83, Hill links the basic geometrical forms: square, circle, triangle with letters of the alphabet, words and sounds, that, in turn, recur in ever-changing visual elements. Spoken passages are included in the choreography of these elements so that – as

ambos textos hablados transcurren de manera sincrónica en un breve pasaje. A partir de ese momento los oradores se intercambian los textos. Mientras que uno de los textos habla de una habitación real concreta, el otro describe otra surreal. No obstante, existe un pasaje común a ambos textos, que es mostrado “al mismo tiempo” cuando son hablados al unísono, conectando así ambas habitaciones por un instante. En la instalación *House of Cards* (*Casa de cartas*, 1993), Hill desarrolla y perfecciona la técnica de la sincronización del habla. La última palabra de una línea pronunciada por el orador A se convierte simultáneamente en la primera palabra del orador B y la última palabra del orador B en la primera palabra del orador A, etc. Las construcciones lingüísticas también hacen referencia, en esta obra, a una situación espacial.

La sincronización de los elementos lingüísticos y visuales también es muy significativa en *Processual Video* (*Vídeo procesual*, 1980), una de las obras más minimalistas de Hill. Como narrador en primera persona, Hill hace una descripción de diferentes lugares y de las particularidades de sus paisajes, que se corresponde con la rotación de una línea blanca en la pantalla que gira como un radar. Lee un texto que no remite tan sólo al paisaje, sino que también incluye al lector y al espectador. El principal componente comunicativo de esta obra se encuentra en el hecho de que Hill la concibiera como una lectura para la serie *Viewpoint* (*Punto de vista*) del Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York, donde se presentó por primera vez. Han sido especialmente “la inmediatez de los acontecimientos y la sensación de búsqueda de tiempo real en el espacio electrónico”¹⁹ los que han tenido un efecto duradero en la obra de Hill.



Processual Video, 1980

¹⁹ Gary Hill, en: Angelika Beckmann, cit., pág. 63.

Mientras que en *Processual Video* la línea blanca forma el elemento visual básico, en *Happenstance (Part One of Many Parts) (Casualidad (Parte número uno de varias partes), 1982-83)*, Hill vincula los elementos geométricos esenciales, cuadrado, círculo y triángulo con letras, palabras y sonidos, que a su vez recurren a elementos visuales continuamente cambiantes. En la coreografía de estos elementos se incluyen pasajes hablados, de manera que –como ya sucedía en *Videograms (Videogramas, 1980-1981)*– se crea un campo de tensión entre las imágenes y los textos escritos. De esta forma, Hill resalta la breve vida de los significados lingüísticos como una característica fundamental del lenguaje.

SIMETRÍAS Y REFLEJOS

Un tema recurrente en la obra de Hill es la investigación de la correlación entre imagen y lenguaje, que incluye experimentos con simetrías y reflejos. Así, en *Picture Story (Relato de una imagen, 1979)*, Hill exploró visualmente, ya en 1979, la estructura de un fenómeno lingüístico. En el transcurso de la cinta se hace evidente que las letras H, I, O y X son correctamente legibles reflejadas tanto en horizontal como en vertical. En la cinta de vídeo *URA ARU (The Backside Exists) (La parte de atrás existe, 1985-86)*, Hill se dedicó al fenómeno de los “palíndromos acústicos” en japonés e inglés, cambiando secuencias de imágenes con las correspondientes parejas de palabras y viñetas del teatro *No* japonés hasta lograr un entramado intertextual de lenguaje, imagen y tiempo.

En *Picture Story* el tema de la simetría es abordado por Hill como una historia humorística ilustrada y en *URA ARU (The Backside Exists)* realiza una aproximación más bien lúdica, aunque mucho más compleja, al tema. En *Twofold (Goats and Sheep) (Dos veces (cabras y ovejas), 1995/2001-2002)*, sin embargo, aborda

was already the case in *Videograms (1980-81)* – a field of tension is created between the images and the written texts. In this way, he singled out the brevity of linguistic meanings as a basic characteristic of language.

SYMMETRIES AND REFLECTIONS

An oft-recurring theme in Hill's oeuvre is the examination of the correlation between image and language that includes experiments with symmetries and reflections. Hill visually examined the structure of a linguistic phenomenon as early as 1979 in *Picture Story*. It becomes increasingly clear while watching the tape that the letters H, I, O and X can still be correctly read even when they are mirrored horizontally or vertically. Hill devoted his videotape *URA ARU (The Backside Exists)* (1985-86) to the phenomenon of “acoustic palindromes” in Japanese and English by turning visual sequences and corresponding pairs of words and vignettes from a Japanese *Noh* play into an intertextual entwining of language, image and time.

In *Picture Story*, Hill deals with the subject of symmetry by means of a humorous illustrated story and he also takes a rather playful approach to the matter in *URA ARU (The Backside Exists)*, even though it is clearly much more complex. In *Twofold (Goats and Sheep)* (1995/2001/2002), however, he handles it in a scientific context that refers back to *Withershins* (1995) [ill.], an interactive sound installation with a maze-like structure and video projections on opposite walls, as well to as the one-channel piece *Goats and Sheep* (1995/2001). *Twofold* uses a double projection that simultaneously shows the same images next to each other. Loudspeakers flank the double projection. One can see the hands of a person gesturing in sign language. The hand movements refer to the text: “and if the right hand was ingrown backhandedly and what if the left hand knows that the right hand knows what the right hand is doing?” Hill already “re-synchronized” this text in accordance with the initial gestures for *Goats and Sheep* by adding a

one-second delay to the original spoken text. The acoustic doubling corresponds to the doubling of the image and it simultaneously mirrors the references and repetitions contained in the text. The main themes of this piece and its earlier variations deal with the relationships between left and right-handedness and movement, symmetry and asymmetry as well as synchronic and asynchronous elements.

Hill's reflections on the relationship between time and space as well as image and language were strikingly realized in the first piece he staged himself and for which he also wrote the screenplay. *Why do Things Get in a Muddle? (Come on Petunia)*, 1984, is based primarily on the likewise-titled first metalogue in Gregory Bateson's (1904-1980) *Steps to an Ecology of the Mind* as well as passages from Lewis Carroll's *Through the Looking-Glass* and *Alice in Wonderland*. In the form of a fictional dialogue between a father and daughter, Gregory Bateson approached problems relating to language, meaning, order and chaos in his so-called metalogues. "Why do things get in a muddle?" is the seemingly naive yet central question asked by the daughter. In his videotape, Hill takes up this question and allows it to circulate in a dialogue between a learned father and his daughter Alice. Things seem to become increasingly confused during the course of this conversation: the actors speak and act almost everything in reverse. But since the videotape is also running in reverse, everything should really appear normal. But in fact the strenuous dialogue can only be understood with great difficulty because the phonetic structure of the spoken texts constantly shifts in this linguistic to and fro. In addition, a pipe cannot really be smoked backwards. This is only possible in a film and it is only when the viewer finally realizes this incongruity that he becomes fully aware of the fact that something is not quite correct here. *Why Do Things Get in a Muddle? (Come on Petunia)* gets to the bottom of the possibilities, boundaries and effects of order and chaos philosophically as well as in terms of video/film and language. The father rationalizes that there

el tema en un contexto científico que se remonta a *Withershins* (1995), una instalación acústica interactiva con estructura laberíntica y dos video-proyecciones enfrentadas, así como a la obra monocanal *Goats and Sheep* (1995/2001). *Twofold* es una doble proyección que muestra simultáneamente las mismas imágenes, una al lado de la otra. A izquierda y derecha de la doble proyección se encuentra un altavoz. Pueden verse las manos de una persona que gesticula con el lenguaje de signos, cuyos movimientos se refieren al texto: "and if the right hand was ingrown backhandedly and what if the left hand knows that the right hand knows what the right hand is doing? ..."20). Hill ya "re-sincronizó" este texto de acuerdo con los gestos originales para *Goats and Sheep*, añadiendo un segundo de retraso al texto original hablado. La duplicación acústica se corresponde con el doblaje de la imagen y refleja simultáneamente las referencias y repeticiones contenidas en el texto. Los temas fundamentales de esta obra y de sus anteriores variantes son las relaciones entre diestra y siniestra con el movimiento, simetría y asimetría, y elementos sincrónicos y diacrónicos.

Las reflexiones de Hill sobre las relaciones entre espacio y tiempo e imagen y lenguaje se manifiestan de manera impactante en la primera obra que él mismo puso en escena, y cuyo guión también escribió. *Why Do Things Get in a Muddle? (Come on Petunia)* (*¿Por qué se embrollan las cosas? (Vamos Petunia)*, 1984) se basa fundamentalmente en el primer metalogo de Gregory Bateson (1904-1980) titulado *Steps to an Ecology of Mind (Pasos hacia una ecología de la mente)*, pero además de ese texto utiliza también pasajes de *Through the Looking-Glass, and Alice in Wonderland (A través del Espejo y Alicia en el País de las*

20 Véase, para la traducción completa de este texto, la descripción de esta obra en catálogo.

Maravillas) de Lewis Carroll. En forma de diálogo ficticio entre un padre y una hija, Gregory Bateson trata, en sus llamados *metálogos*, problemas relacionados con el lenguaje, el significado, el orden y el caos. “¿Por qué se embrollan las cosas?” es la pregunta, en apariencia ingenua y al mismo tiempo fundamental, de la hija. Hill recoge esta pregunta en su cinta y la hace circular en el diálogo entre un padre erudito y su hija Alice. Durante esta conversación las cosas parecen embrollarse cada vez más: los actores de la escena hablan y actúan en parte al revés. Pero como la cinta de vídeo también reproduce al revés, en realidad todo debería parecer normal. Sin embargo, de hecho, el fatigoso diálogo sólo se entiende con esfuerzo, ya que la estructura fonética de los textos hablados cambia constantemente en este ir y venir lingüístico. Además, una pipa no puede realmente fumarse al revés, sino que esto sólo es posible en una película, y sólo cuando el espectador se irrita por esta incongruencia, es absolutamente consciente de que algo no va bien. *Why Do Things Get in a Muddle? (Come on Petunia)* sondea las posibilidades, límites y efectos de orden y caos, tanto en el ámbito filosófico como en términos de vídeo/cine y lenguaje. El padre argumenta que existen miles de posibilidades de crear caos, pero muy poco por no decir ningún margen para el orden; por ejemplo, sólo habría un “Come on Petunia”, a lo que Alice responde: “But daddy, the same letters might spell ‘Once upon a time’.” (“Pero papá, las mismas letras deletrearían ‘Érase una vez’”). El espejo es aquí al mismo tiempo una herramienta de conocimiento y de posibilidades: por una parte, las cosas aparecen en él “en orden”, pero, por otra, el doble reflejo de hablar y actuar hacia atrás y el pasar la cinta de atrás hacia delante evidencian que las leyes de la óptica no son en modo alguno extrapolables a esta situación, sino que cuestionan los hábitos visuales y lingüísticos convencionales, y revelan dimensiones irreales.

are countless thousands of possibilities to make things chaotic but there is very little leeway for order if there was, for example, only one ‘Come on Petunia’. Alice responds to this remark by saying: “But daddy, the same letters might spell ‘Once upon a time’.” The mirror serves equally as a vehicle of recognition as well as of possibilities. On the one hand, he seems to think that things are “in order”. On the other hand, however, the doubled mirroring of the reversed words and actions and the reversed playing of the videotape from the end to the beginning respectively makes clear that the laws of optics are in no way applicable to this situation but question the usual patterns of sight and speech and disclose unreal dimensions.

IMAGE - LANGUAGE - TECHNIQUE

In *Mediations* (1979-86), Hill found a further equivalence for the physicality of language similar to his work on its visibility and measurability in *Full Circle [Ring Modulation]* or its deformation in the reverse speaking and playing of *Why Do Things Get in a Muddle? (Come on Petunia)*. A loudspeaker is placed facing up and while a voice speaking to the viewer causes its membrane to vibrate, two hands scoop sand into the loudspeaker cone until it is entirely covered and the increasingly faint whispers saying that “a voice is losing ground” can barely be heard anymore. This brief sequence, which is a remake of a section of the videotape *Soundings* (1979), makes a direct allusion between listening and seeing: from the moment the grains of sand fall onto the “speaking membrane,” its vibrations become visible, whereby the spoken words refer to the pictured events themselves as they occur. Technology that serves as a quasi-extension of speech not only becomes visible in this manner but language itself also becomes corporal, literally receiving its final confirmation in its final choking words. Chrissie Iles’ remarks about *Soundings* are also valid for this piece. “*Soundings* demonstrates both the locus of Hill’s interest in sound as body and his treatment of video and audio equipment as its electronic surrogates.”¹⁹



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

En *Mediations* (*Mediaciones*, 1979-86), Hill encontró una mayor correspondencia para la corporalidad del lenguaje, similar a su trabajo mensurable y visible en *Full Circle [Ring Modulation]*, o a su deformación en el habla y actuación invertidos en *Why Do Things Get in a Muddle? (Come on Petunia)*. Un altavoz está colocado en posición horizontal y, mientras una voz habla al espectador, haciendo vibrar la membrana del altavoz, dos manos vierten arena en el cono del mismo hasta que éste queda completamente cubierto; los susurros cada vez más bajos, que balbucean que “una voz se está enterrando en la arena”, apenas pueden oírse ya. Esa breve secuencia, que constituye una escena adaptada de la cinta *Soundings* (*Resonancias*, 1979), establece una relación directa entre oído y vista: en el momento en el que los granos de arena caen sobre la “membrana parlante”, su vibración se hace visible y las palabras habladas hacen referencia al propio acontecimiento que está teniendo lugar. La técnica, que sirve casi de prolongación del habla, no sólo se hace visible de este modo, sino que el propio lenguaje también adquiere aquí una corporalidad que se confirma literalmente de forma definitiva en sus últimas palabras ahogadas. Los comentarios de Chrissie Iles sobre *Soundings* también son válidos para esta pieza. “*Soundings* demuestra el foco de interés de Hill por el sonido como cuerpo y su tratamiento del equipo de vídeo y audio como sus equivalentes electrónicos”²¹.

El concepto de técnica de Hill, tal como se expresa en las obras mencionadas, se corresponde con las reflexiones de Mar-

²¹ Chrissie Iles, cit. pág. 21.

Hill's understanding of technology as expressed in the above-named works corresponds with Martin Heidegger's thoughts on the subject. Hill consequently quoted Heidegger's 1954 essay *The Question Concerning Technology* in his video installation *Red Technology* (1994). In this installation, the left and right pages of the German-language edition of this text are projected in the corner of a room. Both pages are then alternatively turned on and off, this causing the images to vibrate continuously. This is accompanied by a reading of the text that is amplified at a very high volume and in which the pauses between the words have been edited out.²⁰ When the visitor enters the room he is, however, so completely absorbed and repulsed by the loud monotonous voice accompanied by the flickering of the computer-generated book pages that it becomes impossible for him to concentrate on the text: “The idea is that you almost feel a pressure of the sound like the space that creates the sound. [...] It has a physicality that you can't just stand there and listen or read, you have to stand there and be aware of physicality.”²¹ Language liberates itself in accordance with the autonomy that the significant elements receive from technology: the computer-generated text image, the synthetic-sounding voice and the unnaturally loud volume. The text deals with Heidegger's reflections on “The Nature of Technology”, in which he differentiates between the “instrumental” destination of technology from a historical or a proper interpretation that transmits itself via its very being. This “nature” of technology is subject to the liberating demands of excavation. (In this sense, technology reappears closely linked to ‘poiesis’, i.e. the fine arts.) Hill himself, however, made the excavation of these connections difficult by making sure that the technically necessitated elements – image and language – gain their autonomy. Especially in *Red Technology*, it becomes very clear what a slippery slope Hill is climbing by using a technology. And he is very aware of this himself. His decision to speak and to weave his voice together with an image or to circumvent the image by using his voice “saved” him, as he put it, “from the free fall into ‘technical possibilities’.”²²

Considering the presence of language in his works, it is not surprising that Hill turned to a central passage from Martin Heidegger's *The Nature of Language for Between Cinema and a Hard Place* (1991).²³ It is concerned with poetry and thought as two related "manners of speech" and, therefore, as two connected ways of perceiving the world, or – in Heidegger's words – as two forms into which "the visualization of the world betakes itself".²⁴ Hill, however, rejects the misconception that his works concerned with philosophical texts (like the texts by Ludwig Wittgenstein and Maurice Blanchot for example), were dealt with from the viewpoint of language. He emphasizes that they were very specific texts in which, as he said, he recognized his own "concept of language as event and not as meaning."²⁵ He continues: "I understand the elements of speech and the sound images of language more and more as coverings or membranes penetrated by other elements, the way that three-dimensional objects penetrate each other in the Boolean space."²⁶ This is actually comparable to the experiences viewers have in *Red Technology*: sound images and text images occur as separate events and penetrate each other and they both proclaim the same contents – but they nevertheless cannot be experienced together as a single unit.

The deconstruction of language down to nothing realized in *Soundings* and *Incidence of Catastrophe* (1987-88), meant, in *Red Technology*, that the meanings attached to terminology threatened to get lost in the monotonous vocalizations when the "meaningful pauses" were removed. What remains in the end is the presence of language and the image: "This mediating presence occupies a central position for Hill as the interface between the material and the electronic, the image and the text, the body and technology, and between acting and thinking. In each work, the interface is expressed by a fluid interchange between the body, language and video technology."²⁷

tin Heidegger sobre el tema. Hill cita de manera consecuente su artículo *Die Frage nach der Technik*, de 1954, en su videoinstalación *Red Technology*. En esta instalación se proyectan, en el rincón de una sala, las páginas izquierda y derecha de la edición alemana de dicho texto, donde ambas páginas son conectadas y desconectadas alternativamente, lo que provoca una vibración continua de las imágenes, acompañada de una lectura del texto que se amplifica a un volumen muy alto, y donde las pausas entre las palabras han sido eliminadas²². Cuando entra en la sala, el espectador se siente tan completamente absorbido y rechazado por la voz alta y monótona, acompañada del parpadeo de las páginas del libro generadas por ordenador, que le resulta imposible concentrarse en el texto y le obliga a replegarse en sí mismo: "La idea es que casi sientes una presión del sonido y del espacio que crea el sonido. [...] Tiene una corporalidad que te impide permanecer allí y escuchar o leer, tienes que quedarte allí y ser consciente de la corporalidad"²³. El lenguaje se libera a sí mismo de su función significativa en virtud de la autonomía que los elementos significativos reciben de la tecnología: la imagen de la escritura generada por ordenador, la voz que parece sintética y el volumen desacostumbradamente alto. El propio texto está dedicado a disquisiciones sobre la esencia de la técnica (*Das Wesen der Technik*). En él, Heidegger distingue entre la determinación "instrumental" de la técnica y su significado histórico, vinculado a la "destreza", que se transmite a sí

22 La deconstrucción del lenguaje y de la imagen mediante la eliminación del tiempo –tanto entre las palabras como en las imágenes de la proyección (lo que las hace parpadear)–, como Hill hizo en *Red Technology* (*Tecnología roja*), es una especie de antecedente de *Reflex Chamber* (*Cámara refleja*, 1996) y de *Midnight Crossing* (*Cruce de medianoche*, 1997).

23 Entrevista de Catherine Hürzeler con Gary Hill, cit.; cfr. también Theodora Vischer, cit. págs. 22 y ss.

misma a través de su “esencia”. Esta “esencia” de la técnica está sujeta a la exigencia liberadora del desvelamiento. En este sentido la técnica reaparece estrechamente vinculada a la *poiesis*, es decir a las bellas artes. El propio Hill, sin embargo, dificulta el desvelamiento de estas conexiones, asegurándose de que los elementos técnicamente necesarios, imagen y lenguaje, consigan su propia autonomía. Especialmente *Red Technology* evidencia el escurridizo terreno en el que se mueve Hill al utilizar la técnica. Y él es muy consciente de ello: su decisión de hablar y entretener su voz con la imagen o sortear la imagen con el uso de su voz, según sus propias palabras, le salvó “de la caída libre en las ‘posibilidades técnicas’”²⁴.

Teniendo en cuenta la presencia del lenguaje en sus obras, no sorprende que Hill vuelva a un pasaje central del texto de Heidegger *Über das Wesen der Sprache (Sobre la esencia del lenguaje)* para *Between Cinema and a Hard Place (Entre el cine y un lugar duro, 1991)*²⁵. Allí se ocupa del poetizar y del pensar como dos “formas del decir” y, con ello, como dos posibilidades de percibir el mundo, o -en palabras de Heidegger- como dos maneras en las que “el comparecer del mundo acontece”²⁶. Sin embargo, Hill rechaza la idea equivocada de que sus obras, en las que se abordan textos filosóficos (como por ejemplo los de Ludwig Wittgenstein y Maurice Blanchot), sean comprendidas como si se ocuparan “del lenguaje”. Destaca que se trataba de textos muy específicos en los que, según sus palabras, reconocía su propio “concepto del lenguaje como acontecimiento y

24 Gary Hill en: Angelika Beckmann, cit. pág. 64.

25 El texto “Das Wesen der Sprache” es un capítulo del libro de Martin Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen, 1959, págs. 208-211.

26 Vischer, cit. págs. 13 y ss.

In the exhibition’s single-channel works and installations, Hill presents viewers with a wide range of possibilities meant to increase their awareness about their own sensory perceptions and receptive mechanisms. To accomplish this, he makes use of a medium that, in principle, meets all the conditions required to absorb the viewer’s attention. Hill utilizes video’s characteristic traits but interrupts them not only to ask specific questions about reflexive dealings with the media itself but especially about one’s own existence as a communicative being. To achieve this, Hill manipulates the feeling for time. He creates cybernetic spaces, sets up analogies to the Boolean space, shapes extreme conditions in an acoustical space, forms constantly shifting pictorial spaces and contrasts them to dark and silent rooms in which the viewer is thrown back entirely upon himself. From the vantage point of this zero level of seeing and hearing, Hill poses anew questions on the subjects of space, time, language and image, questions about one’s own body, one’s own presence, one’s own existence – because, as Heidegger wrote, “Questioning is the piety of thought.”²⁸

Notes

1 *Arbeit am Video* was the title of the publication printed following the colloquium accompanying the exhibition “Gary Hill. Imagining the Brain Closer than the Eyes”, which was shown from 29 October 1994 to 29 January 1995 at the Museum für Gegenwartskunst, Öffentliche Kunstsammlung Basel.

2 Gary Hill, in Angelika Beckmann, “Gary Hill,” *European Photography*, no. 58, vol. 16, issue 2 (Fall 1995), pp. 60-67, here p. 60.

3 *Ibid.*, p. 63.

4 The exhibition itself comprises a selection of the 33 works by Gary Hill from the collection of the Kunstmuseum Wolfsburg.

5 Gary Hill in an interview with Catherine Hürzeler: “Kann man auf abstrakte Weise surfen? Ein Gespräch mit dem Videokünstler Gary Hill”, *Kunst Bulletin* (September 1997), pp. 12-19, here p. 13.

6 See *Electronic Music: Improvisations, 1972* [GHCR 1].

7 See Lucinda Furlong, “A Manner of Speaking,” in Robert C. Morgan, ed., *Gary Hill* (Baltimore/London, 2000), pp. 181-205, here pp. 183-187.

8 Cf. Chrissie Iles, “The Metaphysician of Media,” in *Gary Hill. Selected Works + Catalogue Raisonné*, exhibition catalogue Kunstmuseum Wolfsburg (Cologne 2001), pp. 16-30, here p. 17.

9 Cf. Furlong, pp. 181-205, 190.

10 Comments suggesting that Hill used texts in this work, and explicitly in this place, are not true for his final version of this piece.

11 Cf. Gottfried Boehm, “Zeitigung. Annäherungen an Gary Hill,” in Theodora Vischer (ed.), *Arbeit am Video* (Basel 1994), pp. 26-42, here p. 26.

12 Cf. George Quasha and Charles Stein, “Stance Horizontal and Turning. Searchlight, 1986-94,” Anders Kold (ed.), *Gary Hill* (Aarhus Kunstmuseum, 1999), pp. 49-58, here pp. 49, 51f., 52.

13 Cf. *ibid.*, p. 56.

14 Cf. Boehm, pp. 39-42.

15 Cf. Holger Broeker (ed.), *Kunstmuseum Wolfsburg. Gesammelte Werke I. Zeitgenössische Kunst seit 1968*. Compiled by Holger Broeker and Elke Beilfuß (Ostfildern 1999), pp. 218-225.

16 Hürzeler, p. 13f.

no tanto como significado”²⁷. Prosigue diciendo: “Yo entiendo los elementos del discurso y las imágenes sonoras del lenguaje cada vez más como envolturas o membranas que son penetradas por otros elementos, igual que los objetos tridimensionales se penetran mutuamente en el espacio booleano”²⁸. Esto es comparable a la experiencia del espectador en *Red Technology*: imágenes sonoras e imágenes de texto se producen como acontecimientos aislados y se penetran mutuamente, y manifiestan los mismos contenidos, pero nunca pueden experimentarse como una sola unidad.

Esta “deconstrucción del lenguaje”, llevada al extremo en *Soundings* e *Incidence of Catastrophe* (*Incidencia de catástrofe*, 1987-88), conduce, en *Red Technology*, a que el sentido asociado a cada palabra amenace con perderse en la monotonía del discurso producida por la eliminación de las “pausas de sentido”. Lo que al final permanece es la presencia del lenguaje y la imagen: “Esta presencia mediadora tiene una gran importancia para Hill como la interconexión entre lo material y lo electrónico, entre la imagen y el texto, entre el cuerpo y la técnica y entre la acción y el pensamiento. En todas las obras esa interconexión se expresa por medio del intercambio fluido entre cuerpo, lenguaje y vídeo-tecnología”²⁹.

En las obras monocanal y en las instalaciones de la exposición Hill abre ante el espectador un amplio espectro de posibilidades para hacerle consciente de sus percepciones sensoriales y mecanismos receptivos. Para ello se sirve de un medio que,

27 Gary Hill en: Angelika Beckmann, cit. pág. 63.

28 *Ibid.*, pág. 63. El fenómeno de la mutua penetración recuerda obras tempranas como *Equal Time* y *Electronic Linguistics*.

29 Chrissie Iles, cit. págs. 22-23.

en principio, cumple todos los requisitos para absorber al espectador. Hill utiliza esta cualidad del vídeo, pero la interrumpe para plantear cuestiones enfocadas no sólo a reflexionar sobre el propio medio, sino, sobre todo, sobre la propia existencia como seres comunicativos. Para conseguirlo, Hill manipula la sensación temporal, crea espacios cibernéticos, establece analogías con el espacio booleano, configura condiciones extremas en un espacio acústico, genera espacios de imágenes cambiantes y las contrasta con espacios oscuros y silenciosos donde el espectador se siente continuamente desconcertado. A partir de este punto cero de la visión y de la audición, Hill plantea de nuevo cuestiones sobre los temas del espacio, el tiempo, el lenguaje y la imagen, sobre el propio cuerpo, la presencia y la existencia, porque, como Heidegger escribiera, “preguntar es la piedad del pensamiento”³⁰.

17 Ibid., p. 14.

18 Gary Hill in Beckmann, p. 63.

19 Iles, p. 21.

20 The deconstruction of speech and image by editing out time – between the words as well as from the projection images (causing them to flicker) – as Hill did in *Red Technology* forms a kind of predecessor to *Reflex Chamber* (1996) and *Midnight Crossing* (1997).

21 Gary Hill in an interview with Catherine Hürzeler on 31 October 1994, quoted in Theodora Vischer (ed.), *Arbeit am Video*, pp. 22f.; see also Theodora Vischer, *ibid.*, pp. 23f.

22 Gary Hill in Beckmann, p. 64.

23 The text “Das Wesen der Sprache” (“The Nature of Language”) is a chapter in Martin Heidegger’s *Unterwegs zur Sprache* (Pfullingen, 1959), pp. 208-211 (*On the Way to Language* [San Francisco, 1971], pp. 101-104).

24 Vischer, pp. 13f.

25 Gary Hill in Beckmann, p. 63.

26 Ibid., p. 63. The phenomenon of mutual penetration is reminiscent of such early works as *Equal Time* and *Electronic Linguistics*.

27 Iles, pp. 22, 23.

28 Heidegger, “Die Frage nach der Technik,” *Vorträge und Aufsätze* (Pfullingen, 1954), p. 40.

30 Martin Heidegger, “Die Frage nach der Technik”, *Vorträge und Aufsätze* (Pfullingen, 1954), cit. pág. 40.

epistēmē zusammen.
Beide Wörter sind Namen
für das Erkennen im
weitesten Sinne. Sie
m e i n e n das
Sichauskennen in etwas,
das Sichverstehen auf
etwas. Das Erkennen gibt
A u f s c h l u ß. Als
aufschließendes ist es ein
Entbergen. Aristoteles

unterscheidet in einer
besonderen Betrachtung
(Eth. Nic. VI, c. 3 und 4)
die *epistēmē* und die
technē, und zwar im
Hinblick darauf, was sie
und wie sie entbergen.
Die *technē* ist eine Weise
des *alēthein*. Sie
entbirgt solches, was sich
nicht selber her-vor-

Red Technology, 1994. Instalación en Museum für Gegenwartskunst, Öffentliche
Kunstsammlung Basel, Basilea, Suiza, 1994-95

Obras



1. BAÑO, 1977

Vídeo (color, sonido)

Sistema de bobina a bobina de alta densidad

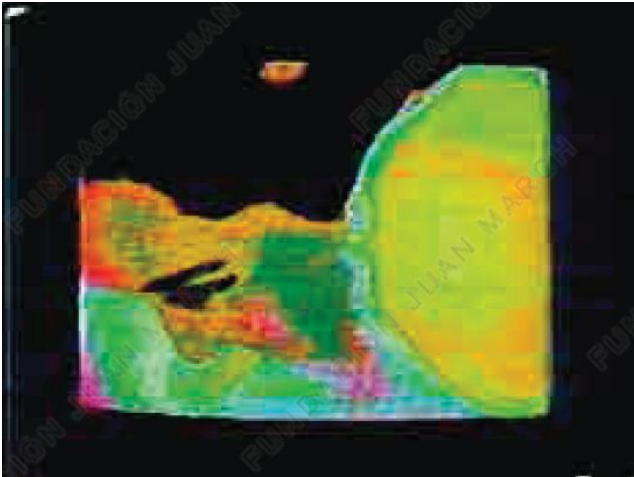
Duración 4:25 min. (4:30 EAI)

Una mujer está tumbada en una bañera con los ojos cerrados. De fondo se oye el ruido de un grifo abierto. La cámara hace una toma panorámica del cuerpo de la mujer y se detiene en su rostro, que sobresale de la superficie del agua. La mujer se pasa las manos por el cabello. El movimiento se congela y, durante unos segundos, la imagen se detiene en el monitor, como alienada tonalmente y enmarcada en negro. Después la cámara continúa su observación. La mujer empieza a enjabonarse la cabeza. De nuevo cesa el movimiento. La mujer continúa lavándose el cabello, sumerge la cabeza bajo el agua varias veces y, finalmente, se inclina hacia adelante para eliminar del cabello los restos de champú. Esta secuencia se interrumpe repetidas veces mediante la congelación de la imagen en movimiento en momentos particularmente "pictóricos". Mientras



los movimientos aparentemente naturales y relajados de la protagonista se transforman en secuencias de color pastel extremadamente claras, las imágenes detenidas, más oscuras, reflejan conocidos motivos de la historia del arte que nos resultan familiares, especialmente de la pintura impresionista.

En *Bathing*, al igual que en su *Mirror Road* (GHCR 16), *Windows* (GHCR 24) y *Objects with Destinations* (GHCR 32), Hill emplea la cámara y técnicas de procesamiento de la imagen para explorar la plasticidad de los colores electrónicos y la densidad de la imagen.



***Bathing*, 1977**

Video (color, sound)

High density reel-to-reel

Running time 4:25 mins. (4:30 EAI)

A woman is lying in a bathtub with her eyes closed. In the background the splashing from a running tap can be heard. The camera pans across the woman's body to dwell on her face, which just protrudes

above the surface of the water. The woman runs her hands through her hair. The movement is frozen and for a few seconds remains arrested on the monitor as a tonally alienated, black-bordered image. Then the camera continues with its observation. The woman begins to wash her hair with shampoo. Again the movement is halted. She continues with her hair washing, puts her head underwater a few times, and finally leans forward to remove the rest of the shampoo from her hair. This sequence is repeatedly interrupted through freezing the moving image at particularly 'picturesque' moments. While the protagonist's natural and seemingly relaxed movements are transformed into extremely light, pastel-color sequences, the darker-colored, arrested images reflect well-known motifs from art history, familiar to us especially from Impressionist painting.

In *Bathing*, as in his *Mirror Road* (GHCR 16), *Windows* (GHCR 24) and *Objects with Destinations* (GHCR 32), Hill uses the camera and image-processing devices to explore the malleability of electronic colors and image density.





2. PIEZA DE BOCA, 1978

Vídeo (color, sonido)

Sistema de bobina a bobina de 1/2 pulgada

Duración 1:00 min. (1:07 EAI) (1:10 Voyager)

El vídeo *Mouth Piece* se basa en dos planos pictóricos superpuestos.

El plano posterior muestra parcialmente la mitad inferior de un rostro, con la boca en el centro. El plano anterior representa, de forma gráfica, un par de labios rojos generados electrónicamente que se mueven como una película transparente sobre un fondo violeta. La boca del plano posterior estática forma un beso y “besa” los labios rojos de arriba a abajo. Los besos van acompañados por sus propios sonidos y, tras cuatro repeticiones, los labios de la boca posterior vibran y luego muestran la lengua al tiempo que se oye un prolongado “ah”. Después, la secuencia de la imagen en movimiento cambia, primero al vibrar en sincronía con el temblor de los labios y el sonido que emite el aire expelido, y luego en sincronía con el consiguiente sonido gutural; de esta forma crea unas interferencias que desencadenan una inversión en la dirección del movimiento. Esta secuencia, formada por tres partes, se repite cuatro veces. Con su obra en vídeo *Mouth Piece* Hill explora las articulaciones elementales empleando las posibilidades que ofrece el vídeo de crear correspondencias visuales entre el cuerpo y las formas electrónicas.



The video work *Mouth Piece* is based on two superimposed picture planes.

The rear partially shows the lower half of a face, with the mouth at its center. The front graphically depicts a pair of red, electronically generated lips that move as a transparent motion picture against a violet background. The mouth on the rear static plane forms a kiss and 'kisses' the red lips going past it from above to below. The kisses are accompanied by appropriate sounds, and after four repetitions, the rear mouth vibrates its lips, following which it sticks out its tongue to the sound of a drawn-out "ah." Now the sequence of the moving image changes, first by vibrating parallel to the fluttering of the lips and to the sound made by the expressed air and subsequently parallel to the subsequent guttural sound, thus forming interferences that trigger a reversal of the direction of movement. This three-part sequence then repeats itself four times. With his video work *Mouth Piece*, Hill explores elementary articulations, using the possibilities offered by the video medium to create visual correspondences between the body and electronic forms.

Mouth Piece, 1978

Video (color, sound)

1/2-inch reel-to-reel

Running time 1:00 min. (1:07 EAI)
(1:10 Voyager)

3. VENTANAS, 1978

Vídeo (blanco y negro y color, mudo)
Sistema de bobina a bobina de 1/2 pulgada
Duración 8:00 min.
(8:28 EAI)



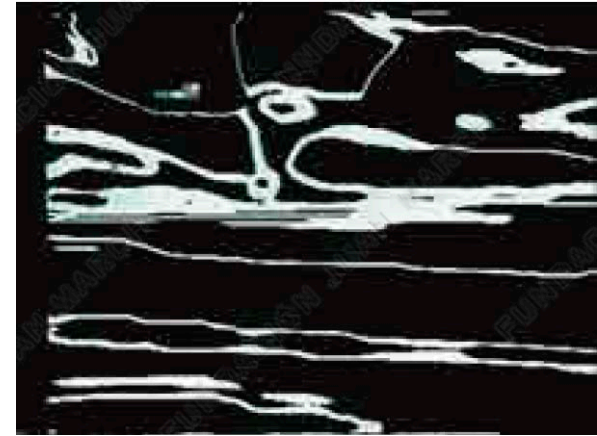
En *Windows*, grabado en tiempo real, Hill experimenta con el motivo clásico de la ventana. En la pintura tradicional, la propia superficie pictórica funciona como una “ventana” (estática) o aborda el tema de la relación entre espacio interior y exterior; sin embargo, Hill, mediante la disolución, confronta vistas interiores en movimiento de frentes de ventanas con tomas fijas en las que, de vez en cuando, aparecen detalles de un paisaje animado así como árboles y ramas. Los colores y contrastes (polarizaciones) se alteran manipulando la trayectoria digital de la señal. En breves intervalos, algunas tomas de las ventanas aparecen y desaparecen progresivamente; éstas, al igual que la propia superficie de la pantalla, surgen como campos de color experimentales. Las vistas interiores y exteriores se superponen y ocasionan unas circunvoluciones espaciales de aspecto fantástico. Poco después, la imagen se pixela y se desintegra; los planos empiezan a vibrar, palpitan y se disuelven; finalmente comienzan a surgir nuevos diseños de colores con contenidos animados. Hill dirige nuestra mirada fija a lo procesal, lo fugaz y, en igual medida, lo incontrolado, todo ello vinculado a la vista a través de la ventana.



In *Windows*, recorded in real time, Hill experiments with the classical motif of the window. In traditional painting, the pictorial surface itself functions as a (static) 'window' or treats the relationship between internal and external space, but Hill, by means of dissolve, confronts moving indoor views of windows with fixed shots in which animated landscape details as well as trees and branches become visible from time to time. The colors and contrasts (polarizations) are altered by manipulating the digital path of the signal. At brief intervals, shots of windows are faded in and out; these, like the screen surface itself, appear as experimental color fields. Indoor and outdoor views are superimposed, giving rise to fantastic-looking spatial convolutions. A little later the image pixellates and disintegrates; the planes begin to pulsate, flutter and dissolve; and new color patterns with animated contents start to emerge. Hill is directing our gaze to the processual, the fleeting and, not least, the uncontrolled, which are linked with the view through the window.

***Windows*, 1978**

Video (black-and-white and color, silent)
1/2-inch reel-to-reel
Running time 8:00 mins. (8:28 EAI)



4. LINGÜÍSTICAS ELECTRÓNICAS, 1978

Vídeo (blanco y negro, sonido)
Sistema de bobina a bobina de 1/2 pulgada
Duración 3:45 min. (3:39 EAI)

En esta pieza temprana, Hill explora la interrelación estructural y orgánica de los fenómenos lingüísticos y electrónicos. Las imágenes de la obra surgen como visualizaciones de sonidos generados electrónicamente. Inicial y ocasionalmente aparecen pequeñas estructuras pixeladas palpitantes sobre una pantalla negra. Estas formas múnadas se van agrandando y, en última instancia, ocupan todo el plano pictórico y palpitan más intensamente que nunca; van acompañadas de sonidos de alta frecuencia cuyo tono desciende a medida que una imagen fija y brillante ocupa todo el monitor.



Cuando las pequeñas estructuras pixeladas adquieren una forma semicircular, una vez más, se repiten unos tonos altos, idénticos a los que se escucharon al principio. A continuación, siguen unas secuencias de duración variable, en las que las frecuencias de audio cambian bruscamente en correspondencia con las imágenes generadas electrónicamente. Finalmente, una secuencia estroboscópica da paso a una imagen fija y muda de varios segundos de duración que pone fin a la obra. A través de la construcción de un lenguaje de imágenes y sonidos electrónicos, esta obra prefigura obras posteriores y más complejas.

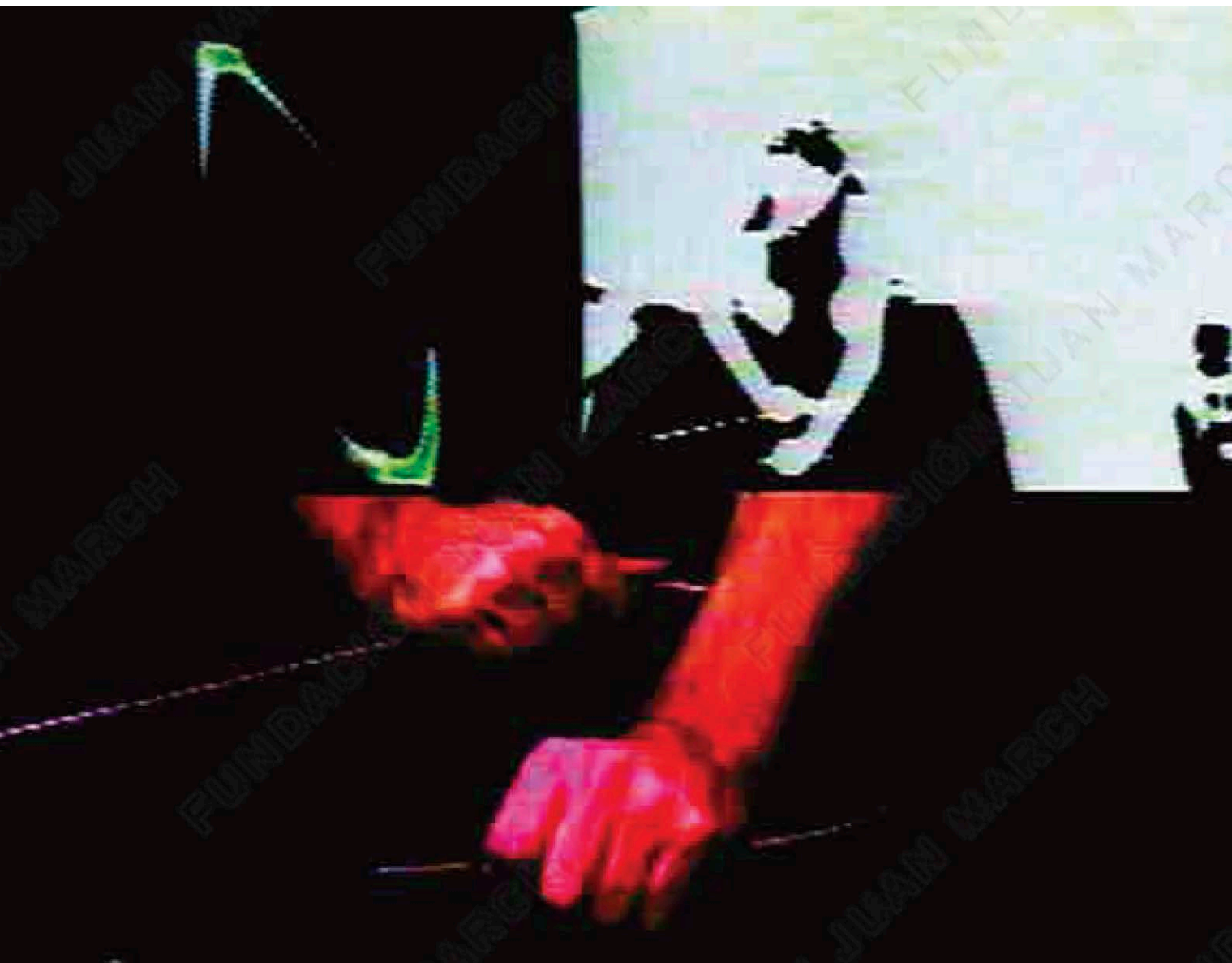
In this early piece, Hill explores the structural and organic interrelationship of linguistic and electronic phenomena. The work's images appear as visualizations of electronically generated sounds. Initially, small pulsating pixel structures occasionally appear on the black screen. These monadic forms become larger, ultimately filling the picture plane and pulsating ever more intensely. They are accompanied by high-frequency sounds that descend in tone as soon as a bright still image fills the monitor. When the small pixel structures assume a semicircular shape, high tones, identical to those heard at the outset, recur once more. Following come several sequences of varying lengths, in which the audio frequencies abruptly change corresponding to the electronically generated images. Finally, a stroboscope-type sequence leads into a silent still image lasting several seconds, ending the work. Through its construction of a language of electronic images and sound, this work prefigures later, more complex pieces.

Electronic Linguistics, 1978

Video (black-and-white, sound)

1/2-inch reel-to-reel

Running time 3:45 mins. (3:39 EAI)



5. CÍRCULO COMPLETO [MODULACIÓN DEL ARO], 1978

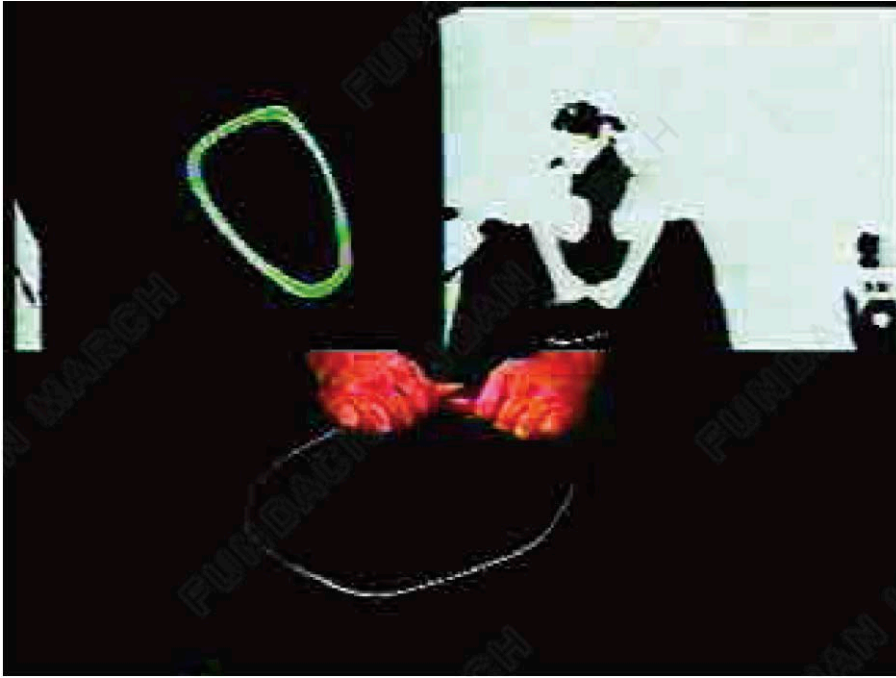
Vídeo (color, sonido)

U-matic

Duración 3:25 min. (3:38 EAI) (3:39 Voyager)



En esta obra, el diálogo audiovisual, que era una de las preocupaciones principales de los vídeos de Hill a finales de la década de los setenta, se expresa con particular concisión. Aquí el artista explora los fenómenos lingüísticos y electrónicos vinculándolos a la materialidad de las cosas. El plano de la imagen se divide en tres secciones. En la mitad inferior, vemos un primer plano de dos manos que forman un círculo con una vara metálica. La mitad superior de la pantalla está dividida verticalmente en dos partes. En la derecha, el contorno de la persona que dobla la vara se logra gracias a una imagen de vídeo en blanco y negro alterada electrónicamente. En la izquierda, aparece un rayo verde en un campo negro (pantalla de un osciloscopio). La obracomienza con el artista emitiendo un zumbido con la voz que convierte el rayo verde en un círculo palpitante. Cuanto más estable es el sonido que emite Hill, más estable es el círculo. A medida que invierte su energía en doblar la vara para imitar el círculo que forma el rayo verde, el zumbido de su voz se llena de tensión, aumentando y disminuyendo el tono a medida que dobla la vara. Por consiguiente, el círculo electrónico vibra, late, rota y se desploma con la voz forzada. Una vez se ha doblado la vara hasta que forma un círculo sobre la superficie negra, Hill se sitúa delante del objeto y emite varios zumbidos sostenidos, lo que provoca la aparición de un círculo cada vez más estable. La vara de metal recubierta de cobre podría interpretarse como una relación alquímica con la señal verde fosforescente emitida por el osciloscopio, convirtiendo así esta obra en una especie de acto ritual. Además, la vara empleada es del mismo material que utilizó Hill en sus primeras construcciones escultóricas; el título *Full Circle* también podría, por tanto, hacer referencia a una vuelta pasajera al objeto físico.



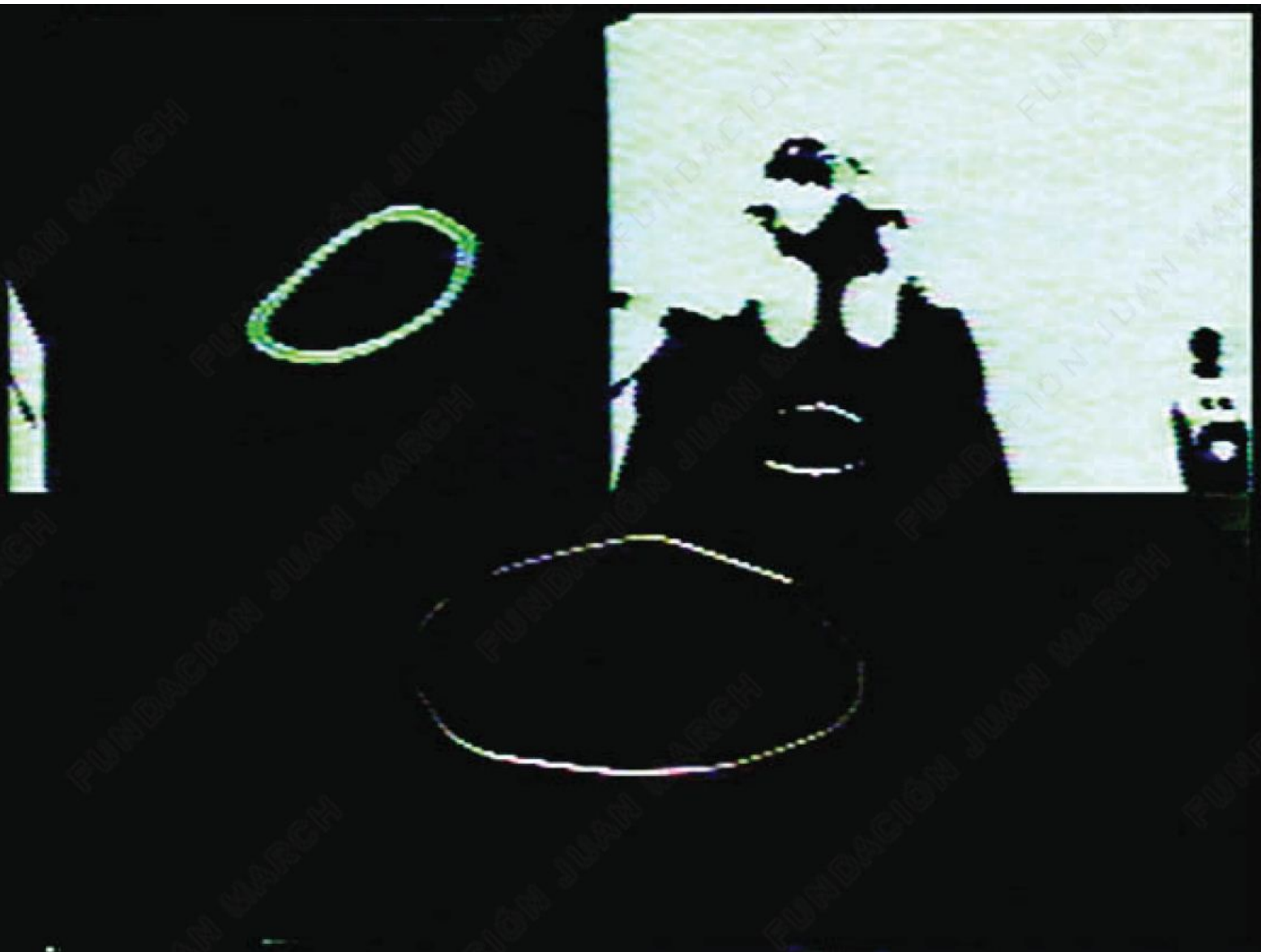
***Full Circle [Ring Modulation]*, 1978**

Video (color, sound)

U-matic

Running time 3:25 mins. (3:38 EAI) (3:39 Voyager)

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

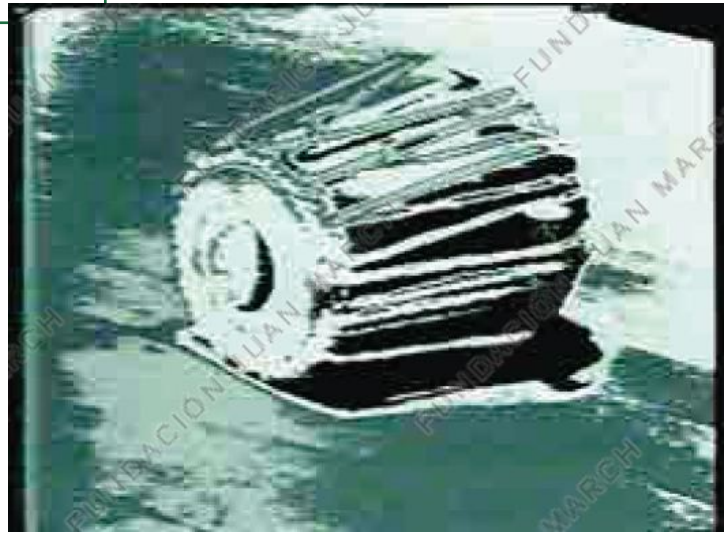


6. SUMAS Y RESTAS, 1978

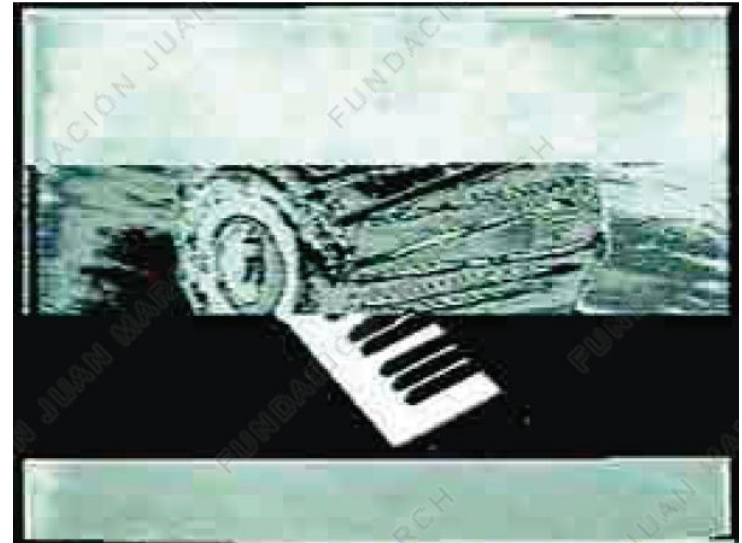
Vídeo (blanco y negro, sonido estéreo)

Sistema de bobina a bobina de 1/2 pulgada

Duración 8:00 min. (8:24 EAI)



El título de esta obra resume con claridad la metodología de Hill, ya que alcanza el efecto deseado por medio de la adición y la substracción. La base de este vídeo grabado en tiempo real son tres imágenes fijas en blanco y negro: un teclado, una flauta y un tambor africano. Estos motivos se alteran mediante la digitalización, la exposición a la luz y el cambio de encuadre. Mientras se alternan, las imágenes van acompañadas acústicamente por los sonidos simples y rutinarios de los instrumentos mostrados: pequeñas secuencias de sonido en el teclado, algunos redobles de tambor, el leve trino de la flauta. El efecto de la exposición a la luz de las imágenes cambia con los sonidos. La obra se intensifica a medida que avanza. Las imágenes y los sonidos se suceden cada vez con mayor rapidez hasta que surge una melodía de tres instrumentos. La frecuencia de las imágenes del vídeo continúa aumentando, lo que provoca que vibren cada vez con mayor rapidez hasta que gradualmente se van superponiendo unas a otras, lo que produce un efecto cinematográfico a través de interferencias. Paralelamente, la frecuencia sonora de la melodía aumenta, hasta que se forman unos tonos básicos que duran varios segundos. Llegados a este punto, las tres imágenes fijas se superponen en franjas. A medida que se incrementa el tono, las bandas verticales se van estrechando hasta que los tres motivos, superpuestos línea a línea, crean una imagen conjunta. Una manipulación mayor de las señales provoca que el sonido se transforme en nuevos tonos. Tras una serie de transformaciones, el plano de la imagen se divide en campos verticales, en los que se pueden ver fragmentos de los tres motivos básicos, que corresponden a las secuencias tonales.



The title of this work neatly encapsulates Hill's methodology, whereby he achieves his effects through addition and subtraction. The basis of this video recorded in real time is three black-and-white still images: a keyboard, a flute, and an African drum. These motifs are altered through digitalization, solarization, and inter-frame switching. As they alternate, the images are accompanied acoustically by simple tonal routines on the instruments shown: little sequences of sound on the keyboard, some drum beats, a brief trill of the flute. The solarization effect of the images changes with the sounds. The work intensifies as it progresses. Images and sounds succeed one another ever more rapidly until a melody of the three instruments emerges. The frequency of the video images continues to increase, with the result that the images pulsate ever more quickly until they gradually overlay one another, producing a cinematographic effect through interferences. Parallel to this, the audio frequency of the melody rises until fundamental tones form, lasting several seconds. At this point, the three still images overlap one another in strips. The higher the keynote incrementally soars, the narrower the vertical strips become until all three motifs, superimposed line by line, create an overall image. Further manipulation of the signals causes the sound to change into new tones. After a number of transformations the image plane divides into vertical fields, in which segments of the three base motifs can be seen, corresponding to the tonal sequences.



Sums & Differences, 1978

Video (black-and-white, stereo sound)

1/2-inch reel-to-reel

Running time 8:00 mins. (8:24 EAI)



7. PRIMARIO, 1978

Vídeo (color, sonido estéreo)

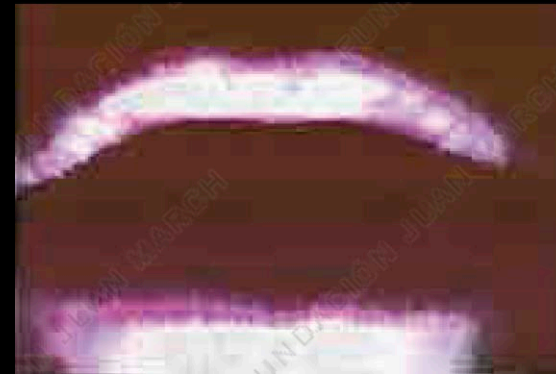
Sistema de bobina a bobina de 1/2 pulgada

Duración 1:40 min. (1:19 EAI) (1:20 Voyager)

La boca del artista cubre todo el plano de la imagen. Mientras articula, en silencio y repetidamente, las palabras “red”, “blue”, “green” (“rojo”, “azul”, “verde”), el color de la pantalla cambia, con un ritmo constante, del rojo al azul y al verde. En el fondo monocromo sólo destacan sus labios, que aparecen blancos como resultado de la exposición a la luz. El texto hablado, una combinación electrónica de las palabras “red” “blue” y “green”, constituye una letanía continua. Las palabras individuales apenas son inteligibles y se mezclan en una única “alfombra” de sonido, con lo que en realidad es más fácil leerlas directamente de los labios, que se mueven uniformemente. En esta obra, Hill continúa su exploración de las posibilidades elementales de la pronunciación tanto a nivel verbal como visual.

Texto hablado

“rojo”, “azul”, “verde”



The artist's mouth fills the whole image plane. While the artist repeatedly articulates the words "red", "blue", "green" in silence, the color of the screen changes in a constant rhythm from red to blue to green. Only his lips, which appear white as a result of solarization, stand out from the monochrome background. The spoken text, an electronic combination of the words "red," "blue," and "green," form a continuous litany. The individual words are scarcely intelligible and blend into a single 'carpet' of sound, with the result that they are actually more easily read from the uniformly moving lips. In this work, Hill continues his exploration of elementary possibilities of articulation at both a verbal and visual level.

Primary, 1978

Video (color, stereo sound)

1/2-inch reel-to-reel

Running time 1:40 mins. (1:19 EAI) (1:20 Voyager)

Spoken text

"red," "blue," "green"

8. TIEMPO IGUAL, 1979

Vídeo (color, sonido estéreo)

U-matic

Duración 4:00 min. (4:39 EAI)



En esta obra, el ámbito de experimentación de Hill es la sincronización de elementos visuales y lingüísticos. Para *Equal Time*, el artista establece una disposición minimalista: sobre un fondo negro, dos paneles idénticos, con un diseño de rejilla, comienzan respectivamente en la parte izquierda y derecha del monitor y recorren lentamente la pantalla hasta el lado contrario. En el momento en que se solapan presentan formas de moaré. Cada panel se asocia a la voz de un orador diferente, voces que emergen, respectivamente, del canal estéreo izquierdo o derecho. Un orador describe un espacio surreal, el otro, uno concreto. Cuando los paneles se han solapado completamente, las palabras de los dos textos se intercalan y las dos voces, ahora al unísono, producen un sonido progresivo similar a las formas visuales de moaré de los paneles. A medida que los paneles continúan moviéndose, las voces van cambiando de lugar, hasta que cada una recita el texto de la otra desde “la sala opuesta”. Los paneles continúan atravesando la pantalla y desaparecen a medida que las voces finalizan sus textos respectivos. Hill también emplea el elemento del discurso que aparece y desaparece sincronizadamente en una obra posterior, *House of Cards* (GHCR 77), 1993.

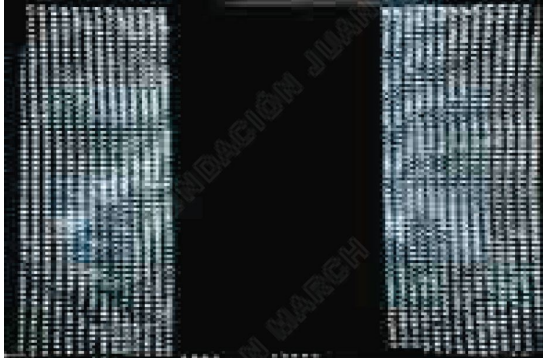
Texto hablado

Texto A

Una voz hablaba desde el rincón de la sala. No era un rincón en ángulo recto. Era una forma como de cuña iluminada obtusamente por una bombilla que colgaba de una cuerda blanca a unas pulgadas del suelo. La cuerda se extendía hasta el techo al que estaba sujeta y se guiaba por un grupo de cáncamos colocados uniforme y diagonalmente desde el centro del techo hasta el rincón opuesto. Desde este punto continuaba bajando de nuevo y finalizaba en un receptáculo, a nivel y a ocho pies de distancia de la bombilla. Dos paredes de la sala eran paralelas; una era más larga y se prolongaba hasta el rincón en forma de cuña. En el suelo y apoyados contra las paredes había pequeños montones de vidrio deslustrado de igual masa y forma. Al mirarse como si fueran tres puntos, los montones y la bombilla formaban una línea imaginaria. A un lado de la línea, desde el rincón en forma de cuña, una voz expresaba sus pensamientos y los proyectaba hacia la luz. Al otro lado, un animal sentado en una silla plegada abrazándose a sí mismo emitía unos sonidos exagerados e inaudibles; por lo demás, la sala estaba vacía, excepto por dos montones de hojas comprimidas entre el suelo y el techo por razones estructurales. La separación de los dos montones sólo se podía distinguir por una mancha acústica ocasional. Dejé la sala y salí a un pasillo. Era suficientemente largo como para generar una profunda visión en perspectiva en cualquier dirección, con puertas a ambos lados que daban a otras salas. Crucé el pasillo y entré en la sala que tenía enfrente.

Texto B

Era mediodía y la sala estaba bien iluminada por la luz natural. Hileras de ventanas llenaban las paredes, excepto una que estaba recién pintada. Un conjunto de instalaciones fijas de cañerías recorrían una plantilla en el suelo y otra en la pared cercana al techo. Las instalaciones eran de acero galvanizado y separaban visualmente la pared vacía de la entrada al espacio, que era una arcada cimentada. La gente se congregaba en el centro de la sala bebiendo, hablando y fumando. Estaban innecesariamente muy juntos unos a otros y rodeados por un espacio de una franja de suelo de casi dos metros y medio. Yo paseaba en el espacio que se me había asignado observando a la gente y mirando la calle a través de las ventanas. El ruido del tráfico era excesivamente elevado teniendo en cuenta los pisos de altura, si lo comparamos con las voces de la gente, que eran ininteligibles a tan sólo unos pasos. La distorsión auricular podría haberse formado por una elaborada corriente causada por la cantidad de ventanas y la forma en que estaban abiertas. Al mover la cabeza de un lado a otro revelaba una forma sinusoidal secuenciada de ventanas parcialmente abiertas a ventanas parcialmente cerradas. El murmullo se fue apagando inesperadamente cuando la gente se percató de que tenían pintura húmeda en ropas, manos, vasos y rostros. Dejé la sala y salí a un pasillo. Era suficientemente largo como para generar una profunda visión en perspectiva en cualquier dirección, con puertas a ambos lados que daban a otras salas. Crucé el pasillo y entré en la sala que tenía enfrente.



In this work, the field of Hill's experimentation is the synchronization of visual and linguistic elements. For *Equal Time*, he sets up a minimalist arrangement, whereby two identical panels with grid patterns, starting respectively on the left and right side of the monitor, slowly move across the screen against a black background to the opposite side. As the panels overlap they produce moiré patterns. Each is associated with the voice of a different speaker, whose voices emerge from the left or right stereo channel. The one speaker describes a surreal space, the other a concrete one. As soon as the panels completely overlap, the words of the two texts merge and the two voices, now in unison, produce a phasing sound similar to the visual moiré pattern of the panels. As the panels continue to move the voices change places and each one ultimately recites the other's text from 'the room opposite'. The panels continue across the screen, disappearing as the voices end their respective texts. Hill also uses the element of synchronized and unsynchronized speech in a later work, *House of Cards* (GHCR 77), 1993.

***Equal Time*, 1979**

Video (color, stereo sound)

U-matic

Running time 4:00 mins. (4:39 EAI)



Spoken text

Text A

A voice spoke from the corner of the room. It was not at a right-angled corner. It was a wedgelike shape lit obtusely from a light bulb hanging on white zip cord inches above the floor. The cord extended to the ceiling where it was attached and guided by a set of screw eyes evenly placed diagonally from the center area of the ceiling to the opposite corner. From there it continued back down again and ended at a receptacle, level and eight feet of distance from the bulb. Two walls of the room were parallel, one longer and extending into the wedged corner. On the ground and against the walls were small piles of frosted glass equal in mass and shape. The piles and light bulb when seen as three points formed an imaginary line. On one side of the line a voice spoke its thoughts from the wedged corner projecting them out towards the light. On the other side an animal sat in a folding chair embracing itself making inaudible high-pitched sounds. The room was otherwise empty except for two stacks of sheets compressed between floor and ceiling for structural purposes. The separateness of the two stacks could only be distinguished by an occasional acoustical smear. I left the room exiting to a hallway. It was long enough to form an extreme perspective looking in either direction with doors to other rooms on both sides. I crossed the hall and entered the room opposite me.

Text B

It was early afternoon and the room was well lit by natural light. Rows of windows filled the walls except one, which was freshly painted. A cluster of plumbing fixtures ran up through a template shape in the floor and out through another template shape in the wall close to the ceiling. The fixtures were galvanized steel and visually separated the empty wall from the entrance to the space, a cement archway. People congregated in the middle of the room drinking, talking and smoking. They were unnecessarily close to each other with an eight-foot band of floor space surrounding them. I walked around the room in the space allotted to me observing the people and looking out the windows to the streets down below. The noise from the traffic was inordinately loud being several stories down compared to the people's voices, which were unintelligible at only a few paces away. The aural distortion may have been formed by an elaborate draft caused by the sheer amount of windows and the way in which they were open. Moving one's head from side to side revealed a sinusoidal shape sequencing from partially opened to partially closed windows. The people's drone unexpectedly faded as they noticed wet paint on their clothes, hands, drinking glasses and faces. I left the room exiting to a hallway. It was long enough to form an extreme perspective looking in either direction with doors to other rooms on both sides. I crossed the hall and entered the room opposite me.



Hill explora en esta obra la estructura de un fenómeno lingüístico a nivel visual. Un rectángulo amarillo que contiene una sola palabra aparece sobre un fondo azul. El campo de la palabra atraviesa la pantalla, varía de tamaño y cambia de dirección, hasta que encuentra su lugar definitivo. Después, el campo rectangular se reduce a una línea o punto blanco. Una mano traza una línea residual con un bolígrafo. Le siguen más campos, en los que a veces las palabras se reflejan vertical u horizontalmente. De esta forma, línea a línea, se construye una red de verticales y horizontales. A medida que se escribe cada línea con el bolígrafo, se oye una voz que explica un fenómeno lingüístico que se basa en el hecho de que las letras H, I, O y X también se pueden leer reflejadas de forma horizontal y vertical. Aquí Hill crea un juego de palabras, ya que las letras también se pueden leer como "HI OX" (en inglés, "hola, buey"). Y de hecho, la secuencia final muestra la imagen de un buey, que gira sucesivamente a intervalos de 90 grados.

9. RELATO DE UNA IMAGEN, 1979

Vídeo (color, sonido)

U-matic

Duración 7:00 min. (6:27 Voyager)

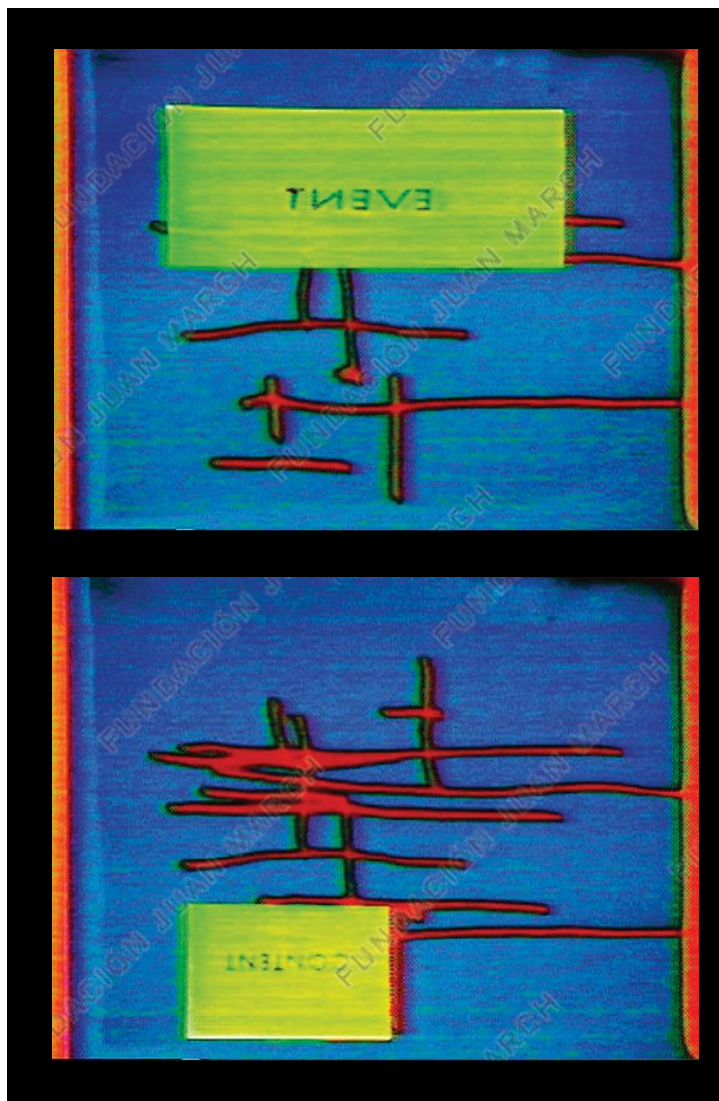
Texto hablado

Cuatro letras
del alfabeto
poseen
una cualidad
considerablemente diferente
de
las demás.
Cuando
se ponen boca abajo
o se les da la vuelta
su
carácter
sigue siendo
el mismo.

Las letras son

H
I
O
X
o bien
HI OX

además la O y la X se pueden
girar 90 grados en cualquier
dirección y siguen manteniendo
su significado original.



Texto escrito

horizontal
vertical
altura
anchura
escudriñar
montón
triángulo
sobre
resumen
prejuicio
ciclo
mantener
secuencia
suceso
personajes
argumento
desarrollo
forma
contenido
concepto
visión

In this work Hill explores the structure of a linguistic phenomenon at a visual level. A yellow rectangle containing a single word appears against a blue background. The word field moves across the screen, varying in size and changing direction, until it finds its definitive place. Then the rectangular field shrinks to a white dot or line. A hand traces the residual line with a pen. More fields follow, in which words are sometimes mirrored vertically or horizontally. In this way, a network of verticals and horizontals is built up, line by line. As each line is penned in, a voice is heard explaining a linguistic phenomenon that is based on the fact that the letters H, I, O and X can also be read mirrored horizontally and vertically. Here Hill creates a pun, for the letters can also be read as “HI OX”. Accordingly, the concluding sequence shows a picture of an ox, which is successively turned at 90 degree intervals.

Picture Story, 1979

Video (color, sound)

U-matic

Running time 7:00 mins. (6:27 Voyager)

Spoken text

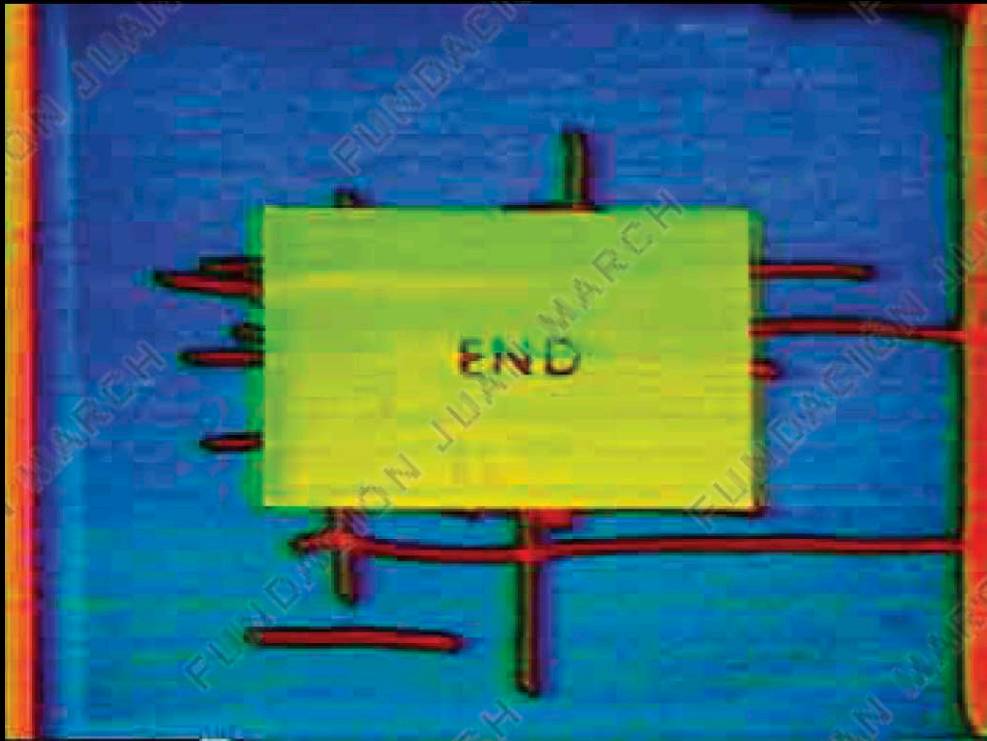
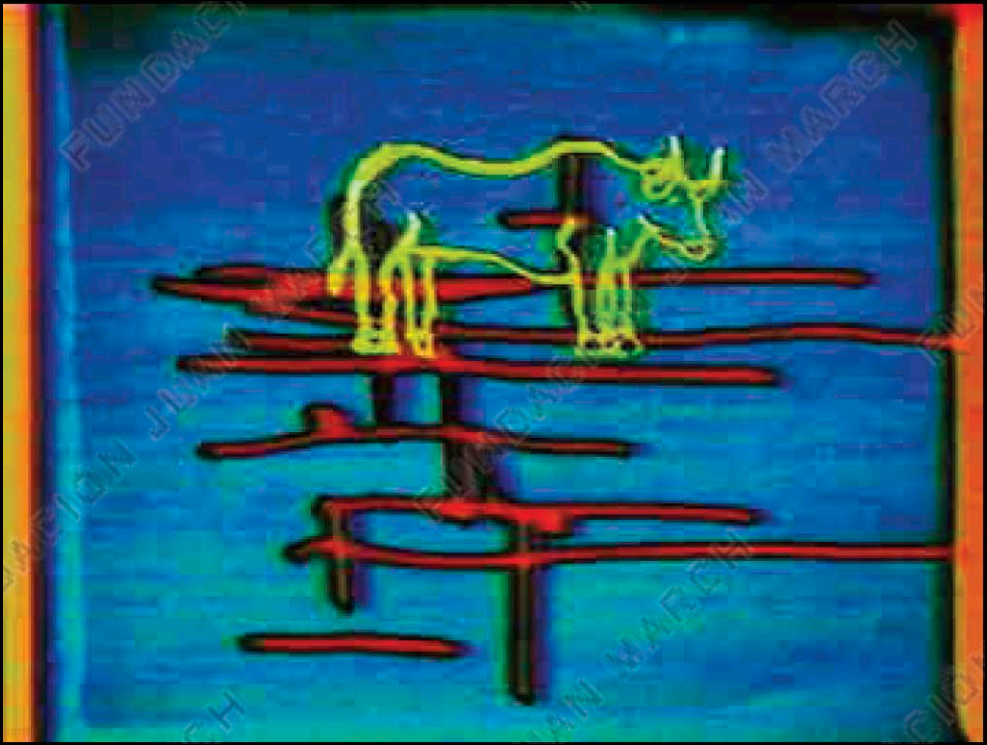
Four letters
in the alphabet
possess
a quality
significantly different
than
the others.
When
upside down
or backwards
their
character
remains
the same.

The letters are
H
I
O
X
or
HI OX

furthermore O and X may be turned
90 degrees in any direction and still
maintain their original meaning.

Written text

horizontal
vertical
height
width
scan
slew
triangle
envelope
summing
bias
cycle
hold
sequence
event
characters
plot
development
form
content
concept
vision



10. MEDIACIONES (HACIA UNA NUEVA VERSIÓN DE RESONANCIAS), 1979/86

Vídeo (color, sonido estéreo)

U-matic

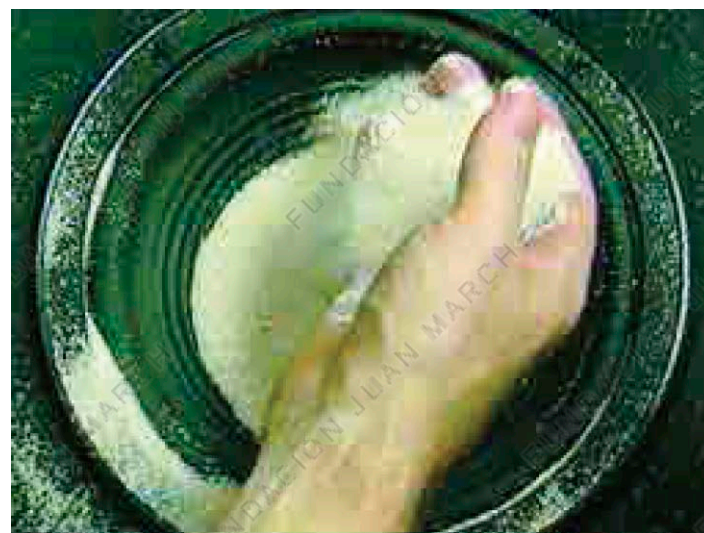
Duración 4:17 min. (4:17 EAI/Voyager)



Se oye una voz procedente de un altavoz que cubre totalmente el plano de la imagen. Después, una mano con arena entra en el cuadro y, lentamente, deja que la arena se filtre dentro del cono del altavoz. Cada vez que el cono genera un sonido, catapulta los granos de arena hacia el aire. El texto hablado expresa lo que muestran las imágenes: “Una mano entra en el cuadro”. “Una voz pierde terreno”. Con la ayuda de los granos de arena, Hill hace visible la voz, gracias a lo cual crea una correlación completamente nueva entre la percepción acústica y la visual. La mano permite que cada vez entre más arena por el altavoz hasta que el cono queda completamente enterrado. Mientras ocurre esto, el carácter de la voz se va modificando cada vez más y al final llega hasta el espectador como un sonido completamente sordo que le susurra que aquí hay una voz enterrada en la arena.

Texto hablado

hablar
hablar er
err aahh
una voz
una voz habla alto
en voz alta
un altavoz alaba una voz
en voz alta
fuera de los límites del cuadro
una imagen de un altavoz
una mano entra en el cuadro
una voz entra en la mano
una mano lleva noticias
noticias de una mano desnuda
una voz en la mano vale dos en el grano
una mano entra en el cuadro
un cuadro vale menos sin palabras
entre las palabras las voces hablan
una voz se alza a través de una voz
una voz revela a una voz que lleva voces
entierros de voces
entierros de voces
una voz desnuda yace en la arena
mil granos de voz
un grano de voz cambia y lleva una magnífica y vieja voz
una voz desnuda yace en la arena
granos de cristal en potencia afilan una voz
una voz desnuda yace en la arena
una voz terrenal clavada en la tierra
una tierra de voz
tierras de voz desgastan voces bajo tierra
una voz atada bajo tierra
revela voces bajo tierra
una voz entierra bajo tierra
gana terreno
una voz de bajo tierra
una voz pierde terreno
una voz se pierde y se encuentra
una voz desnuda yace en la arena
apenas se dice que una voz se escuche
uno oye voces salvajes pateando la tierra





Mediations (towards a remake of Soundings), 1979/86

Video (color, stereo sound)

U-matic

Running time 4:17 mins. (4:17 EAI/Voyager)

The sound of a voice comes out of a loudspeaker that fills the entire image plane. Then a hand filled with sand enters the picture and slowly allows the sand to trickle into the cone of the loudspeaker. Every sound generated by the cone catapults the grains of sand lying on it up into the air. The spoken text takes up what the images are showing: "A hand enters the picture." "A voice loses ground." With the aid of the grains of sand, Hill makes the voice visible, thereby creating a completely new correlation between acoustic and visual perception. The hand allows more and more sand to trickle onto the loudspeaker until the cone is totally buried beneath it. While this is happening, the voice increasingly changes its character, in the end reaching the viewer only as a completely muffled sound and whispering to him/her that a voice lies buried here in the sand.

Spoken text

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





11. COMENTARIO, 1980

Vídeo (color, sonido)

U-matic

Duración 0:40 min.

El artista se sitúa frente a una cámara en diferentes posiciones. Su comportamiento, algo absurdo, es el resultado de su actitud crítica hacia la televisión como medio. La imagen, distorsionada por medio de una lente de ojo de pez, da la impresión de mostrarse a través de un monitor de forma cóncava. Frente a la cámara, Hill trata de comunicarse con el espectador. Es como si éste estuviera situado delante de la televisión y, de esta forma, hace referencia a la idea infantil de que hay un hombrecillo dentro de la caja -como en la radio- que está controlando la puesta en escena de todo el proceso. La persona que se encarga de la producción trata de ponerse en contacto con el consumidor. *Commentary* es un intento de abordar el tan alabado tema de la comunicación, que en realidad no ocurre o, tal y como lo expresa Hill: “La televisión es un holograma con un sonido hueco”.



Texto hablado

la televisión contiene imagen
la televisión contiene sonido
la televisión contiene espacio

nadie se relaciona
nadie siente el intento de relacionarse

todo es tiempo real
todo es tiempo maleable
todo es código de tiempo

es un holograma con un sonido hueco





The artist is located in different positions in front of a camera. His partly absurd behavior is the result of his critical attitude towards the medium of TV. The image, distorted through a fish-eye lens, gives the impression of a concave-shaped monitor. In front of the camera, Hill attempts to communicate with the viewer. It is as if the viewer is positioned in front of the TV, thus referring to the childlike idea that there is a little man inside the box – as in the radio – who is stage-managing the whole thing. The person on the producing side tries to get in touch with the consumer. *Commentary* is an attempt to deal with the much-vaunted subject of communication, which in reality does not take place, or, as Hill puts it: “Television is a hologram with a hollow sound.”

Commentary, 1980

Video (color, sound)

U-matic

Running time 0:40 min.



Spoken text

television contains image
television contains sound
television contains space

no one is connecting
no one is feeling the attempt of connection

everything is real time
everything is soft time
everything is time code

it's a hologram with a hollow sound

12. VÍDEO PROCESUAL, 1980

Vídeo (blanco y negro, sonido)

U-matic

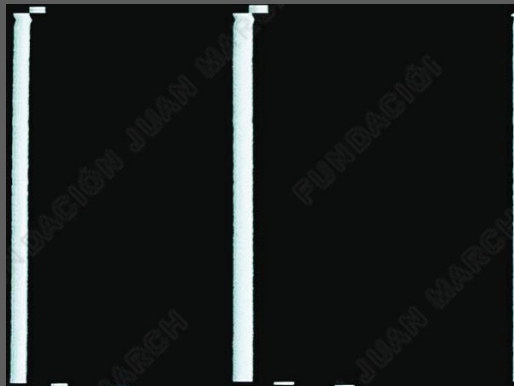
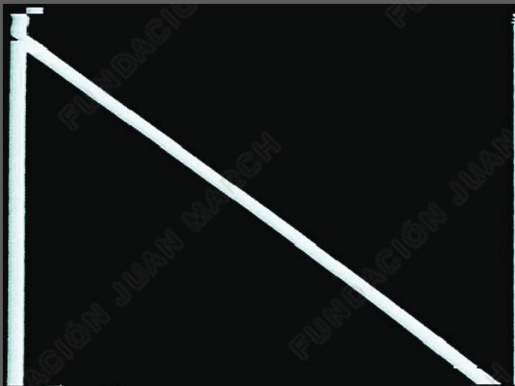
Duración 11:30 min. (11:13 EAI/Voyager)



Originariamente el artista ideó esta pieza como lectura para la serie *Viewpoint* del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA). “Era un intento de circunscribir mi trabajo en la estructura de una lectura” explica Hill. *Processual Video* es una obra mínima en lo que respecta a la “imagen”, pero bastante compleja en cuanto a la interacción del lenguaje y la imagen. De hecho, la imagen como tal funciona más bien como mecanismo de seguimiento. En una pantalla negra, una línea blanca rota lentamente sobre su propio eje y genera aparentemente un texto hablado que se refiere a sí misma. Dependiendo de su posición, la línea se estrecha, después se ensancha y finalmente se disipa horizontalmente en finos trazos blancos. Mientras todo esto ocurre, Hill lee un texto que desencadena asociaciones y juegos de palabras relacionados con la posición precisa y los pormenores de la línea en continuo cambio. Como narrador en primera persona, el artista describe varios lugares: montañas cubiertas de nieve, el mar, un aeropuerto y varios procesos y acciones que se refieren reflexivamente a sí mismo, al lector, y a un espectador, “... un pasajero en una silla...”. Por la voz monótona y la línea icónica que repite su ciclo una y otra vez, “grabándose en la memoria”, la obra tiene un efecto casi meditativo.

Texto hablado

Conocía bien el océano. Creció allí y observaba las olas a diario; el agua siempre volvía, informaba a la orilla, retroalimentaba las olas. Volar no le gustaba especialmente, pero merecía la pena cierta irritabilidad y un *glissando* ocasional dentro de su estómago, en ese orden, para estar en las montañas contemplando las laderas, creando dibujos en la caprichosa nieve. Que fuera un surfista esquiando era sumamente secundario; no obstante, era algo que le preocupaba. Eran las 11:00 horas y hacía frío. El sol brillaba mucho, brillaba demasiado para un único par de párpados. La línea que separaba el prístino cielo azul y los distantes picos parecía que nunca se iba a estabilizar. Su percepción reflejaba lo que él creía verdadero: que en realidad no había línea alguna. Al alcanzar la cima de la pendiente, permaneció en el telesilla para hacer el camino de regreso hacia abajo. El equipo de mantenimiento seguía cubriendo la pista con nieve (nieve producida artificialmente). Desvió su concentración del panorama para fijarse en la realidad local: un pasajero en una silla, suspendido, dirigiéndose a una velocidad constante hacia la plataforma de aterrizaje, con toda probabilidad para reanudar el trayecto. Observó el último tramo de cable por encima de su cabeza mientras intentaba “comprender” su resistencia a la tensión antes de solicitar al operador que aminorara la marcha de la



máquina para que pudiera salir. De regreso a casa las olas estaban planas.

El pronóstico era el mismo para el futuro. Pensó para sí mismo y durante un momento no demasiado largo. Se imaginó que estaba allí observando la distancia; el espacio siempre volviendo, informando al tiempo, retroalimentando la memoria. Permaneció junto al sedimento del texto contando con sus reverberaciones y dejando de contar con ellas, condenándose a una disparidad temporal. La voz de la presentación le resultaba embarazosa, al igual que las reglas de cálculo y lo que representaban para el equilibrio y cierto arte geométrico, que elevaban respectivamente sus culturas horizontales y verticales. Desde aquí podía contemplar las pendientes, la gráfica y las formas de una aleatoriedad predecible. Estaba en el ápice o cerca del ápice de la liberación. Responder era sumamente secundario y no obstante se parecía mucho a dar la pregunta por sentada. El discurso era qué esperar en el momento que él llegara. La línea que separaba la intensidad del azul y los datos blancos nunca parecía estabilizarse. Su idea reflejaba lo que él percibía como verdadero, que la línea era una abrasión icónica que le permitía seguir el límite negativo que establecía el reloj. No sabía por dónde iba; un bailarín que olvidaba adelantar la cabeza antes de hacer piruetas. Recuperó su concentración con una mancha panorámica que dibujaba una perspectiva ligeramente

distinta: un pasajero en una silla, suspendido, esperando a una velocidad constante, desplazando la plataforma hacia el aterrizaje, con toda probabilidad para reanudar el trayecto... Sugirió que los últimos horizontes darían paso a estados en blanco que aumentarían con el tiempo. Mientras se reclinaba esperaba el pronóstico, para ver si había cambiado. Sintió la vulnerabilidad de la transición, una especie de sueño que deja una sensación de adormecimiento. No podía recordar si soñó o no en color; las secuencias siempre volvían, envolvían los ciclos, proporcionando información a las nubes. Volar no le gustaba especialmente, por no hablar de las escaleras mecánicas del aeropuerto diseñadas para seguir el motivo angular del lugar que, sin embargo y hasta el momento, han funcionado predeciblemente de forma correcta y averiada y, en ese orden, asumía que estaban allí para funcionar y llevarle a una distancia de la terminal donde se sincronizarían los paneles de los instrumentos del avión. Era la hora de llegada. Sabía lo que había esperado cuando llegó allí. La línea que separaba el prístino cielo azul y el avión que se embarcaba parecía que nunca se iba a estabilizar. Su *continuum* procesal con el objeto forzó la situación verdadera. Cuando alcanzó la cima del ascenso mecanizado descubrió una larga cola de espera. El equipo de mantenimiento seguía retirando nieve de la pista. Sin ningún lugar a donde ir, se dio la vuelta y bajó por una rampa. La

inmediatez de movimiento fue controlada y pasó desapercibido. Le distrajo el ruido de un reactor. Su concentración pasó en espiral del gráfico al cristal, teñido y en la medida en que podía contener la estructura. Contempló otro aterrizaje; un avión, un pasajero, una silla suspendida a un ritmo constante hacia la plataforma. La imagen se hizo estática adelantando el estado del mando de conmutación que restaura la mitología. Era consciente de que se tenían que tomar decisiones y la finalidad simplemente evitaba la vulnerabilidad de la transición. Su mente sólo se parecía un poco al estado del arte. Proyectaba hacia adelante. El tiempo siempre regresaría, envolviendo al objeto, devolviendo espacio a los hechos reconocidos. Se dio cuenta de que contar y dejar de contar con los principios newtonianos confundiría la lógica de la escalera, por no hablar de las escaleras mecánicas que su memoria reclamó como averiadas para subrayar cierta noción acerca de brújulas funcionando desde polaridades artificiales. El tiempo vino a llamarse la atención a sí mismo. Se quedó frío. Estaba al corriente de sí mismo. La memoria había vuelto a trazar un mapa de las expectativas antes de que llegara allí. El interlocutor adelantó la cabeza antes de humedecerse los labios previamente. La línea que separaba la boca de las palabras estaba pregrabada. Necesitaba una señal para volver a dejar el rastro. El control de la inmediatez era el movimiento. Sus brazos se extendieron y marcaron un espacio que reanudaba la metodología. La dirección era abierta. Unas líneas de transmisión podrían llevar su mensaje a cualquier parte puesto que comenzó con el momento del surgimiento de la forma. Su posición era refractiva. La escala no formaba parte de la trayectoria. El ancho del pulso del ínterin se ensanchaba y el tiempo penetraba a través de la ventana que contenía el vacío. La referencia respecto a la distancia a la que se hallaba era el marco. Se encontraba a un brazo de distancia de ella. La línea que separaba los lados izquierdo y/o derecho y derecho y/o izquierdo del cerebro nunca parecía estabilizarse. Para continuar con el objeto de reconocimiento había que aceptar la arquitectura como delineante. La posibilidad de obtener espacios adyacentes se derrumbaba. Su mente era una abrasión icónica de la realidad que trataba de nivelarse con la primera persona. Tenía el aluminio bajo control, como debe ser; ligero, pulido de precisión y fácilmente trasladable de un lugar a otro. Se imaginó midiendo lo abstracto. Su ojo flotaba en una sustancia verde iluminada entre líneas (el péndulo que siempre

regresa, que interpreta la entropía, retroalimentando la estasis del objeto que da vueltas en su cabeza). No estaba acostumbrado a los dispositivos metrodemoníacos puesto que llevan implícitos cierta desviación en las aseveraciones lineales tales como: cuando las operaciones binarias y el arte del origami se consideran los dos lados iguales de un triángulo isósceles y el tercero es un satélite de algún tipo, comienza una fase circular de cambios contextuales que causan la polarización de todos los ejes dentro de una proximidad determinada por un código violeta. Se encontraba individualmente consigo mismo. El espacio estaba conectado con las tensiones diferenciadas que se añadían a la torsión cuando se acercaban a las perpendiculares. Viejos montones que un día fueron el soporte de una plataforma se habían quedado obsoletos y se sustituyeron por un puente. Su mente descansaba dentro de un sistema de suspensión de equivalente probable belleza. Observó el último tramo de cable tratando de “comprender” su tensa resistencia cuando la doble línea se rompió y le permitió el paso. El espejo retrovisor estaba ligeramente entreabierto. Lo ajustó. Dentro de unos límites, disfrutó de la conducción de largo recorrido y de viajar ligero de equipaje.

Processual Video, 1980

Video (black-and-white, sound)

U-matic

Running time 11:30 mins. (11:13 EAI/Voyager)

This piece was originally planned by the artist as a reading for the *Viewpoint* series in New York's Museum of Modern Art. "It was an attempt to circumscribe my work in the structure of a reading," Hill explains. *Processual Video* is minimal with regards to an "image" but quite complex in terms of the interplay of language and image. In fact, the image as such functions more as a tracking device. On a black screen, a white line slowly rotates on its own axis, seemingly generating a spoken text that refers to itself. Depending on its position, the line gets narrower, then wider, finally dissipating horizontally into thin white strokes. While this is happening, Hill reads a text that triggers associations and wordplays with the precise position and detail of the continuously changing line. As the first-person narrator, he describes various places: snow-covered mountains, the sea, an airport and various processes and actions that refer reflexively to himself, the reader, and to a viewer, "... a passenger in a chair...". On account of the monotone voice and the iconic line repeating its cycle again and again, 'burning' itself in, the work has an almost meditative effect.

Spoken text

He knew the ocean well. He grew up there and observed the waves daily; the water always returning, informing the shoreline, feeding the waves back into themselves. He didn't particularly like flying but it was worth a certain edginess and an occasional glissando within his stomach, in that order, in order to be in the mountains surveying the slopes, cutting patterns in the random snow. Being a surfer skiing was acutely secondary, nevertheless close to his concerns. It was 11:00 a.m. and cold. The sun was very bright, too bright for a single pair of eyelids. The outline separating the pristine blue sky and distant peaks never seemed to stabilize. His perception reflected what he conceptualized to be true, that there was really no line at all. Reaching the top of the incline he remained on the lift for the ride back down. The maintenance crew was still covering the run with snow (artificially produced snow). He turned his concentration from panorama to local reality: A passenger in a chair, suspended, moving at a constant rate towards the platform landing, in all probability to loop again. He watched the last length of cable overhead trying to "get" its tensile strength before requesting the operator to slow the machine down allowing him to get off. Back home the waves were flat.

The forecast was the same for time to come. He thought to himself and not for a moment too long. He imagined he was there observing distance; the space always returning, informing time, feeding memory back into itself. He stood in the sediment of the text banking on and off its reverberances, sentencing himself to a temporal disparity. The voice of presentation was awkward for him, as were slide rules and what they represented to equilibrium and certain geometric art, respectively ascending their horizontal and vertical cultures. From here he could survey the slopes, the graph and the patterns of a predictable randomness. He was at or nearing the apex of deliverance. Answering was acutely secondary, nevertheless close to begging the question. The discourse was what to expect by the time he got there. The outline separating the blue chroma and white data never seemed to stabilize. His conception reflected what he perceived to be true, that the line was an iconic abrasion enabling him to follow the negative going edge of the clock. He lost track of where he was; a dancer forgetting to throw his head ahead of himself before pirouetting. He recovered his concentration from a panoramic smear drawing a slightly different perspective: a passenger in a chair, suspended, waiting at a constant rate, moving the platform towards the landing, in all probability to loop again... He suggested the last horizons would lead to states of blanking increasing with time. Reclining, he awaited the forecast to see if it had changed. He felt the vulnerability of transition, a kind of dream leaving a surfacing sleep. He couldn't remember whether he dreamt in color or not; the sequences always returning, enfolding the cycles, feeding information back to the clouds. He didn't particularly like flying, not to mention the airport escalators designed to track the angular motif of the site, yet operating by now predictably in and out of order, in that order assuming they were there to function and carry him to a terminal distance where the plane's instrument panels would synchronize. It was arrival time. He knew what he had expected by the time he got there. The outline separating the pristine blue sky and boarding aircraft never seemed to stabilize. His processual continuum with the object forced this to the true state. Reaching the top of the

mechanized ascent he discovered a long line waiting. The maintenance crew was still removing snow from the runway. With no place to go, he turned around and walked back down a ramp. The immediacy of movement was controlled and went unnoticed. He was distracted by the sound of a jet. His concentration spiraled out from graphic to glass, tinted, and as long as the structure could contain. He watched another landing: a plane, a passenger, a chair suspended at a constant rate towards the platform. The image became static passing the toggle state resetting the mythology. He was aware that decisions had to be made and finality simply avoided the vulnerability of transition. His mind bore little resemblance to the state of the art. He projected ahead. The time would always return, enfolding the object, giving space back to the given. He realized banking on and off Newtonian principles would confuse the staircase logic, not to mention the escalators his memory staked out of order in order to underline a certain notion about compasses operating from manmade polarities. The time came to call attention to itself. He was left cold. He was one up on himself. Memory had remapped expectation before he was there. The speaker threw his head ahead of himself before pre-wetting his tongue. The outline separating the mouth and words was prerecorded. He needed a signal to retrigger the trace. The control of immediacy was movement. His arms outstretched and dialed a space resetting the methodology. Direction was open-ended. Transmission lines could carry his message anywhere provided it began with the rise time of the form. His position was refractive. Scale was not a part of the trajectory. The pulse width of interim was widening and time was sinking through the window containing the vacuum. His distance was referenced by the frame. He was at arms length with it. The outline separating the left and/or right and right and/or left sides of the brain never seemed to stabilize. To proceed with the object of recognition was to accept architecture as the delineator. The possibility of adjacent spaces was collapsing. His mind was an iconic abrasion of reality attempting to level with the first person. The aluminum was in his grasp as it should be; light, precision-milled and easily movable from place to place. He imagined measuring the abstract. His eye floated in a green illuminated substance between the lines (the pendulum always returning, performing entropy, feeding stasis back to the object revolving in his head). He wasn't accustomed to metrodemonic devices as they wrought a certain slant on linear statements such as: when binary operations and the art of origami are considered the two equal sides of an isosceles triangle with the third being a satellite of sorts, a contextual shift begins to cycle causing the polarization of all axes within a proximity determined by a violet code. He was one to one with himself. The space was wired with discrete tensions adding to the torque when nearing the perpendiculars. Old pilings once the support of a platform had been outmoded and replaced by a bridge. His mind rested within a suspension system of equal probable beauty. He watched the last length of cable trying to "get" its tensile strength as the double line broke allowing him to pass. The rearview mirror was slightly ajar. He adjusted it. Within limits, he enjoyed long-distance driving and travelling light.

13. CASUALIDAD (PARTE NÚMERO UNO DE MUCHAS PARTES), 1982-83

Vídeo (blanco y negro, sonido estéreo)

U-matic

Duración 6:30 min. (6:47 EAI) (6:41 Voyager)



Notas *Excerpting the Tree*, 1985, es un extracto de *Happenstance (part one of many parts)* que se expuso en la Primera Bienal Internacional de Vídeo de Tokio, del 29 al 31 de marzo de 1985. El festival impuso una duración límite de tres minutos a cada participante, por lo que el título era una respuesta irónica a la estructura de la bienal.

La secuencia que da comienzo a esta obra en blanco y negro muestra el cuadrado, el círculo y el triángulo como los elementos básicos del repertorio formal. Se les suman letras y palabras cuya configuración sugiere la forma de un triángulo.

Simultáneamente, los elementos visuales se vinculan a unos sonidos: el bombo al cuadrado, el platillo de la batería al círculo y una especie de “tañido” al triángulo. Tras concretarlos en primer lugar, unas formas electrónicas amorfas (casi como leer las estrellas, parecen surgir un pájaro, un pez, una serpiente y una rana, aunque por unos breves instantes) se pierden en estructuras abstractas cuando unas palabras y frases individuales ponen el contrapunto. La interacción entre lenguaje e imagen se construye en un texto a toda página: “vanishing points” (puntos de fuga) se transforma, en la parte inferior de la página, en “points vanishing” (puntos que desaparecen). Las letras, que inicialmente se transmutan en una pirámide, ahora se convierten en el humus del que crece un árbol de letras cuyas hojas caen al suelo en forma de caracteres, donde parcialmente forman palabras. Hill está creando una especie de coreografía del pensamiento que -tal como vimos en *Videograms* (GHC 43)- genera un área de tensión entre las imágenes y los textos hablados o escritos. A nivel textual aborda el tema de lo efímero de los significados lingüísticos dentro de la “naturaleza” del lenguaje. Los elementos musicales y acústicos subrayan el carácter de los pasajes individuales y de la compleja intertextualidad de la obra.



Texto hablado

Esto, aquello y lo otro.
Cosas. Van a ocurrir cosas.
Casualidad.

Permanecer en medio de todo
estacas en el barro.

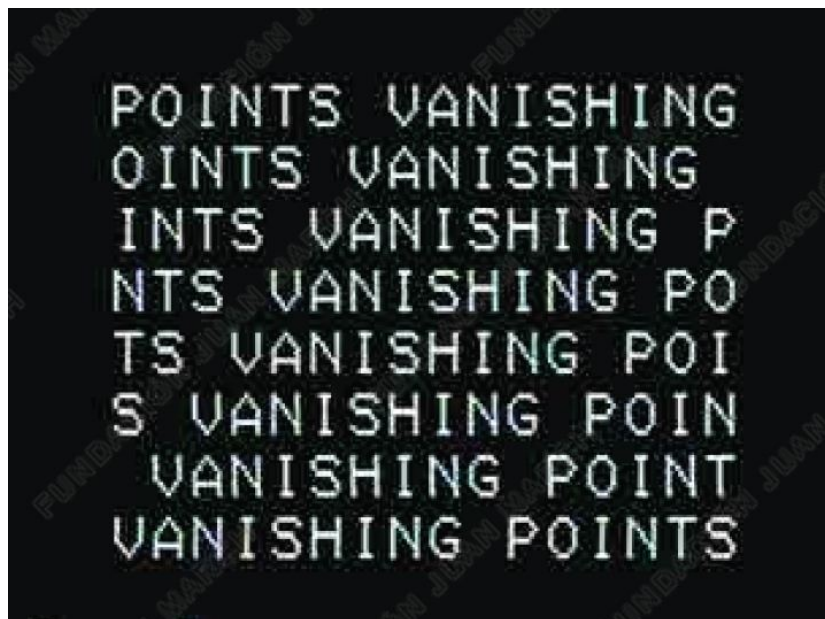
Te lo juro, espero morir, nunca
he soñado algo parecido a esto.
No tiene nada que ver, los asuntos que vienen
al caso son otras cosas. Esto no
va a ser música y baile,
eso es entretenimiento, una cosa
completamente distinta.

Esto es algo con lo que me topé
cuando caminaba por el bosque, es un
terreno para pensar en otras
cosas.

Puntos de fuga.

Cosas. Van a ocurrir cosas.
Casualidad.
Permanecer en la tumba de una momia,
pensamiento provocado, estupefacto por
el impulso de un árbol. El
carácter nudoso de su ser,
sabiendo que visita los templos y
la ingele enseña al cuerpo/mente
a tensarse: a hablar con tu
boca abierta.

Las palabras llegan, escúchalas.
Nada las rodea.
Son abiertas, hablan de na-
da -de nada excepto de ellas mismas con
toda la razón. Estoy hablando -hablán-
dolas al aire libre. Se
sientan como ciervos en un campo, si me
acerco
a ellas demasiado rápido se desvanecen en la
inmediatez de las cosas. El silencio siempre está
ahí -hay silencio cuando paro para
respirar, cuando veo
cosas que me quitan la respiración.



Texto escrito

[en el triángulo:] EL SONIDO DE UNA MANO QUE APLAUDE EN LA MENTE DE UN HOMBRE

[en la pantalla inferior:] NO CONFUNDIR CON EL BATERÍA DIFERENTE NÚMEROS 1, 2, 3, 4, Y, ET, CÉ, TE, RA.

[en el triángulo:] LA MENTE DE UN HOMBRE QUE APLAUDE EN EL SONIDO DE UNA MANO CERRADA.

[en la pantalla inferior:] EN UN PUNTO DETERMINADO SE OBSERVA OTRO PUNTO. EN OTRO PUNTO DETERMINADO UN ARGUMENTO SE INSPIRA EN OTRAS COSAS. POR LO TANTO, EL OTRO PUNTO ES ESTE...

QUE LA RAZÓN DE SER SE INSPIRA EN COSAS QUE SE QUEDAN AL BORDE DEL CAMINO DE PUNTOS DE FUGA.

NADA
HABLAR

SILENCIO
ALLÍ



Happenstance (Part One of Many Parts), 1982-83

Video (black-and-white, stereo sound)

U-matic

Running time 6:30 mins. (6:47 EAI) (6:41 Voyager)

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

Notes *Excerpting the Tree*, 1985, is an excerpt from *Happenstance (Part One of Many Parts)* that was exhibited at the First Tokyo International Video Biennale, March 29-31, 1985. The festival imposed a time limit of three minutes on each entry thus the title was an ironic response to the structure of the biennale.

Spoken text

This, that and the other thing.
Things. Things are going to happen.
Happenstance.

Standing in the thick of things like
sticks in the mud.

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

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

Vanishing points.

Things. Things are going to happen.
Happenstance.
Standing in a mummy's tomb,
thought provoked, dumbstruck by
the momentum of a tree. The
gnarled character of its being,
knowing it visits the temples and
the groin teaching the body/mind
to be taut – to talk with your
mouth open.

The words are coming, listen to
them. Nothing surrounds them.
They are open, they speak of nothing – nothing but themselves with perfect reason. I am talking – talking them out into the open. They sit like deer in a field, if I approach them too quickly they fade into the quick of things. Silence is always there – there is silence when I stop to take a breath, when I see breathtaking things.

Written text

[in the triangle:] THE SOUND OF ONE
HAND CLAPPING IN ONE MANS MIND

[at bottom screen:] NOT TO BE
MISTAKEN FOR THE DIFFERENT DRUMMER
NUMBER 1, 2, 3, 4, SO, ON, AND, SO,
FORTH.

[in the triangle:] ONE MANS MIND CLAP-
PING IN THE SOUND OF A CLOSED HAND.

[at bottom screen:] AT A CERTAIN POINT
ANOTHER POINT IS NOTICED.
AT A CERTAIN OTHER POINT A LINE OF
REASONING IS DRAWN UPON OTHER
THINGS. THEREFORE THE OTHER POINT
IS THIS...

THAT THE RAISON D'ETRE DRAWS FROM
THINGS ON THE WAYSIDE OF VANISHING
POINTS OF VIEW.

NOTHING
TALKING

SILENCE
THERE



14. ¿POR QUÉ SE EMBROLLAN LAS COSAS? (VAMOS PETUNIA), 1984

Vídeo (color, sonido estéreo)

Sistema de bobina a bobina de 2 pulgadas

Duración 32:00 min. (33:09 EAI) (31:02 Voyager)

Esta cinta es la primera obra para la que Hill escribió expresamente un guión. El título define el punto de partida de la pieza: Alicia en el país de las maravillas le pregunta a su padre omnisciente por qué las cosas se embrollan. Después hablan a un nivel metalingüístico (es decir, hablan acerca del lenguaje empleando el lenguaje). Un vistazo a través del espejo revela una inversión del orden habitual de las cosas.

El padre ingiere el humo de su pipa, Alicia, más que parpadear, abre sus ojos como platos momentáneamente, y los naipes caen del cielo y de forma ordenada hasta la mano de la niña. Los dos protagonistas hablan mal, pronuncian de forma extraña y en parte incomprensible. Gradualmente, la razón por la cual se producen estos fenómenos queda clara. Casi todos los pasajes se expresan y dicen al revés y, de igual forma, la cinta también se puede reproducir al revés; en consecuencia, y a primera vista, la acción parece creíble. Esto también explica por qué, en un segundo vistazo, los cuerpos de los protagonistas se mueven de una forma extrañamente mecánica. Hill hizo unas anotaciones fonéticas sobre los textos que Alicia y su padre decían al revés. Al final de la cinta, cuando Alicia permanece frente al espejo, las letras del subtítulo (“Come on Petunia”) se reagrupan de forma lógica como “once upon a time” (“érase una vez”).

Notas Con Kathy Bourbonais y Charles Stein.

Hill consideró convertir esta obra en la primera de una trilogía de metálogos de Gregory Bateson. Una segunda obra, titulada *Why Do Things Have Outlines (or A Cut Along a Dotted Line)*, se llevó a cabo parcialmente en un taller en Francia. El título propuesto para una posible tercera obra era *Why Do French Men?*



Texto hablado

Gregory Bateson, *Why Do Things Get in a Muddle?* Extracto de *Steps to an Ecology of Mind*. Extracto de *Through the Looking Glass*, de Lewis Carroll, procedente de *The Annotated Alice: Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass*. Introducción y notas de Martin Gardner. Nueva York: Bramhall House, una división de Clarkson Potter, Inc., 1960.



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

Video (color, stereo sound)

2-inch reel-to-reel

Running time 32:00 mins. (33:09 EAI) (31:02 Voyager)

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

Notes: With Kathy Bourbonais and Charles Stein.

Hill considered making this work the first in a trilogy of metalogues by Gregory Bateson. A second work, titled *Why Do Things Have Outlines (or A Cut Along a Dotted Line)*, was partially realized in a workshop in France. The proposed title for a third possible work was *Why Do French Men?*

Spoken text

Gregory Bateson, *Why Do Things Get in a Muddle?* From *Steps to an Ecology of Mind*. Excerpt from Lewis Carroll's *Through the Looking Glass* from *The Annotated Alice: Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass*. Introduction and notes by Martin Gardner (New York: Bramhall House, a division of Clarkson Potter, Inc., 1960).

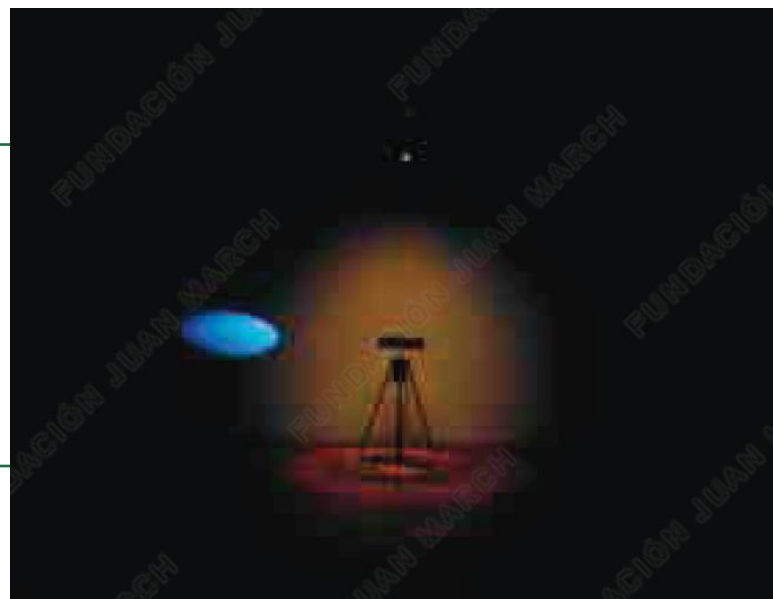
15. PROYECTOR, 1986/1994

Instalación (blanco y negro, sonido)

Tubo de metal (que contiene un monitor de 3 pulgadas en blanco y negro y lente de proyección) montado sobre un trípode con un motor DC, dos reproductores de laserdisc, componentes electrónicos, tres altavoces, dos amplificadores, un ecualizador

Dimensiones del objeto escultórico: 134 x 96 x 96 cm.

Dos ediciones más una prueba de artista
Ed. 1/2



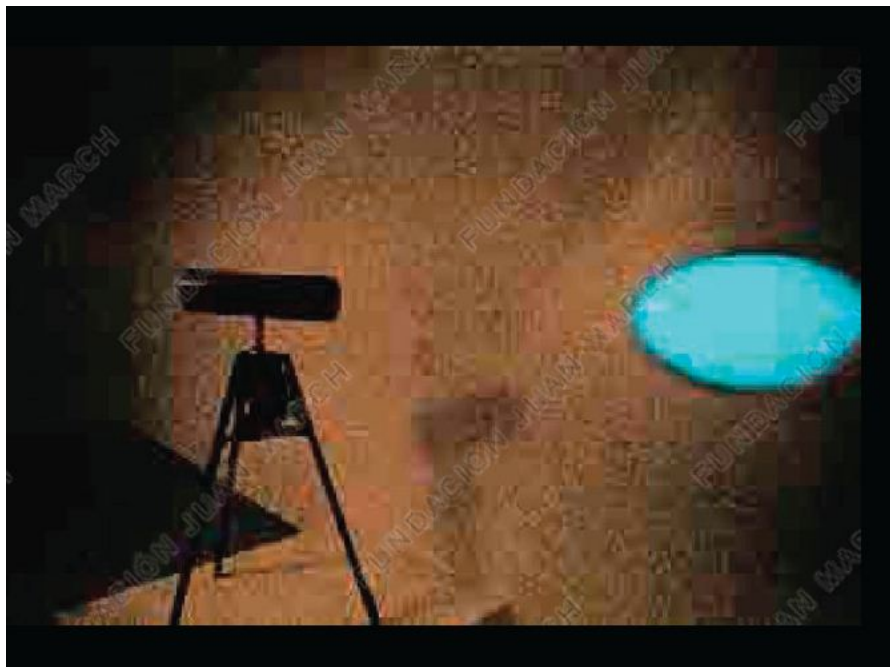
Un monitor en blanco y negro de 3 pulgadas está montado dentro de un tubo horizontal de 46 centímetros que se orienta hacia la pared de una sala completamente oscura. El tubo está montado sobre un trípode y se motoriza para que, lentamente, recorra aproximadamente 180 grados a lo largo de la pared. Cuando el tubo, como si se tratara de una linterna o un proyector, se orienta a 90 grados, en la pared se ve enfocada una pequeña imagen de vídeo, de aproximadamente 30 centímetros de diámetro. La imagen, al moverse en cualquier dirección desde el punto central, se va desenfocando lentamente, se agranda, se difumina y casi deja de existir. La imagen consiste en la línea del horizonte de un océano que es observada de acá para allá, pero el movimiento de la imagen proyectada anula el movimiento explorador de la cámara y crea la ilusión de que la proyección es simplemente luz que revela una “realidad” que ya existe. El sonido del océano se escucha en los tres altavoces externos, situados en el centro y en los dos extremos de la pared hacia la que se orienta el “proyector”; están montados empotrados en la pared y cubiertos con una tela blanca para que pasen desapercibidos. El timbre y la presencia del sonido cambian continuamente con el movimiento panorámico del tubo: cuando el tubo alcanza los 90 grados y está enfocando hacia la pared, el sonido, procedente del altavoz central, es exageradamente claro y localizado; al alcanzar los 0 grados y los 180 grados, el sonido pierde su claridad y retrocede cada vez más profundamente en la distancia, coincidiendo con el cambio de enfoque y difusión de la luz de la imagen proyectada.

Instrucciones de instalación

Esta obra requiere una sala completamente oscura (es necesario bloquear el interruptor de la luz), insonorizada y enmoquetada, que mida aproximadamente 6 x 12-15 x 3.7 metros. Se necesita una clavija de luz sumamente baja para iluminar el propio objeto.

Nota *Searchlight* se empezó en 1986 y es el precursor de *Beacon (Two Versions of the Imaginary)* (GHCRC 63).







Searchlight, 1986/1994

Video/sound installation (black-and-white)

Metal tube (containing 3-inch black-and-white monitor and projection lens) mounted to metal tripod base with DC motor, two laserdisc players, controlling electronics, three speakers, two amplifiers, equalizer

Dimensions of sculptural object: 53 x 38 x 38 inches (134 x 96 x 96 centimeters)

Edition 2 plus 1 artist's proof

ed. 1/2

A 3-inch black-and-white monitor is mounted inside an 18-inch (46 centimeters) horizontal tube which faces a wall in a completely darkened room. The tube is mounted on a tripod-like base and is motorized to slowly pan approximately 180 degrees back and forth along the wall. A small, focused video image, approximately 12 inches (30 centimeters) in diameter, can be seen on the wall when the tube, like a flashlight or searchlight, faces it at 90 degrees. Moving in either direction from the center point, the image goes slowly out of focus, becoming larger, more diffuse and almost nonexistent. The image consists of the horizon line of an ocean that is scanned back and forth, but the movement of the projected image cancels out the scanning motion of the camera, giving the illusion that the projection is merely light revealing a 'reality' that is already there. The sound of the ocean is heard on three external loudspeakers, positioned in the middle and at both ends of the wall the 'searchlight' is pointed at; they are mounted flush inside the wall and covered with white scrim, so as not to be seen. The timbre and presence of the sound is continuously changing with the panning motion of the tube: at the 90-degree point, when the tube faces the wall, the sound, coming from the middle speaker, is exaggeratedly clear and localized; at 0 degrees and 180 degrees, the sound loses its clarity and recedes ever more deeply into the distance, correlating to the changing focus and diffusion of light of the projected image.

Installation instructions

This work requires an absolutely dark (light lock required), soundproofed and carpeted room measuring approx. 20 x 40-50 x 12 feet (6 x 12-15 x 3.7 meters). Extremely low level pin-lighting is required to light the object itself.

Note *Searchlight* was begun in 1986 and is the precursor to *Beacon (Two Versions of the Imaginary)* (GHCR 63).

16. TECNOLOGÍA ROJA, 1994

Videoinstalación (blanco y negro, sonido)

Dos proyectores de vídeo a color, reproductor de laserdisc, dos altavoces, amplificador

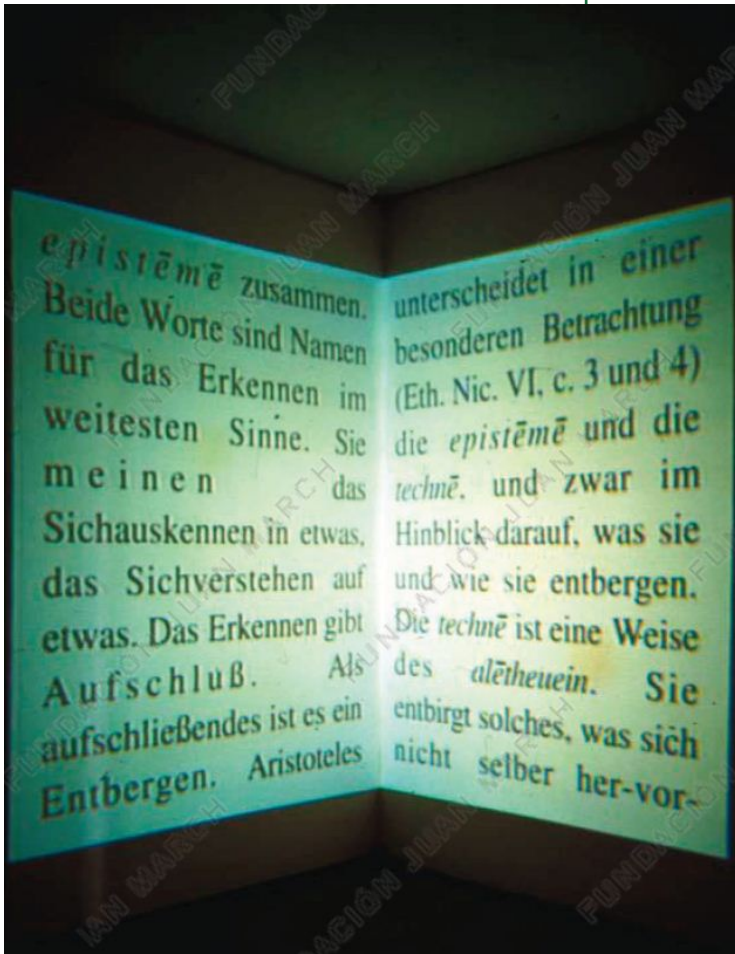
Dimensiones: dos proyecciones de 2.74 x 3.65 m. que se unen en un rincón

2 ediciones más 1 prueba de artista

Ed. 1/2 Donación del artista y de la galería Donald Young,

Seattle, a la fundación Emanuel Hoffmann, préstamo permanente a Öffentliche Kunstsammlung Basel, Basilea, 1996

Ed. 1/2 Donación del artista y de la galería Donald Young, Chicago, al Kunstmuseum Wolfsburg, 2002



Texto hablado

De Martin Heidegger: "Die Frage nach der Technik", en: *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen 1954, págs. 13-44.

En el rincón de una sala se proyectan las imágenes estáticas de las páginas derecha e izquierda de la versión alemana del ensayo de Martin Heidegger "Die Frage nach der Technik". Todo el texto se recita palabra por palabra y todas las pausas y silencios se han eliminado electrónicamente, produciendo un flujo continuo del texto hablado. A medida que "el lector" completa cada par de páginas, las siguientes dos páginas se revelan a través del borrado que comienza en el rincón. Las dos páginas/imágenes parpadean alternativamente a 1/30 de segundo. Las imágenes vibran continuamente y el texto hablado se amplifica a un volumen muy alto.

Instrucciones de instalación

Esta obra se proyecta en el rincón de un espacio a oscuras que mide aprox. 3,6 x 5.5 x 5.5 m. (aprox. 36-46 m²). Se requiere insonorización.

Red Technology, 1994

Video/sound installation (black-and-white)

Two color video projectors, laserdisc player, one-in by two-out tone-controlled video switcher, two speakers, amplifier

Dimensions: two 9 x 12 feet (2.74 x 3.65 meters) projections that meet in a corner

Edition: 2 plus 1 artist's proof

ed. 1/2 Gift of the artist and Donald Young Gallery, Seattle, to the Emanuel Hoffmann Foundation, on permanent loan to the Oeffentliche Kunstsammlung Basel, Basel, 1996

ed. 1/2 Gift of the artist and Donald Young Gallery, Chicago, to the Kunstmuseum Wolfsburg, 2002

Static images of the left and right pages of the German-language version of Martin Heidegger's essay "Die Frage nach der Technik" ("The Question Concerning Technology") are projected in the corner of a room. The entire text is recited word for word and all pauses and silences have been electronically removed, producing a continuous stream of the spoken text. As each set of pages is completed by the "reader," the next two pages are revealed by vertical wipes that originate in the corner. The two pages/images alternately flicker on and off at 1/30 of a second. The images continuously vibrate and the spoken text is amplified at very high volume.

Installation instructions

This work is projected in the corner of a darkened space measuring approx. 12 x 18 x 18 feet (3.6 x 5.5 x 5.5 meters) (approx. 400-500 square feet (36-46 square meters)). Some soundproofing is necessary.

Spoken text

By Martin Heidegger. "Die Frage nach der Technik", in *Vorträge und Aufsätze* (Pfullingen, 1954), pp. 13-44.

17. DOS VECES (CABRAS Y OVEJAS), 1995/2002

Instalación (blanco y negro, sonido)

Dos proyectores de vídeo, un reproductor de DVD, un DVD, dos altavoces, amplificador y ecualizador

Dimensiones: proyecciones de al menos 1.4 x 1.8 m. cada una (tamaño total de la proyección 1.4 x 3.66 m.)

Quince ediciones y dos pruebas de artista



Basada en el vídeo de un solo canal *Goats and Sheep* (GHCRCR 126) (creado para la edición limitada *Gary Hill: Around & About: a Performative View*, Paris: Éditions du Regard, 2001), *Twofold (Goats and Sheep)* consiste en dos proyecciones idénticas colocadas horizontalmente en una pared una junto a la otra. Las obras utilizan el texto y el material originales de referencia del vídeo de la instalación *Withershins*, 1995 (GHCRCR 90), que consiste en dos tomas simultáneas de una persona haciendo señas: en una se encuadran las manos y los brazos y en la otra la parte posterior de la cabeza y la parte superior de los hombros. Esta última toma capta las manos cuando se refieren a la cabeza mientras hacen señas. El texto, escrito por el propio artista y “transmitido por señas” en el vídeo, se basa en el vídeo original de 420 frases disponible en la instalación interactiva *Withershins*.

Para *Goats and Sheep* y *Twofold (Goats and Sheep)*, Hill cambió la imagen a color por el blanco y negro; combinó las dos proyecciones de las manos y los brazos y la parte posterior de la cabeza con una imagen única alterna que cambia cuando se refiere a la “cabeza”; y volvió a grabar su propia voz y la “volvió a sincronizar” con las señas originales. El campo estéreo se emplea para duplicar la voz con, aproximadamente, un segundo de retraso añadido al sonido. Esta duplicación refleja las manos y numerosas referencias y repeticiones que se escuchan en el texto.

Instrucciones de instalación

La obra debe proyectarse sobre una pared blanca, con las dos proyecciones exactamente alineadas horizontalmente, una junto a la otra, y unidas verticalmente sin superposición alguna. Las dimensiones de la proyección pueden ser variables con una dimensión mínima de proyección de 1.4 x 1.8 m. (proyección total 1.4 x 3.66 m.)





Twofold (Goats and Sheep), 1995/2002

Video/sound installation (black-and-white)

Two video projectors, one DVD player, one DVD, two speakers, amplifier and equalizer

Dimensions: projections at least 4.5 h. x 6 w. ft. each [1.4 x 1.8 m.] (total projection size of 4.5 h. x 12 w. ft. [1.4 x 3.66 m.]

Edition of fifteen and two artist's proofs

Derived from the single-channel video *Goats and Sheep* (GHCR 126) (created for the limited edition *Gary Hill: Around & About: a Performative View*, Paris: Éditions du Regard, 2001), *Twofold (Goats and Sheep)* consists of two identical projections positioned horizontally side-by-side on a wall. The works use the original text and video source material of the installation *Withershins*, 1995, (GHCR 90) consisting of two simultaneous views of a person signing: the hands and arms are framed in one and the back of the head and top of the shoulders in the other. This latter view catches the hands when they refer to the head during signing. The text, which is written by the artist and 'signed' in the video, was derived from the original matrix of 420 phrases available in the interactive installation *Withershins*.

For *Goats and Sheep* and *Twofold (Goats and Sheep)*, Hill changed the color image into black-and-white; combined the two projections of the hands and arms and back of the head into a single alternating image which switches when the text makes reference to the 'head'; and re-recorded his own voice and "re-synchronized" it to the original signing. The stereo field is used to double the voice with about a second of delay added to the sound. This doubling mirrors the hands and numerous references and repetitions heard in the text.

Installation instructions

The work should be projected on a white wall, with the two projections exactly aligned side-by-side horizontally and meeting vertically with no overlap. The dimensions of the projection (two projections side-by-side) can be variable, with a minimal projection size of 4.5 h. x 6 w. ft. each [1.4 x 1.8 m.] (total projection size of 4.5 h. x 12 w. ft. [1.4 x 3.66 m.]).

Texto hablado

y si
la mano derecha
creciera hacia adentro
del revés
¿y qué ocurriría si
la mano izquierda
sabe
que la mano derecha
sabe
lo que está haciendo
la mano derecha?
quedaría por hacer
y qué ocurriría si
la mano izquierda
creciera hacia dentro
en lo profundo de la mente
hablando a través
de muchas señas manuales
envejeciendo en un laberinto
de una palabra a la siguiente
surgen preguntas
y los ojos causan palabras
y la derecha modula a la
izquierda
de una palabra a la siguiente
la izquierda modula a la derecha
y esto causa aquello
mano de acá para allá
y aquello causa esto
y palabras de vuelta reflejadas
de una palabra a la siguiente
surgen preguntas
a través de muchas señas
manuales
¿es la mano izquierda?
y así va el logos
¿y si
la mano izquierda
sabe
qué está haciendo
la mano derecha?
lanzada tal y como es

la derecha
escribió la izquierda
una mano escrita a mano
soplada
a través de la carne
y si
una mano escrita a mano
doblada dentro
pensamientos llevados a mano
cierto número de instrucciones
perdidas entre los hemisferios
dejada por muerta
la otra
mente
junto a ti
y si la mano izquierda
tiene un agujero
¿lo sabría entonces
la mano derecha?
cuando una mano
es la otra mano
qué mano va de acá para allá
dos hemisferios nodales
trastornan
en tu cráneo
la mente no puede evitar
[pensar] sin rodeos
y de repente te encuentras
junto a ti mismo
entreteniendo a un grupo de dos
sólo para recurrir a
unas pocas palabras
unos pocos pasos dados por
cierto número de instrucciones
de la forma en que se mueve el
lenguaje
del punto A al punto B
avanzar como corresponde
dentro de un libro
fuera de una mano
mente azotada (que da vueltas)
expuesta
y si
la palabra escrita

dejara la última palabra
en la palma (derecha)
de una mano que devuelve el
aplauso
y la mano derecha
fuera una oreja
fuera de la mente del otro
la mano izquierda hablara
y la mano derecha
abre los libros
expuestos
la mano izquierda no sabe
lo que la mano derecha
no sabía
manos dividen
y palabra a palabra
el lenguaje se mueve
comienza a dar vueltas
sobre el libro
la escritura está
sobre la pared
y la izquierda no está
leyéndolo
hasta su próximo
momento reflexivo
hasta su próxima
lectura
de una forma
de reojo
muy adentro
en posición de orar
la mano derecha
se traga su palma
y la mano izquierda
nada de acá
para allá y para acá
para todo
lo que es visible
es una copia
de lo que está oculto
en cada paso
y la mano izquierda
es una copia
de lo que está oculto

en posición de orar
muy adentro
la mano derecha
deja de escribir
la mano izquierda
se detiene a escribir
la primera mano
por última vez
la mano se libera de sí misma
decapita a su doble
y la mano izquierda no es
la derecha
la mano se libera de sí misma
y la izquierda devuelve el
reflejo
de la mano derecha
la mano dejó
que la mano derecha
se volviera loca
una casa de manos
trastorna
sacudiendo la mente de Matthew
por última vez
la mano se libera de sí misma
decapita a su doble
y la mano izquierda está
en la raíz
de vuelta reflejada
muy adentro
su cualidad de mano
es decir
refleja sobre
lo que es la mano derecha
y lo que hará
en la tierra como tal
¿entonces, qué?
cuando la palabra
"mano" se mueve
salta por casualidad
camina sobre el agua
es decir
se encuentra con su propio
reflejo
de forma que

la lanza
a su próximo
momento reflexivo
entre manos
fuera [del alcance de la] mano
la mente come
momentos reflexivos
pensamiento resonante
a través del abismo
y palabra a palabra
las manos dividen
la punta de la dualidad
atraviesa la mente
para liberarse de sí misma
una lógica
y si
la igualdad
plegada en el juego de palabras
de la igualdad
y si
expuesta
la mano izquierda no sabe
lo que la mano derecha
está haciendo
y el cordero dijo:
sé transeúnte
refleja
entre manos
las dudas de dos
mano detiene a mano
dentro del espejo
fuera [del alcance de la] mano
mientras la derecha refleja
la izquierda dentro del espejo
acelerando el ojo
por delante
de una mano que aplaude
que sangra
y la mano derecha
dejó un sonido
en un agujero
que sangra la mano izquierda
de vuelta dentro del sonido
de un agujero

en un agujero
que sangra la mano izquierda
de acá para allá
el logos vuelve
de vuelta dentro del sonido
y abandonado a su muerte
donde las manos están atadas
detrás de la mente
ocultas dentro
de unos pasos
en la asimetría
de la mente
y la mano izquierda
de la mano derecha
la mente no puede saber
qué mano permanece
atraviesa
una mano
que incitó a los dioses sobre
qué mano
hizo que
de antemano
y si
la mente derecha
no supiera
lo que la mano izquierda trae de
allá
para acá para
doblar su reflejo
de diferencias
y si dejada
en una simetría
y si dejada
no supiera
la mano izquierda
no puede saber
la mano izquierda
y si
la mano izquierda
no supiera
(que) lo que la mano derecha
ofrecía
en la mente de Matthew
quién incitó a los dioses

una mano
atraviesa
qué mano permanece
a un lado, diestra o siniestra
y una queda vagando
entre manos
y de allá para acá
dividiendo
dos hemisferios nodales
que trastornan
en tu cráneo
sólo son copias de
dos manos
que trastornan
en tu cráneo
la mente no puede ayudar
y de repente te
recuerdan
la mano derecha
la mente no puede saber
y de repente te quedas
fuera de ti mismo
entreteniéndolo a un grupo de dos
sólo para retroceder
palabras dentro de manos
que residen en manos
hablando de muchas formas
justo junto a ti
entreteniéndolo a un grupo de dos
sólo para retroceder
unos pocos pasos
unas pocas palabras
instrucciones de cómo mover
pensamientos en el cuerpo
detrás de la mente
donde las manos están atadas
(y)abandonada a su muerte
por la mano que alimenta
y si la mano izquierda
tiene un agujero
¿lo sabrá entonces
la mano derecha?
cuando una mano
es la otra mano

qué mano va de acá para allá
dos hemisferios nodales
trastornan
en tu cráneo
la mente no puede evitar
[pensar] sin rodeos
y de repente estás
fuera de ti mismo
dejado oculto
y la mano derecha
dejó un sonido
de una mano aplaudiendo
por delante
acelerando el ojo
dejado dentro del espejo
mientras la derecha refleja
palabras anteriores
justo dentro del espejo
mano detiene a mano
las dudas de dos
librarse de la diestra o
siniestra
y el cordero dijo:
para convertirse en otro
sigue como corresponde
del punto A al punto B
pensamientos asidos con la mano
doblada dentro
una mano escrita a mano
mentes
sopladas
dobladas dentro
una mano escrita a mano
soplada
a través de la carne
de simetrías
una mano se libera de sí misma
y se devuelve a sí misma
palabras adentro
la mano izquierda
que creció hacia adentro

Spoken text

and if
the right hand
was ingrown
backhandedly
and what if
the left hand
knows
that the right hand
knows
what the right hand
is doing?
is left undone
and what if
the left hand
was ingrown
deep in the mind
speaking in
many handed ways
growing old in a maze
from one word to the next
questions arise
and eyes inflict words
and right inflects left
from one word to the next
left inflects right
and this inflicts that
hand back and forth
and that inflects this
and words reflect back
from one word to the next
questions arise
in many handed ways
is the left hand?
and so the logos goes
and if
the left hand
knows
what the right hand
is doing?
thrown as it is
the right
wrote the left
a hand written hand
blown
across the flesh
and if
a hand written hand

folded inside
hand held thoughts
a number of instructions
lost between hemispheres
left for dead
the other
mind
beside yourself
and if the left hand
has a hole
would the right hand
then know?
when a hand
is the other hand
which hand is back and forth
two nodal hemispheres
play havoc
in your skull
the mind can't
help but mince
and suddenly you are
beside yourself
entertaining a party of two
only to fall back
a few words
a few steps gone by
a number of instructions
on the way language moves
from point A to point B
proceed accordingly
inside a book
outside a hand
swept (spun) mind
laid bare
and if
the written word
left the last word
in the (right) palm
of one hand clapping back
and the right hand
was an ear
out of the other's mind
the left hand spoke
and the right hand
opens the books
laid bare
the left hand does not know
what the right hand
did not know

hands divide
and word by word
language moves
begins to circle
over the book
the writing is
on the wall
and the left is not
reading it
to its next
reflexive moment
to its next
reading
in a way
side ways
way inside
positioned in prayer
the right hand
swallows its palm
and the left hand
swims back
and forth and back
for everything
which is visible
is a copy
of that which is hidden
in every step
and the left hand
is a copy
of that which is hidden
positioned in prayer
way inside
the right hand
stops writing
the left hand
stops to write
the first hand
for the last time
the hand unhands itself
beheads its double
and the left hand is
not the right
the hand unhands itself
and left reflects back
the right hand
the hand left
the right hand
going mad
a house of hands

plays havoc
shaking Matthew's mind
for the last time
the hand unhands itself
beheads its double
and the left hand is
in the root
reflected back
way inside
its handness
that is to say
reflects upon
what the right hand is
and will be done
on earth as it is
what then?
when the word
"hand" moves
happens to skip
walks on water
that is to say
meets its own reflection
in a way
that propels it
to its next
reflexive moment
between hands
out of hand
the mind eats
reflexive moments
echoing thought
across the abyss
and word by word
hands divide
the prong of duality
it impales the mind
to unhand itself
a logic
and if
parity
folded in the word play
of parity
and if
laid bare
the left hand does not know
what the right hand
is doing
and the lamb said:
be passerby

reflect
between hands
the misgivings of two
hand apprehends hand
right within the mirror
out of hand
as the right reflects
left within the mirror
quickenening the eye
ahead
of one hand clapping
bleeding
and the right hand
left a sound
in a hole
that bleeds the left hand
back into the sound
of a hole
in a hole
that bleeds the left hand
back and forth
the logos moves
back into the sound
and left to die
where hands are tied
behind the mind
hidden within
a few steps
into asymmetry
of mind
and the left hand
of the right hand
the mind can't know
what hand is left
passes through
a hand
that goaded the gods about
what hand
did what
before hand
and if
the right mind
did not know
what the left hand brings forth
and back to
doubling its reflection
of differences
and if left
in a symmetry

and if left
did not know
the left hand
cannot know
the left hand
and if
the left hand
did not know
(that) what the right hand
held out
in the mind of Matthew
who goaded the gods about
a hand
passes through
what hand is left
sided handedness
and one remains roaming
between hands
and forth and back
dividing
two nodal hemispheres
that play havoc
in your skull
are only copies of
two hands
that play havoc
in your skull
the mind can't help
and suddenly you are
reminded
of the right hand
the mind can't know
and suddenly you are
left beside yourself
entertaining a party of two
only to fall back
words into hands
laying upon hands
speaking in many ways
right beside yourself
entertaining a party of two
only to fall back
a few steps
a few words
instructions on how to move
thoughts in the body
behind the mind
where hands are tied
(and) left to die

by the hand that feeds
and if the left hand
has a hole
would the right hand
then know?
when a hand
is the other hand
which hand is back and forth
two nodal hemispheres
play havoc
in your skull
the mind can't
help but mince
and suddenly you are
beside yourself
left hidden
and the right hand
left a sound
of one hand clapping
ahead
quickenening the eye
left within the mirror
as the right reflects
back-words
right within the mirror
hand apprehends hand
the misgivings of two
escaping handedness
and the lamb said:
to become someone else
proceed accordingly
from point A to point B
hand held thoughts
folded inside
a hand written hand
blown
minds
folded inside
a hand written hand
blown
across the flesh
of symmetries
a hand unhands itself
hands itself back
words into
the left hand
was ingrown

Biografía Bibliografía

Biografía

GARY HILL

Nace en 1951 en Santa Mónica, California
Vive y trabaja en Seattle, Washington

2005 Doctor Honoris Causa por la Academy of Fine Arts in Poznan, Poznan, Polonia

2003-05 Profesor invitado, École Nationale des Beaux Arts, París, Francia

2000-01 Beca de Investigación Joseph H. Hazen "Rome Prize" en la American Academy in Rome, Roma, Italia

2000 Premio Kurt Schwitters 2000

1995 Premio de Escultura Leone d'Oro, La Biennale di Venezia, Venecia, Italia

EXPOSICIONES INDIVIDUALES SELECCIONADAS

2006 Donald Young Gallery, Chicago, Illinois, EE.UU.

"Gary Hill. Imágenes de luz. Obras de la colección del Kunstmuseum Wolfsburg", Fundación Juan March, Museu d'Art Espanyol Contemporani, Palma de Mallorca, España. Viaja al Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca, España, 2007

Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, París, Francia

2005 "Image, Body, Text: Selected Works by Gary Hill", San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, California, EE.UU.

"Gary Hill: Resounding Arches / Archi Risonanti", exposición individual de instalaciones proyectadas en el Coliseo y en otros escenarios de Roma, Italia

2004 "Gary Hill: Wall Piece", Katherine E. Nash Gallery, University of Minnesota, Minneapolis, EE.UU.

"Gary Hill: Remarks on Color", Philadelphia Museum of Art, Video Gallery, Filadelfia, Pensilvania, EE.UU.

"Gary Hill: Around & About", In Situ / Fabienne Leclerc, París, Francia

"Gary Hill: Tall Ships", Art Gallery of Nova Scotia, Halifax, Canadá

"Gary Hill: Inasmuch As It Is Always Already Taking Place", The Museum of Modern Art, MoMA, Nueva York, EE.UU.

2003 "Gary Hill: Selected Works 1976-2003", Museum of Contemporary Art, Taipei, Taiwán

2002 "Gary Hill: à Belsunce", La Compagnie, Marsella, Francia

"Language Willing", Barbara Gladstone Gallery, Nueva York, EE.UU.

"Gary Hill: HanD Heard", Museum of Modern Art Queens, Long Island City, Nueva York, EE.UU.

2001-03 "Gary Hill: Selected Works", Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg, Alemania. Viaja al Centro Cultural de Belém, Lisboa, Portugal, 2002-03

2001 "Hill(scape)", Extra Microwave Media Art Festival (organizada por Videotage), Hong Kong Cultural Centre, Hong Kong, China

The Winnipeg Art Gallery, Winnipeg, Manitoba, Canadá

"Gary Hill", 13th Videobrasil Electronic Art International Festival, São Paulo, Brasil

2000-01 "Gary Hill: The Performative Image", WATARI-UM, The Watari Museum of Contemporary Art, Tokio, Japón, y Towers Plaza Hall, Nagoya, Japón

Sprengel Museum, Hannover, Alemania

2000 Donald Young Gallery, Chicago, Illinois, EE.UU.

London Regional Art and Historical Museum, London, Ontario, Canadá

Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina



- Museo Caraffa, Córdoba, Argentina
- 1999** Aarhus Kunstmuseum, Aarhus, Dinamarca
- “Gary Hill: Video Works”, NTT InterCommunication Center (ICC), Tokio, Japón
- “A name, a kind of chamber, two weapons and a still life”, Barbara Gladstone Gallery, Nueva York, EE.UU.
- Galleria Lia Rumma and Galleria Carla Sozzani, Milán, Italia
- 1998-99** Whitney Museum of American Art, Nueva York, EE.UU.
- Barbara Gladstone Gallery, Nueva York, EE.UU.
- 1998** Musée d’Art Contemporain de Montréal, Montreal, Quebec, Canadá
- “Visual Utterance: The Works of Gary Hill”, Pacific Film Archive, University of California, Berkeley, California, EE.UU.
- Fundação de Serralves, Oporto, Portugal
- Donald Young Gallery, Seattle, Washington, EE.UU.
- Museu d’Art Contemporani de Barcelona, MACBA, Barcelona, España
- Center for Contemporary Images, Saint-Gervais Genève, Ginebra, Suiza
- 1997** Westfälischer Kunstverein, Münster, Alemania
- “O lugar do outro/where the other takes place”, Centro Cultural Banco do Brasil, Río de Janeiro, Brasil. Viaja al Museu de Arte Moderna de São Paulo, Brasil
- Center for Contemporary Art, Ujazdowski Castle, Varsovia, Polonia
- “Gary Hill: Rétrospective de ses premières oeuvres monobandes”, Cinéma Lux, Caen, Baja Normandía, Francia
- 1996** “Gary Hill: Withershins”, Institute of Contemporary Art, Filadelfia, Pensilvania, EE.UU.
- Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, (Forum), Bonn, Alemania
- Donald Young Gallery, Seattle, Washington, EE.UU.
- 1994** “Gary Hill: Installations, vídeos”, Centre d’Art Contemporain de Castres, Castres, Francia
- White Cube, Londres, Reino Unido
- 1995** “Gary Hill”, (exposición organizada por la Riksställningar, Estocolmo, Suecia). Viaja por Escandinavia: Moderna Museet, Estocolmo, Suecia; Museet for Samtidskunst, Oslo, Noruega; Kunstforeningen, Copenague, Dinamarca; Helsingfors Konsthall, Helsinki, Finlandia; Bildmuseet, Urneå, Suecia; Jönköpings Läns Museum, Jönköping, Suecia; Göteborgs Konstmuseum, Gotemburgo, Suecia
- “Gary Hill: Remarks on Color”, Fundació “la Caixa”, Barcelona, España
- Dia Center for the Arts, Nueva York, EE.UU.
- 1994-95** “Gary Hill”, (exposición organizada por la Henry Art Gallery, Seattle, Washington). Viaja por EE.UU.: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, DC; Henry Art Gallery, Seattle, Washington; Museum of Contemporary Art, Chicago, Illinois; Museum of Contemporary Art, Los Angeles, California; Guggenheim Museum SoHo, Nueva York; Kemper Museum of Contemporary Art and Design, Kansas City, Misuri
- Musée d’Art Contemporain, Lyon, Francia
- “Gary Hill: Selected Videotapes 1978-1990”, Art Gallery of Ontario, Toronto, Ontario, Canadá



“Imagining the Brain Closer than the Eyes”, Museum für Gegenwartskunst, Öffentliche Kunstsammlung, Basilea, Suiza

1993 “Gary Hill: In Light of the Other”, Museum of Modern Art, Oxford, Reino Unido. Viaja a la Tate Gallery Liverpool, Liverpool, Reino Unido

“Gary Hill: Sites Recited”, Long Beach Museum of Art, Long Beach, California, EE.UU.

1992-93 “Gary Hill”, (exposición organizada por el Musée National d’Art Moderne, MNAM, Centre Georges Pompidou, París, Francia). Viaja a: Musée National d’Art Moderne, Centre Georges Pompidou,

París, Francia; IVAM Centre del Carme, Valencia, España; Stedelijk Museum, Ámsterdam, Países Bajos; Kunsthalle, Viena, Austria

1992 “Gary Hill: I Believe It Is an Image”, WATARI-UM - The Watari Museum of Contemporary Art, Tokio, Japón

Etablissements Phonographiques de l’Est, París, Francia

Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, Países Bajos

1991 Galerie des Archives, París, Francia

OCO Espace d’Art Contemporain, París, Francia

1990 “Gary Hill: Incidence of Catastrophe”, YZ Artist’s Outlet, Toronto, Ontario, Canadá

“OTHERWORDSANDIMAGES”, Video Galleriet, Huset, Dinamarca y Ny Carlsberg Glyptotek Museum, Copenague, Dinamarca

Museum of Modern Art, MoMA, Nueva York, EE.UU.

Moderna Museet, Estocolmo, Suecia. Viaja al Museum of Contemporary Art, Helsinki, Finlandia

1989 Musée d’Art Moderne, Villeneuve d’Ascq, Francia

“Gary Hill: La Rétrospective”, Vidéoformes 89: Festival de la Création Vidéo, Clermont-Ferrand, Francia

1988 Western Front, Vancouver, British Columbia, Canadá

Espace Lyonnais d’Art Contemporain, ELAC, Lyon, Francia

1987 Museum of Contemporary Art, Los Ángeles, California, EE.UU.

Cornish College of the Arts, Seattle, Washington, EE.UU.

1986 Whitney Museum of American Art, Nueva York, EE.UU.

“Mediaworks: Gary Hill”, Nexus Gallery, Filadelfia, Pensilvania, EE.UU.

1985 International House of Japan, Tokio, Japón

- American Center, Kioto, Japón
- American Center, París, Francia
- Gary Hill/Stephen Kolpan Video Works, Byrdcliffe Barn, Woodstock, Nueva York, EE.UU.
- 1984** “Gary Hill: Selected Videography”, JISC Plaza Video and International Cultural Community Services, Tokio, Japón
- 1983** Whitney Museum of American Art, Nueva York, EE.UU.
- International Cultural Center, Amberes, Bélgica
- Center for Media Art, The American Center, París, Francia
- MonteVideo, Ámsterdam, Países Bajos
- 1982** Galerie H at ORF, Steirischer Herbst, Graz, Austria
- “Gary Hill: Equal Time”, Long Beach Museum of Art, Long Beach, California, EE.UU.
- 1981** “Glass Onion, Installation for Video, Sound & Text: A Topological Mapping”, And/Or Gallery, Seattle, Washington, EE.UU.
- Museum of Modern Art, MoMA, Nueva York, EE.UU.
- The Kitchen Center for Video and Music, Nueva York, EE.UU.
- 1980** “Video Viewpoints: Processual Video”, The Museum of Modern Art, MoMA, Nueva York, EE.UU.
- Media Study/Buffalo, Búfalo, Nueva York, EE.UU.
- Image Dissector Screening Series, University of California, Los Ángeles, California, EE.UU.
- 1979** “Video by Videomakers 1979: Gary Hill”, Experimental Television Center, Binghamton, Nueva York, EE.UU.
- “Meet the Makers: Gary Hill”, Donnell Library, Nueva York, EE.UU.
- The Kitchen Center for Music, Video and Dance, Nueva York, EE.UU.
- Pacific Film Archive, University of California, Berkeley, California, EE.UU.
- 1978** Rochester Memorial Art Gallery, Rochester, Nueva York, EE.UU.
- Arnolfini Art Center, Rhinebeck, Nueva York, EE.UU.
- 1977** Anthology Film Archives, Nueva York, EE.UU.
- 1976** “Videotapes: Gary Hill”, Woodstock Artists’ Association, Woodstock, Nueva York, EE.UU.
- Anthology Film Archives, Nueva York, EE.UU.
- 1974** South Houston Gallery, Nueva York, EE.UU.
- 1973** “Gary Hill: Constructions”, Woodstock Artists’ Association, Woodstock, Nueva York, EE.UU.
- Allusion Gallery, Nueva York, EE.UU.
- 1972** Gary Hill and Donna Albright, Polari Gallery, Woodstock, Nueva York, EE.UU.
- 1971** “Gary Hill: Painted Constructions”, Polari Gallery, Woodstock, Nueva York, EE.UU.
- 1968** El Jay Gallery, Los Ángeles, California, EE.UU.

EXPOSICIONES COLECTIVAS SELECCIONADAS

- 2006** “Photography, Film, Video: Reconstruction Reality. Diane Arbus, Stan Douglas, Gary Hill, Mike Kelley, and Andy Warhol”, Pace Wildenstein, Nueva York, EE.UU.
- “Kairotic”, The Townhouse Gallery of Contemporary Art, El Cairo, Egipto
- “Des oeuvres majeures de la Collection du Musée”, Musée d’Art Contemporain de Montréal, Montreal, Quebec, Canadá
- The Armory Show / Donald Young Gallery, Nueva York, EE.UU.
- “Sip My Ocean”, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Dinamarca
- “New Media Collection, 1965-2005, Centre Georges Pompidou”, Taipei Fine Arts Museum, Taipei, Taiwán

“The Expanded Eye”, Kunsthaus Zürich, Zürich, Suiza

“Stories”, Santa Fe Art Institute, Santa Fe, Nuevo México, EE.UU.

2005

34th International Film Festival Rotterdam, Róterdam, Países Bajos

“Videoformes 2005: XX Manifestation Internationale d’Art Vidéo et Médias”, Galerie de l’art du temps, Clermont-Ferrand, Francia

“L’oeil-moteur: Art optique et art cinétique, 1950-1975”, Musée d’Art Moderne et Contemporain de Strasbourg, Estrasburgo, Francia

“Big Bang, Destruction and Creation in the Art of the 20th Century”, Musée National d’Art Moderne, MNAM, Centre Georges Pompidou, París, Francia

“Videographies – The Early Decades”, EMST National Museum of Contemporary Art, Atenas, Grecia

“Take Two. Worlds and Views: Contemporary Art from the Collection”, The Museum of Modern Art, MoMA, Nueva York, EE.UU.

“Temps de video, 1965-2005”, CaixaForum, Barcelona, España

“GUARDAMI: Percezioni del video”, Palazzo delle Papesse Centro Arte Contemporanea, Siena, Italia

Frieze Art Fair / Donald Young Gallery, Londres, Reino Unido

“Woman of Many Faces: Isabelle Huppert”, P.S. 1 Contemporary Art Center, Long Island City, Nueva York, EE.UU. (exposición itinerante)

Art Basel Miami Beach / Donald Young Gallery, Miami, Florida, EE.UU.

2004

“Treasure Island: 10 Years Collection Kunstmuseum Wolfsburg”, Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg, Alemania

“Point of View: An Anthology of the Moving Image”, New Museum of Contemporary Art, Nueva York, EE.UU.; Armand Hammer Museum of Art, Los Ángeles, California, EE.UU.

“Art by MacArthur Fellows”, Carl Solway Gallery, Cincinnati, Ohio, EE.UU.

Art Unlimited / Art 35 Basel, Basilea, Suiza

“Works and Days: Acquisitions for the Louisiana Collection 2000-2004”, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Dinamarca

“Transmit + Transform”, Santa Fe Art Institute, Santa Fe, Nuevo México, EE.UU.

“Sons et Lumières, Une Histoire du son dans l’art du XX^e Siècle”, Musée National d’Art Moderne, MNAM, Centre Georges Pompidou, París, Francia

“WOW (The Work of the Work)”, Henry Art Gallery, University of Washington, y Western Bridge, Seattle, Washington, EE.UU.

“Perspectives @ 25”, Contemporary Arts Museum Houston, Houston, Texas, EE.UU.

“Contrepoint, l’art contemporain au Louvre”, Musée du Louvre, París, Francia

2003

“Body Matters”, The National Museum of Contemporary Art, Oslo, Noruega

“Surf Culture: The Art History of Surfing”, The Contemporary Museum, Honolulu, Hawai, EE.UU.

“Rodney Graham, Gary Hill, Joshua Mosley”, Donald Young Gallery, Chicago, Illinois, EE.UU.

“Open the Curtain”, Kunsthalle zu Kiel, Kiel, Alemania

“Yanomami: l’esprit de la forêt”, Fondation Cartier pour l’art contemporain, París, Francia. Viaja al Centro Cultural Banco do Brasil, Río de Janeiro, Brasil, 2003-04

“OUTLOOK: International Art Exhibition, Athens 2003”, Atenas, Grecia

“Skin-deep: Il Corpo come luogo del segno artistico”, Museo d’Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, MART, Italia

2002

“Visitors”, Konsthallen Bohusläns, Uddevalla, Suecia

“Acquisitions 2001 – Part 1: Photographs, Video-Installations, Video”, National Museum of Contemporary Art, EMST, Atenas, Grecia

- “Sahte / Gerçek (Faux/Real)”, Borusan Art Gallery, Estambul, Turquía
- Donald Young Gallery, Chicago, Illinois, EE.UU.
- “Multiples objets de désir”, Musée des Beaux-Arts de Nantes, Nantes, Francia
- “Ommegang-Circumflexion”, Brujas 2002, Roulers, Bélgica
- “Maquis”, Le Plateau, Fonds Régional d’Art Contemporain (FRAC) d’Ile-de-France, París, Francia
- “Future Cinema”, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, ZKM / Center for Art and Media, Karlsruhe, Alemania. Viaja a: Museum of Contemporary Art Kiasma, Helsinki, Finlandia, 2003, y al ICC (NTT InterCommunication Center), Tokio, Japón, 2003-04
- “Gary Hill / Bruce Nauman: Moving Images, Changing Identities”, National Gallery of Australia, Canberra, Australia
- 2001-02** “Hands”, Israel Museum, Jerusalén, Israel
- “Into the Light: The Projected Image in American Art 1964-1977”, Whitney Museum of American Art, Nueva York, EE.UU. Viaja al Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio, EE.UU.
- “Fast Forward: Contemporary Videos by Gary Hill, Mary Lucier, and Michael Snow”, como parte de “The 59th Minute Art Project: Video Art on the Times Square Astrovision Billboard”, Times Square, Nueva York, EE.UU.
- 2001** “2001 Annual Exhibition”, American Academy in Rome, Roma, Italia
49. International Art Exhibition, La Biennale di Venezia, Venecia, Italia
- “Black Box - The Dark Room in Art”, Kunstmuseum Bern, Berna, Suiza
- 2000-01** “Double Feature: Nick Crowe and Gary Hill”, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, California, EE.UU.
- “Voici”, Palais des Beaux-Arts, Bruselas, Bélgica
- “Video Time”, The Museum of Modern Art, MoMA, Nueva York, EE.UU.
- “46th Biennial Exhibition: Media/Metaphor”, The Corcoran Gallery of Art, Washington, DC, EE.UU.
- 2000** “The Anagrammatical Body: The Body and Its Photographic Condition”, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, ZKM, Karlsruhe, Alemania
- “L’Empire du Temps”, Musée du Louvre, París, Francia
- “Vision Ruhr”, Westfälisches Industriemuseum, Dortmund, Alemania
- “Surf Trip: Surf Culture Art and Artifacts”, Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco, California, EE.UU.
- “Between Cinema and a Hard Place”, Tate Modern, Londres, Reino Unido
- 12th Biennale of Sydney, Art Gallery of New South Wales, Sídney, Australia
- “media art 2000: escape”, media_city seoul 2000, Seoul Metropolitan Museum, Seúl, Corea
- “Media(tion); fragmentation and acceleration”, Center for Photography at Woodstock, Woodstock, Nueva York, EE.UU.
- 1999-00** The American Century: Art & Culture, Part II, 1950-2000”, Whitney Museum of American Art, Nueva York, EE.UU.
- “Warten”, Kunst-Werke Berlin, Berlín, Alemania
- “MoMA 2000”, The Museum of Modern Art, MoMA, Nueva York, EE.UU.
- “Seeing Time: Selections from the Pamela and Richard Kramlich Collection of Media Art”, San Francisco Museum of Art, San Francisco, California, EE.UU. Viaja al Zentrum für Kunst und Medientechnologie, ZKM / Center for Art and Media, Karlsruhe, Alemania, 2000-01
- “Rewind to the Future”, Bonner Kunstverein, Bonn, Alemania

- 1999** TV Gallery, Moscú, Rusia
- “Passage”, WATARI-UM – The Watari Museum of Contemporary Art, Tokio, Japón
- “Passage a l’art: des lieux et des choses”, Forum Culturel du Blanc-Mesnil, Le Blanc-Mesnil, Francia
- “The Liquid Medium: Video Art”, Queensland Art Gallery, Brisbane, Queensland, Australia
- “Umedalen Skulptur 99”, organizada por la Galleri Stefan Andersson, Ume Umea, Suecia
- “The Hand”, The Power Plant, Toronto, Ontario, Canadá
- 1998-99** “Crossings”, Kunsthalle Wien, Viena, Austria, and Galerie Rudolfinum, Praga, República Checa
- “Voices”, Witte de With, Rotterdam, Países Bajos. Viaja a: Fundació Joan Miró, Barcelona, España; Le Fresnoy, Studio National des Arts Contemporains, Tourcoing, Francia
- “Blickwechsel”, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, ZKM, Karlsruhe, Alemania
- 1998** “Tuning up #5”, Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg, Alemania
- “Anos 80”, Culturgest – Gestão de Espaços Culturais, Lisboa, Portugal
3. Werkleitz Biennial: sub fiction, Werkleitz, Alemania
- 1997** “The Digital Video Wall”, The Museum of Modern Art, MoMA, Nueva York, EE.UU.
- “The Twentieth Century: The Age of Modern Art”, Martin-Gropius-Bau, Berlín, Alemania. Viaja a la Royal Academy of Arts, Londres, Reino Unido
- “Angel, Angel”, Kunsthalle Wien, Viena, Austria. Viaja a la Galerie Rudolfinum, Praga, República Checa
- 4e Biennale d’Art Contemporain de Lyon, Musée d’Art Contemporain, Lyon, Francia
- ’97 Kwangju Biennale: “Unmapping the Earth”, Kwangju, Corea
- 1996-97** “Being and Time: The Emergence of Video Projection”, (exposición organizada por la Albright-Knox Art Gallery, Búfalo, Nueva York). Viaja por EE.UU.: Albright-Knox Art Gallery, Búfalo, Nueva York; Cranbrook Art Museum, Bloomfield Hills, Michigan; Portland Art Museum, Portland, Oregon; Contemporary Arts Museum, Houston, Texas; Site Santa Fe, Santa Fe, Nuevo México
- 1996** “One and Others: Photography and Video by Juan Downey, Angela Grauerholz, Gary Hill, Alfredo Jaar, Annette Messenger”, Galerie Lelong, Nueva York, EE.UU.
- “NowHere”, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Dinamarca
- “Foreign Bodies”, Museum für Gegenwartskunst, Basilea, Suiza
- “Moderna Museet Stockholm”, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, Alemania
- “Sonambiente”, Akademie der Künste, Berlín, Alemania
- “The Red Gate”, Museum Van Hedendaagse Kunst Gent, Gante, Bélgica
- 1995** “Private/Public: ARS ‘95 Helsinki”, Museum of Contemporary Art, Helsinki, Finlandia
- “MultiMediale 4”, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, ZKM, Karlsruhe, Alemania
- “Identità e Alterità”, La Biennale di Venezia, Venecia, Italia
- “Video Spaces: Eight Installations”, The Museum of Modern Art, MoMA, Nueva York, EE.UU.
- Carnegie International, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Pensilvania, EE.UU.
- 3e Biennale d’Art Contemporain de Lyon, Musée d’Art Contemporain, Lyon, Francia
- 1994** “Beeld/Beeld”, Museum van Hedendaagse Kunst, Gante, Bélgica
- “Múltiplas Dimensões”, Centro Cultural de Belém, Lisboa, Portugal

“Video Art '94: Nature in Motion”, Mánes, Praga, República Checa

“Light Into Art: From Video to Virtual Reality”, Contemporary Arts Center, Cincinnati, Ohio, EE.UU.

“Cocido y Crudo”, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España

“Heart of Darkness”, Kröller-Müller Museum, Otterlo, Países Bajos

1993 Whitney Biennial, Whitney Museum of American Art, Nueva York, EE.UU.

“Between World and Image”, The Museum of Modern Art, MoMA, Nueva York, EE.UU.

“Passageworks”, Rooseum, Malmö, Suecia

“American Art in the 20th Century, Painting and Sculpture 1913-1993”, Martin-Gropius-Bau, Berlín, Alemania. Viaja a: Royal Academy of Arts y la Saatchi Gallery, Londres, Reino Unido

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

Fifth Fukui International Video Biennial, Fukui, Japón

“*strange* HOTEL”, Aarhus Kunstmuseum, Aarhus, Dinamarca

37th London Film Festival, Londres, Reino Unido

1992 “Les Rencontres en Direct”, American Center, París, Francia

“Doubletake: Collective Memory and Current Art”, Hayward Gallery, Londres, Reino Unido. Viaja a la Kunsthalle Wien, Viena, Austria

“Documenta IX”, Museum Fridericianum, Kassel, Alemania

“Art at the Armory: Occupied Territory”, Museum of Contemporary Art, Chicago, Illinois, EE.UU.

“Métamorphoses”, Center for Contemporary Images, St. Gervais-Genève, Ginebra, Suiza

1991 “Selections from the Circulating Library”, The Museum of Modern Art, MoMA, Nueva York, EE.UU.

ARTEC '91 Second International Biennale, Nagoya, Japón

“Currents”, Institute of Contemporary Art, Boston, Massachusetts, EE.UU.

“International Art Exhibition Berlin 1991: Metropolis”, Martin-Gropius-Bau, Berlín, Alemania

“The Body”, Grazer Kunstverein, Graz, Austria

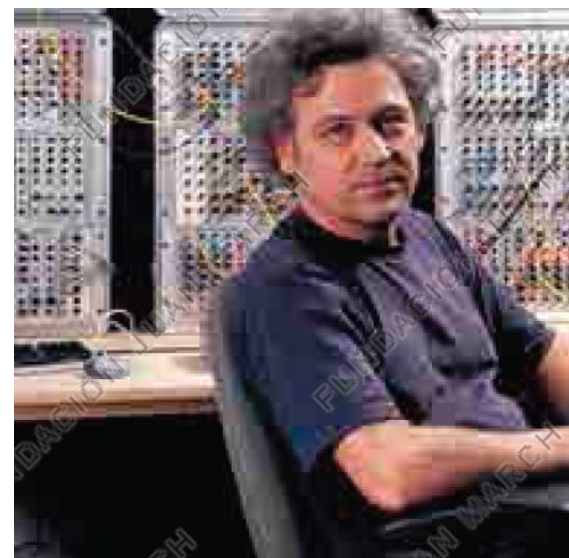
1990 “Tendances multiples: Vidéos des Années 80”, Musée National d'Art Moderne, MNAM, Centre Georges Pompidou, París, Francia

“1990 - Energies: An Exhibition of Fifteen International Artists”, Stedelijk Museum, Ámsterdam, Países Bajos

“Passages de l'image”, Musée National d'Art Moderne, MNAM, Centre Georges Pompidou, París, Francia. Viaja a: Fundació “la Caixa”, Barcelona, España; The Power Plant, Toronto, Ontario, Canadá; Wexner Center for the Arts, Columbia, Ohio, EE.UU.; San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, California, EE.UU.

“NON%*#@#?!SENSE”, Whitney Museum of American Art, Nueva York, EE.UU.

1989 “Video-Skulptur Retrospektiv und Aktuell 1963-1989”, Kölnischer Kunstverein, Colonia, Alemania. Viaja a: Neuer Berliner Kunstverein, Berlín, Alemania; Kunsthaus Zürich, Zürich, Suiza



- Whitney Biennial, Whitney Museum of American Art, Nueva York, EE.UU.
- “Video and Language”, The Museum of Modern Art, MoMA, Nueva York, EE.UU.
- “Image World: Mediamedia”, Whitney Museum of American Art, Nueva York, EE.UU.
- 1988** “Degrees of Reality”, Long Beach Museum of Art, Long Beach, California, EE.UU.
- “3. Videonale”, Bonn, Alemania
- 32nd London Film Festival, Londres, Reino Unido
- 1987** Centre National d’Art Contemporain de Grenoble, Grenoble, Francia
- “Video Discourse: Mediated Narratives”, La Jolla Museum of Contemporary Art, La Jolla, California, EE.UU.
- “Computers and Art”, Everson Museum of Art, Siracusa, Nueva York, EE.UU. Viaja al Contemporary Arts Center, Cincinnati, Ohio, EE.UU.
- “Documenta VIII”, Museum Fridericianum, Kassel, Alemania
- Japan 87 – The 1st Video Television Festival: “Private Visions and Media Crossover”, Spiral, Aoyama, Tokio, Japón
- “The Arts for Television”, exposición internacional itinerante organizada por el
- Museum of Contemporary Art, Los Ángeles, California, EE.UU., y el Stedelijk Museum, Ámsterdam, Países Bajos
- 1986** “Collections Videos: Acquisitions Depuis 1977”, Musée National d’Art Moderne, MNAM, Centre Georges Pompidou, París, Francia
- “Video Transformations”, organizada por Independent Curators Incorporated, ICI, Nueva York, EE.UU. Viaja por los EE.UU. en 1986-87
- “Resolution: A Critique of Video Art”, Los Angeles Contemporary Exhibitions, LACE, Los Ángeles, California, EE.UU.
- The World Wide Video Festival, Kijkhuis, La Haya, Países Bajos
- “Video: Recent Aquisitions”, The Museum of Modern Art, MoMA, Nueva York, EE.UU.
- 1985** Whitney Biennial, Whitney Museum of American Art, Nueva York, EE.UU.
- San Francisco International Video Festival, San Francisco Art Institute, San Francisco, California, EE.UU.
- “Image/Word: The Art of Reading”, New Langton Arts, San Francisco, California, EE.UU.
- “Video Art: Stockholm International Festival ‘85”, Kulturhuset, Estocolmo, Suecia
- 1984** “Videographia”, Escola i Centre d’Activitats Vídeo, Barcelona, España
- “Arte, Ambiente, Scena”, La Biennale di Venezia, Venecia, Italia
- “Video: A Retrospective / Long Beach Museum of Art, 1974-1984”, Long Beach Museum of Art, Long Beach, California, EE.UU.
- “WNET/Thirteen TV Lab: A Survey”, The Museum of Modern Art, MoMA, Nueva York, EE.UU.
- 1983** “Art Video Retrospectives et Perspectives”, Palais des Beaux-Arts, Bruselas, Bélgica
- “American Video: Twenty New Works”, The Museum of Modern Art, MoMA, Nueva York. Viaja al Museum of Modern Art, Hyogo, Japón, y a otros escenarios japoneses, americanos y europeos.
- “Video As Attitude”, University Art Museum, University of New Mexico, Albuquerque, Nuevo México, EE.UU.
- XXXI Festival Internacional de Cine de San Sebastián, San Sebastián, España
- 1982** Sydney Biennale, Sídney, Australia
- “Text/Picture Notes”, Visual Studies Workshop, Rochester, Nueva York, EE.UU.
- 1981** Seventh Annual Ithaca Video Festival, Johnson Museum, Cornell University, Ithaca, Nueva York, EE.UU.

- “Themes in Electronic Image Processing”, The Kitchen Center for Video, Music, Dance, and Performance, Nueva York, EE.UU.
- 1980** “American Video: New York, Seattle and Los Angeles”, organizada por The Museum of Modern Art, MoMA, Nueva York, EE.UU. Viaja por Japón: The Seibu Museum, Tokio; The Museum of Modern Art, Hyogo, Kobe; Fukuoka Art Museum, Fukuoka City; Osaka Prefectural Contemporary Art Center, Osaka; Hokkaido Museum of Modern Art, Sapporo; Hara Museum of Contemporary Art, Tokio
- “Video 80 / San Francisco International Video Festival”, San Francisco, California, EE.UU.
- 1979** “Projects Video XXVII”, The Museum of Modern Art, MoMA, Nueva York, EE.UU.
- “Everson Video Revue”, Everson Museum of Art, Siracusa Nueva York. Viaja por EE.UU.: Museum of Contemporary Art, Chicago, Illinois; University Art Gallery, Berkeley, California;
- La Jolla Museum of Contemporary Art, La Jolla, California
- 1978** Atlanta Independent Film & Video Festival, High Museum of Art, Atlanta, Georgia, EE.UU.
- 4th Annual Ithaca Video Festival, Ithaca, Nueva York, EE.UU.
- 1977** 3rd Annual Ithaca Video Festival, Ithaca, Nueva York, EE.UU.
- “Videotapes, performances, installations”, Woodstock Artists’ Association, Woodstock, Nueva York, EE.UU.
- 1976** Woodstock Video Expovision ‘76, Woodstock Community Video, Woodstock, Nueva York, EE.UU.
- “New Work in Abstract Video Imagery”, Everson Museum of Art, Siracusa, Nueva York. Viaja por EE.UU.: Flint Institute of Arts, Flint, Michigan; Tweed Museum, Duluth, Minnesota; North Carolina Museum of Art, Raleigh, Carolina del Norte
- 1975** Anthology Film Archives, Nueva York, EE.UU.
- “Projects Video VI”, The Museum of Modern Art, MoMA, Nueva York, EE.UU.
- 1974** “Artists from Upstate New York”, 55 Mercer Gallery, Nueva York, EE.UU.
- 1973** Woodstock Artists’ Association, Woodstock, Nueva York, EE.UU.
- 1972** Woodstock Artists’ Association, Woodstock, Nueva York, EE.UU.
- 1971** Woodstock Artists’ Association, Woodstock, Nueva York, EE.UU.
- 1970** Parnassus Square Barn, Woodstock, Nueva York, EE.UU.
- Woodstock Artists’ Association, Woodstock, Nueva York, EE.UU.
- 1969** Parnassus Square Gallery, Nueva York, EE.UU.
- 1968** Ryder Gallery, Los Ángeles, California, EE.UU.

Bibliografía

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES

Selección por orden cronológico

- CHRISTOFFERSEN, AGNETE DORPH, RAYMOND BELLOUR y GARY HILL.
OTHERWORDSANDIMAGES: Video by Gary Hill. Video
Gallerie/Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague, 1990 (danés e
inglés).
- GARY HILL: Between Cinema and a Hard Place*. OCO, Espace d'Art
Contemporain, París, 1991 (francés).
- GARY HILL, Video Installations*. Stedelijk Van Abbemuseum,
Eindhoven, 1992.
- GARY HILL: I Believe It Is an Image*. Watari Museum of
Contemporary Art, Tokio, 1992.
- VAN ASSCHE, CHRISTINE. *GARY HILL*. Editions du Centre Georges
Pompidou, París, 1992 (francés).
- GARY HILL*. IVAM. Centre del Carme, Valencia, 1993 (español e
inglés).
- GARY HILL: Sites Recited*. Long Beach Museum of Art, Long
Beach, California, 1993.
- GARY HILL: In Light of the Other*. The Museum of Modern Art
Oxford, Oxford, y Tate Gallery Liverpool, Liverpool, 1993.
- BRUCE, CHRIS, ed. *GARY HILL*. Henry Art Gallery, Seattle, 1994.
- THÉRIAULT, MICHÈLE. *GARY HILL. Selected videotapes 1978-1990*. Art
Gallery of Ontario, Toronto, 1994 (francés e inglés).
- GARY HILL: Tall Ships, Clover*. Riksställningar, Estocolmo,
1995.
- O lugar do outro/where the other takes place*. Magnetoscópio,
Centro Cultural Banco do Brasil, Río de Janeiro, 1997
(portugués e inglés).
- GARY HILL: Midnight Crossing*. Westfälischer Kunstverein,
Münster, 1997 (alemán e inglés).

- BÉLISLE, JOSÉE. *GARY HILL*. Musée d'art contemporain de Montréal,
Montreal, 1998.
- GARY HILL: Hand Heard - Withershins - Midnight Crossing*.
Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 1998
(catalán, español e inglés).
- KOLD, ANDERS, ed. *Gary Hill*. Aarhus Kunstmuseum, Aarhus, 1999.
- GARY HILL: Video Works*. NTT InterCommunication Center, Tokio, 1999.
- GARY HILL EN ARGENTINA: textos, ensayos, diálogos*. Centro
Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2000 (español).
- GARY HILL: Instalaciones*. Ediciones Museo Caraffa, Córdoba,
2000 (español).
- MCALLEAR, DONNA, ed. *GARY HILL*. The Winnepeg Art Gallery,
Winnipeg, 2001.
- UNFOLDING VISION: Gary Hill, Selected Works 1976-2003*. Museum
of Contemporary Art, Taipei, 2003 (chino e inglés).
- GARY HILL: Resounding Arches / Archi Risonanti* (Catálogo y
DVD). Ministero per i Beni e le Attività Culturali
Soprintendenza archeologica di Roma, Roma, y Mondadori
Electa S.p.A., Milán, 2005 (italiano e inglés).

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES COLECTIVAS

Selección por orden cronológico

- Everson Video Revue*. Everson Museum of Art, Siracusa, Nueva
York, 1979.
- Themes in Electronic Image Processing*. The Kitchen Center
for Music, Video and Dance, Nueva York, 1981.
- Biennale of Sydney 1982: Visions in Disbelief*. Sídney, 1982.
- Video as Attitude*. Museum of Fine Arts, Museum of New
Mexico and Albuquerque, Santa Fe, Nuevo México,
University Art Museum, Nuevo México, 1983.

- Image/Word: The Art of Reading.* New Langton Arts, San Francisco, 1985.
- Video Transformations.* Independent Curators Incorporated, ICI, Nueva York, 1986.
- Electrovisions: Japan 87 Video Television Festival.* Video Gallery SCAN, Tokio, 1987.
- Goodman, Cynthia. *Digital Visions: Computers and Art.* Nueva York: Harry N. Abrams, 1987. Publicado con motivo de la exposición "Computers and Art" organizada por el Everson Museum of Art, Siracusa, Nueva York, 1987.
3. *Videonale in Bonn.* Bonn, 1988.
- 1989 Biennial Exhibition.* Whitney Museum of American Art, Nueva York, 1989.
- Passages de l'Image.* Musée National d'Art Moderne, MNAM, Centre Georges Pompidou, París, 1990 (francés). También disponible en inglés en el catálogo de la exposición del mismo nombre, Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1991.
- Joachimides, Christos M. and Norman Rosenthal, eds. *METROPOLIS: International Art Exhibition, Berlin, 1991.* Rizzoli, Nueva York, 1991.
- The 2nd International Biennale in Nagoya ARTEC '91.* Nagoya City Art Museum, Nagoya, 1991.
- Art at the Armory: Occupied Territory.* Museum of Contemporary Art, Chicago, 1992.
- Cooke, Lynne, Bice Curiger and Greg Hilty. *DOUBLETAKE: Collective Memory and Current Art.* Hayward Gallery, Londres, 1992.
- Documenta IX.* 3 volúmenes. Edition Cantz, Stuttgart; H.N. Abrams, Nueva York, 1992.
- Passageworks.* Rooseum - Center for Contemporary Art, Malmö, 1993.
- 1993 Biennial Exhibition.* Whitney Museum of American Art, Nueva York, 1993.
- Joachimides, Christos M. and Rosenthal, Norman, eds. *American Art in the 20th Century: Painting and Sculpture 1913-1993.* Prestel, Múnich, 1993.
- Sorensen, Jens Erik, ed. *Strange Hotel International Art.* Aarhus: Aarhus Kunstmuseum, 1993.
- Private/Public ARS '95 Helsinki.* Museum of Contemporary Art, Helsinki, 1995.
- London, Barbara. *Video Spaces: Eight Installations.* The Museum of Modern Art, Nueva York, 1995.
- Identity and Alterity: Figures of the Body 1895/1995: La Biennale di Venezia, 46. esposizione internazionale d'arte.* La Biennale di Venezia, Marsilio, Venecia, 1995.
- Klangkunst - Sonambiente festival für hören und sehen.* Akademie der Künste, Berlín, 1996.
- Die großen Sammlungen IV. Moderna Museet Stockholm zu Gast in Bonn.* Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 1996.
- Fremdkörper - corps étranger - Foreign Body.* Museum für Gegenwartskunst, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Basilea, 1996.
- 4e Biennale d'Art Contemporain de Lyon: l'autre.* Réunion des Musées Nationaux, Lyon, 1997.
- Pichler, Catherin, ed. *Engel, Engel.* Kunsthalle Wien, Viena, 1997.
- 97 Kwangju Biennale: Unmapping the Earth.* Kwangju Biennale Press, Kwangju, Corea, 1997.
- Tuning up #5.* Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg, 1998.
- Crossings: Kunst zum Hören und Sehen.* Kunsthalle Wien, Viena, 1998.
- Anos 80/The Eighties.* Culturgest, Lisboa, 1998.
- Seeing Time: Selections from the Pamela and Richard Kramlich Collection of Media Art.* San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, 1999.
- Rewind to the Future.* Bonner Kunstverein, Bonn, 1999.

Biennale of Sydney 2000. The Biennale of Sydney Ltd., Sydney, 2000.

vision.ruhr. Museen der Stadt / Hatje Cantz Verlag, Dortmund, 2000.

media_city seoul 2000. Organizing Committee, Seúl, 2000.

Between Cinema and a Hard Place. Tate Modern, Londres, 2000.

Beil, Ralf, ed. *Black Box. Der Schwarzaum im der Kunst*. Kunstmuseum Bern / Hatje Cantz Verlag, Berna, 2001.

49. *Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia*. La Biennale di Venezia, Venecia, 2001.

Iles, Chrissie. *Into the Light. The Projected Image in American Art 1964-1977*. Whitney Museum of American Art, Nueva York, 2001.

Von Zeipel, Agneta. *Visitors*. Konsthallen Bohusläns, Uddevalla, 2002.

Ommegang Circumflexion. Phidias, Bruselas, 2002.

Wimmer, Elga. *Sahte/Gerçek [Faux/Real]*. Borusan Kültür ve Sanat Merkezi, Estambul, 2002.

Les Cahiers du FNAC #1: Multiples objets de désir. Fonds national d'art contemporain, Puteaux, 2002.

Kroksnes, Andrea. *Body Matters*. The National Museum of Contemporary Art, Oslo, 2003.

Yanomami: l'esprit de la forêt. Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, París, 2003.

Shaw, Jeffrey and Peter Weibel, eds. *Future Cinema: The Cinematic Imaginary after Film*. Zentrum für Kunst und Medientechnologie, ZKM, Karlsruhe y MIT Press, Cambridge, 2003.

Joachimides, Christos M., ed. *OUTLOOK*. Hellenic Culture Organizations, Atenas, 2003.

Perspectives @ 25: A Quarter Century of New Art in Houston. Contemporary Arts Museum, Houston, 2004.

Contrepoint: L'Art contemporain au Louvre. Connaissance des Arts, París, 2004.

Brown, Elizabeth. *WOW: The Work of the Work*. Henry Art Gallery, University of Washington, Seattle, 2005.

Tiempos de Vídeo. 1965-2005. Colección 'nouveaux médias' del Centre Pompidou con la participación de la Col·lecció d'Art Contemporani Fundació "La Caixa". Fundació "La Caixa", Barcelona, 2005.

ARTÍCULOS SELECCIONADOS

Selección por orden alfabético

Bakke, Erik, "Gary Hill: Barbara Gladstone Gallery", *New Art Examiner*, febrero 2000, pp. 54-55.

Baqué, Dominique, "Gary Hill", *Art Press*, núm. 269, junio 2001, pp. 3, 80-82 (francés e inglés).

Barcott, Bruce, "Gary Hill", *New Art Examiner*, mayo 1993, p. 51.

Barrett, David, "Gary Hill", *Art Monthly (White Cube exhibition review)*, núm. 203, febrero 1997, p. 22.

Beckmann, Angelika, "Gary Hill", *European Photography*, núm. 58, vol. 16, núm. 2, otoño 1995, p. 60.

Bers, Miriam, "Gary Hill: Kunstmuseum Wolfsburg", *Tema celeste*, núm. 90, marzo/abril 2002, p. 92.

"Beunruhigende Blick", *Art - das Kunstmagazin*, enero 1999, p. 67.

Bousteau, Fabrice and Bérenice Geoffroy-Schneiter, "Yanomami, le monde sans images", *Beaux Arts*, núm. 228, mayo 2003, pp. 74-81.

Cooke, Lynne, "Gary Hill: 'Who am I but a figure of speech?'" , *Parkett*, núm. 34, 1992, pp. 16-27.

Cornwell, Regina, "Gary Hill Interview", *Art Monthly*, núm. 170, octubre 1993, pp. 3-11.

Darke, Chris, "Gary Hill: Museum of Modern Art, Oxford", *Frieze*, núm.14, enero/febrero 1994, pp. 54-55.

- Decter, Joshua, "Gary Hill: Galerie des Archives", *ArtForum*, vol. 35, núm. 3, noviembre 1996, p. 108.
- "Del paraíso de Delvaux a las instalaciones de Gary Hill y Baldessari", *El Punto de las Artes*, Barcelona, 17-31 julio 1998, p. 11.
- Duncan, Michael, "In Plato's Electronic Cave", *Art in America*, vol. 83, núm. 6, junio 1995, pp. 68-73.
- Eamon, Christopher, "Becoming Digital: James Coleman, Ernie Gehr, Gary Hill", *Flash Art*, marzo/abril 2003, pp. 80-83.
- Estep, Jan, "Transcendental Twaddle: Saying Wittgenstein", *New Art Examiner*, núm. 29, 3, enero/febrero 2002, pp. 50-57.
- Galasso, Alessandra, "California Dreaming: Sbarcano in Italia i video del surfista dell'immagine", *Arte*, núm. 313, septiembre 1999, pp. 167-168.
- Goggin, Kathleen, "Review of the Gary Hill catalogue published by Editions du Centre Georges Pompidou", *Parachute*, núm. 70, abril/junio 1993, p. 49.
- Hürzeler, Catherine, "Kann man auf abstrakte Weise surfen? Ein Gespräch mit dem Videokünstler Gary Hill", *Das Kunst-Bulletin*, núm. 9, septiembre 1997, pp. 12-19.
- Jarque, Fietta, "La 1ª Bial de la Imagen en Movimiento ofrecerá vídeo y cine interdisciplinar", *El País*, Madrid, 8 diciembre 1990.
- Juncosa, Enrique, "Gary Hill, Poeta de la Oscuridad", *El País*, Barcelona, 12 septiembre 1998.
- Kandel, Susan, "Gary Hill, Museum of Contemporary Art", *ArtForum*, vol. 33, núm. 8, abril 1995, pp. 86-87.
- Kremer, Mark, "Geef me een licham met vleugels van papier", *Metropolis M*, núm. 6, diciembre 1997/enero 1998, pp. 22-35.
- Lageira, Jacinto, "Une Verbalisation du Regard", *Parachute*, núm. 62, abril/junio 1991, pp. 4-11.
- Lebowitz, Cathy, "Gary Hill at Barbara Gladstone", *Art in America*, marzo 2003, pp. 119-120.
- Pencenat, Corinne, "L'Experience Limite de Gary Hill", *Beaux Arts*, octubre 1991, p. 113.
- Phillips, Christopher, "Between Pictures", *Art in America*, noviembre 1991, pp. 104-114, 173.
- Plate, S. Brent, "Between Cinema and a Hard Place: Gary Hill's Video Art Between Words and Images", *Criticism*, núm. 45, 1, invierno 2003, pp. 109-127.
- Rowlands, Penelope, "Gary Hill's Hall of Mirrors", *ARTnews*, núm. 100, 5, mayo 2001, pp. 176-179.
- Schumacher, Donna, "Seeing Time", *Flash Art*, enero/febrero 2000, p. 48.
- Schwendener, Martha, "Gary Hill: Barbara Gladstone", *Flash Art*, mayo/junio 1999, p. 113.
- Slyce, John and Matthew Collings, "Video Art: A Top Twenty", *Modern Painters*, vol. 13, núm. 2, verano 2000, pp. 30-33.
- Thély, Nicolas, "Gary Hill: Vidéographe", *Beaux Arts*, núm. 213, febrero 2002, p. 36.
- Tougas, Colette, "Gary Hill", *Parachute*, núm. 90, abril/junio 1998, pp. 43-44.
- Turner, Jonathan, "Ferment and Creativity", *ARTnews*, enero 2006, pp. 90-97.
- Uberquoi, Marie-Claire, "Dos manipuladores de la imagen, John Baldessari y Gary Hill, exponen en BCN", *El Mundo*, 15 julio 1998.
- "Umfrage: Medienkunst", *Art - das Kunstmagazin*, núm. 12, diciembre 1999, pp. 50-51.
- Valdellós, Ana María Sedeño, "Artistic precedents of the music video", *Lápiz*, núm. 203, junio 2004, pp. 24-39 (español e inglés).
- Van Assche, Christine, "Six Questions to Gary Hill", *Parachute*, núm. 84, octubre/diciembre 1996, pp. 42-45.
- Vendrame, Simona, "A Bridge Towards the Future", *Tema celeste*, núm. 86, verano 2001, pp. 44-49.

Vidal, Jaume, "Gary Hill, pionero de la videocreación, muestra en el Macba su obra junto a la de Shamberg y Baldessari", *El País*, 15 julio 1998.

Villaseñor, Maria Christina, "Bound Spaces", *Art Journal*, vol. 54, núm. 4, invierno 1995, pp. 93-95.

Wißmann, Kathrin, "Der Moment vor der Ekstase: Katsushika Hokusai, Gustave Courbet, Gary Hill: Künstler, dem

Geheimnis der Welle auf der Spur", *Mare*, núm 3, agosto/septiembre 1997, pp. 92-94.

Wooster, Ann-Sargent, "The Heart of Darkness. Film and Video at the Whitney Biennial", *Arts Magazine*, octubre 1991, pp. 66-71.

Zwingenberger, Jeanette, "Gary Hill, quand penser c'est voir", *L'Oeil*, núm. 555, febrero 2004, pp. 24-25.

Biography

GARY HILL

Born 1951 in Santa Monica, California
Lives and works in Seattle, Washington

2005 Recipient of the Honorary Degree of Doctor Honoris Causa of The Academy of Fine Arts Poznan, Poland

2003 – 05 Visiting Professor, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, France

2000 – 01 Recipient of the Joseph H. Hazen Rome Prize Fellowship at the American Academy in Rome

2000 Recipient of the Kurt Schwitters Award 2000

1995 Recipient of the Leone d'Oro Prize for Sculpture, Venice Biennale, Venice, Italy

SELECTED SOLO EXHIBITIONS

2006 Donald Young Gallery, Chicago, IL
 “Gary Hill. Images of Light”, Works from the Collection of the Kunstmuseum Wolfsburg, Fundación Juan March, Museu d’Art Espanyol Contemporani, Palma de Mallorca, Spain; Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca, Spain, 2007

Fondation Cartier pour l’art contemporain, Paris, France

2005 “Image, Body, Text: Selected Works by Gary Hill,” San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, CA

“Gary Hill: Resounding Arches / Archi Risonanti,” solo exhibition of projected installations at the Coliseum and other venues in Rome, Italy

2004 “Gary Hill: *Wall Piece*,” Katherine E. Nash Gallery, University of Minnesota, Minneapolis, MN

“Gary Hill: *Remarks on Color*,” Philadelphia Museum of Art, Video Gallery, Philadelphia, PA

“Gary Hill: Around & About,” In Situ / Fabienne Leclerc, Paris, France

“Gary Hill: *Tall Ships*,” Art Gallery of Nova Scotia, Halifax, Canada

“Gary Hill: *Inasmuch As It Is Always Already Taking Place*,” Museum of Modern Art, New York, NY

2003 “Gary Hill: Selected Works 1976 – 2003,” Museum of Contemporary Art, Taipei, Taiwan

2002 “Gary Hill: à Belsunce,” La Compagnie, Marseille, France

“Language Willing,” Barbara Gladstone Gallery, New York, NY

“Gary Hill: *Hand HearD*,” Museum of Modern Art Queens, Long Island City, NY

2001 – 03 “Gary Hill: Selected Works,” Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg, Germany; Centro Cultural de Belém, Lisbon, Portugal, 2002-03

2001 “Hill(scape),” Extra Microwave Media Art Festival (organized by

Videotage), Hong Kong Cultural Centre, Hong Kong, China

The Winnipeg Art Gallery, Winnipeg, Manitoba, Canada

“Gary Hill,” 13th Videobrasil Electronic Art International Festival, São Paulo, Brazil

2000 – 01 “Gary Hill: The Performative Image,” WATARI-UM, The Watari Museum of Contemporary Art, Tokyo, Japan, and Towers Plaza Hall, Nagoya, Japan

Sprengel Museum, Hannover, Germany

2000 Donald Young Gallery, Chicago, IL

London Regional Art and Historical Museum, London, Ontario, Canada

Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina

Museo Caraffa, Córdoba, Argentina

1999 Aarhus Kunstmuseum, Aarhus, Denmark

“Gary Hill: Video Works,” NTT InterCommunication Center (ICC), Tokyo, Japan

“A name, a kind of chamber, two weapons and a still life,” Barbara Gladstone Gallery, New York, NY

Galleria Lia Rumma and Galleria Carla Sozzani, Milan, Italy

1998-99 Whitney Museum of American Art, New York, NY

	Barbara Gladstone Gallery, New York, NY		“Gary Hill: Installations, vidéos,” Centre d’art contemporain de Castres, Castres, France	1993	“Gary Hill: In Light of the Other,” Museum of Modern Art, Oxford, England; Tate Gallery Liverpool, Liverpool, England
1998	Musée d’art contemporain de Montréal, Montreal, Quebec, Canada		White Cube, London, England		“Gary Hill: Sites Recited,” Long Beach Museum of Art, Long Beach, CA
	“Visual Utterance: The Works of Gary Hill,” Pacific Film Archive, University of California, Berkeley, CA	1995	“Gary Hill,” (Scandinavian touring exhibition organized by Riksställningar, Stockholm, Sweden). Moderna Museet, Stockholm, Sweden; Museet for Samtidskunst, Oslo, Norway; Kunstforeningen, Copenhagen, Denmark; Helsingfors Konsthall, Helsinki, Finland; Bildmuseet, Urneå, Sweden; Jönköpings Läns Museum, Jönköping, Sweden; Göteborgs Konstmuseum, Göteborg, Sweden	1992-93	“Gary Hill,” (travelling exhibition organized by the Musée national d’art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France). Musée national d’art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France; IVAM Centre del Carme, Valencia, Spain; Stedelijk Museum, Amsterdam, The Netherlands; Kunsthalle, Vienna, Austria
	Fundação de Serralves, Porto, Portugal				
	Donald Young Gallery, Seattle, WA				
	Museu d’Art Contemporani, Barcelona, Spain				
	Center for Contemporary Images, Saint-Gervais Genève, Geneva, Switzerland		“Gary Hill: <i>Remarks on Color</i> ,” Fundació “la Caixa,” Barcelona, Spain	1992	“Gary Hill: I Believe It Is an Image,” WATARI-UM – The Watari Museum of Contemporary Art, Tokyo, Japan
1997	Westfälischer Kunstverein, Münster, Germany		Dia Center for the Arts, New York, NY		Etablissements Phonographiques de l’Est, Paris, France
	“o lugar do outro/where the other takes place,” Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, Brazil; Museu de Arte Moderna de São Paulo, Brazil	1994-95	“Gary Hill,” (travelling exhibition organized by the Henry Art Gallery, Seattle, WA). Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, DC; Henry Art Gallery, Seattle, WA; Museum of Contemporary Art, Chicago, IL; Museum of Contemporary Art, Los Angeles, CA; Guggenheim Museum SoHo, New York, NY; Kemper Museum of Contemporary Art and Design, Kansas City, MO	1991	Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, The Netherlands
	Center for Contemporary Art, Ujazdowski Castle, Warsaw, Poland				Galerie des Archives, Paris, France
	“Gary Hill: Rétrospective de ses premières oeuvres mono-bandes,” Cinéma Lux, Caen, Basse-Normandie, France	1994	Musée d’art contemporain, Lyon, France		OCO Espace d’art contemporain, Paris, France
1996	“Gary Hill: <i>Withershins</i> ,” Institute of Contemporary Art, Philadelphia, PA		“Gary Hill: Selected Videotapes 1978-1990,” Art Gallery of Ontario, Toronto, Ontario, Canada	1990	“Gary Hill: Incidence of Catastrophe,” YYZ Artist’s Outlet, Toronto, Ontario, Canada
	Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, (Forum), Bonn, Germany				“OTHERWORDSANDIMAGES,” Video Galleriet, Huset, Denmark and Ny Carlsberg Glyptotek Museum, Copenhagen, Denmark
	Donald Young Gallery, Seattle, WA		“Imagining the Brain Closer than the Eyes,” Museum für Gegenwartskunst, Öffentliche Kunstsammlung, Basel, Switzerland		Museum of Modern Art, New York, NY
					Moderna Museet, Stockholm, Sweden; Museum of Contemporary Art, Helsinki, Finland

1989	Musée d'art moderne, Villeneuve d'Ascq, France		MonteVideo, Amsterdam, The Netherlands	1976	"Videotapes: Gary Hill," Woodstock Artists' Association, Woodstock, NY
	"Gary Hill: La Rétrospective," Vidéoformes 89: Festival de la Création Vidéo, Clermont-Ferrand, France	1982	Galerie H at ORF, Steirischer Herbst, Graz, Austria		Anthology Film Archives, New York, NY
1988	Western Front, Vancouver, British Columbia, Canada		"Gary Hill: Equal Time," Long Beach Museum of Art, Long Beach, CA	1974	South Houston Gallery, New York, NY
	Espace lyonnais d'art contemporain (ELAC), Lyon, France	1981	"Glass Onion, Installation for Video, Sound & Text: A Topological Mapping," And/Or Gallery, Seattle, WA	1973	"Gary Hill: Constructions," Woodstock Artists' Association, Woodstock, NY
1987	Museum of Contemporary Art, Los Angeles, CA		Museum of Modern Art, New York, NY	1972	Gary Hill and Donna Albright, Polari Gallery, Woodstock, NY
	Comish College of the Arts, Seattle, WA		The Kitchen Center for Video and Music, New York, NY	1971	"Gary Hill: Painted Constructions," Polari Gallery, Woodstock, NY
1986	Whitney Museum of American Art, New York, NY	1980	"Video Viewpoints: Processual Video," Museum of Modern Art, New York, NY	1968	El Jay Gallery, Los Angeles, CA
	"Mediaworks: Gary Hill," Nexus Gallery, Philadelphia, PA		Media Study/Bufalo, Buffalo, NY	SELECTED GROUP EXHIBITIONS	
1985	International House of Japan, Tokyo, Japan		Image Dissector Screening Series, University of California at Los Angeles, Los Angeles, CA	2006	"Photography, Film, Video: Reconstruction Reality. Diane Arbus, Stan Douglas, Gary Hill, Mike Kelley, and Andy Warhol," PaceWildenstein, New York, NY
	American Center, Kyoto, Japan		"Video by Videomakers 1979: Gary Hill," Experimental Television Center, Binghamton, NY		"Kairoitic," The Townhouse Gallery of Contemporary Art, Cairo, Egypt
	American Center, Paris, France	1979	"Meet the Makers: Gary Hill," Donnell Library, New York, NY		"Des oeuvres majeures de la Collection du Musée," Musée d'art contemporain de Montréal, Montreal, Quebec, Canada
	Gary Hill/Stephen Kolpan Video Works, Byrdcliffe Barn, Woodstock, NY		The Kitchen Center for Music, Video and Dance, New York, NY		The Armory Show / Donald Young Gallery, New York, NY
1984	"Gary Hill: Selected Videography," JISC Plaza Video and International Cultural Community Services, Tokyo, Japan		Pacific Film Archive, University of California, Berkeley, CA		"Sip My Ocean," Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Denmark
1983	Whitney Museum of American Art, New York, NY	1978	Rochester Memorial Art Gallery, Rochester, NY		"New Media Collection, 1965 – 2005: Centre Pompidou," Taipei Fine Arts Museum, Taipei, Taiwan
	International Cultural Center, Antwerp, Belgium		Arnolfini Art Center, Rhinebeck, NY		
	Center for Media Art, The American Center, Paris, France	1977	Anthology Film Archives, New York, NY		

	“The Expanded Eye,” Kunsthhaus Zürich, Zurich, Switzerland		Art Basel Miami Beach / Donald Young Gallery, Miami, FL		“Surf Culture: The Art History of Surfing,” The Contemporary Museum, Honolulu, HI
	“Stories,” Santa Fe Art Institute, Santa Fe, NM	2004	“Treasure Island: 10 Years Collection Kunstmuseum Wolfsburg,” Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg, Germany		“Rodney Graham, Gary Hill, Joshua Mosley,” Donald Young Gallery, Chicago, IL
2005	34th International Film Festival Rotterdam, Rotterdam, The Netherlands		“Point of View: An Anthology of the Moving Image,” New Museum of Contemporary Art, New York, NY; Armand Hammer Museum of Art, Los Angeles, CA		“Open the Curtain,” Kunsthalle zu Kiel, Germany
	“Videoformes 2005: XXth Manifestation Internationale d’Art Vidéo et Médias,” Galerie de l’art du temps, Clermont-Ferrand, France		“Art by MacArthur Fellows,” Carl Solway Gallery, Cincinnati, OH		“Yanomami: l’esprit de la forêt,” Fondation Cartier pour l’art contemporain, Paris, France; Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, Brazil, 2003 - 04
	“L’oeil-moteur: Art optique et art cinématique, 1950 – 1975,” Musée d’art moderne et contemporain de Strasbourg, France		Art Unlimited / Art 35 Basel, Basel, Switzerland		“OUTLOOK: International Art Exhibition, Athens 2003,” Athens, Greece
	“Big Bang, Destruction and Creation in the Art of the 20th Century,” Musée National d’art Moderne, Centre Pompidou, Paris, France		“Works and Days: Acquisitions for the Louisiana Collection 2000 – 2004,” Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Denmark		“Skin-deep: Il Corpo come luogo del segno artistico,” MART: Il Museo d’Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Italy
	“Videographies – The Early Decades,” EMST (The National Museum of Contemporary Art), Athens, Greece		“Transmit + Transform,” Santa Fe Art Institute, Santa FE, NM	2002	“Visitors,” Konsthallen Bohusläns, Uddevalla, Sweden
	“Take Two. Worlds and Views: Contemporary Art from the Collection,” MOMA (Museum of Modern Art), New York, NY		“Sons et Lumières, Une Histoire du son dans l’art du XXe Siècle,” Centre Georges Pompidou, Paris, France		“Acquisitions 2001 – Part 1: Photographs, Video-Installations, Video,” EMST National Museum of Contemporary Art, Athens, Greece
	“Temps de video, 1965 – 2005,” CaixaForum, Barcelona, Spain		“WOW (The Work of the Work),” Henry Art Gallery, University of Washington, and Western Bridge, Seattle, WA		“Sahte / Gerçek (Faux/Real),” Borusan Art Gallery, Istanbul, Turkey
	“GUARDAMI: Percezioni del video,” Palazzo delle Papesse Centro Arte Contemporanea, Siena, Italy		“Perspectives @ 25,” Contemporary Arts Museum Houston, Houston, TX		Donald Young Gallery, Chicago, IL
	Frieze Art Fair / Donald Young Gallery, London, England		“Contrepoint, l’art contemporain au Louvre,” Musée du Louvre, Paris, France		“Multiples objets de désir,” Musée des Beaux-Arts de Nantes, Nantes, France
	“Woman of Many Faces: Isabelle Huppert,” P.S. 1 Contemporary Art Center, Long Island City, NY. (travelling exhibition)	2003	“Body Matters,” The National Museum of Contemporary Art, Oslo, Norway		“Ommegang-Circumflexion,” Brugge 2002, Roeselare, Belgium

	<p>“Future Cinema,” ZKM / Center for Art and Media, Karlsruhe, Germany. Museum of Contemporary Art Kiasma, Helsinki, Finland, 2003, and ICC (NTT InterCommunication Center), Tokyo, Japan, 2003-04</p> <p>“Gary Hill / Bruce Nauman: Moving Images, Changing Identities,” National Gallery of Australia, Canberra, Australia</p>		<p>“46th Biennial Exhibition: Media/ Metaphor,” The Corcoran Gallery of Art, Washington, DC</p>		<p>“Seeing Time: Selections from the Pamela and Richard Kramlich Collection of Media Art,” San Francisco Museum of Art, San Francisco, CA. ZKM / Center for Art and Media, Karlsruhe, Germany (2000-2001)</p>
2001 – 02	<p>“Hands,” Israel Museum, Jerusalem, Israel</p> <p>“Into the Light: The Projected Image in American Art 1964 – 1977,” Whitney Museum of American Art, New York, NY. Travelled to: Cleveland Museum of Art, Cleveland, OH</p> <p>“Fast Forward: Contemporary Videos by Gary Hill, Mary Lucier, and Michael Snow,” as part of “The 59th Minute Art Project: Video Art on the Times Square Astrovision Billboard,” Times Square, New York, NY</p>	2000	<p>“The Anagrammatical Body: The Body and Its Photographic Condition,” ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie), Karlsruhe, Germany</p> <p>“L’Empire du Temps,” Musée du Louvre, Paris, France</p> <p>“Vision Ruhr,” Westfälisches Industriemuseum, Dortmund, Germany</p> <p>“Surf Trip: Surf Culture Art and Artifacts,” Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco, CA</p> <p>“Between Cinema and a Hard Place,” Tate Modern, London, England</p> <p>12th Biennale of Sydney, Art Gallery of New South Wales, Sydney, Australia</p>	1999	<p>“Rewind to the Future,” Bonner Kunstverein, Bonn, Germany</p> <p>TV Gallery, Moscow, Russia</p> <p>“Passage,” WATARI-UM – The Watari Museum of Contemporary Art, Tokyo, Japan</p> <p>“Passage a l’art: des lieux et des choses,” Forum Culturel du Blanc-Mesnil, Le Blanc-Mesnil, France</p> <p>“The Liquid Medium: Video Art,” Queensland Art Gallery, Brisbane, Queensland, Australia</p> <p>“Umedalen Skulptur 99,” organized by Galleri Stefan Andersson, Umeå, Sweden</p>
2001	<p>“2001 Annual Exhibition,” American Academy in Rome, Rome, Italy</p> <p>49. International Art Exhibition, La Biennale di Venezia, Venice, Italy</p> <p>“Black Box – The Dark Room in Art,” Kunstmuseum Bern, Bern, Switzerland</p>		<p>“media art 2000: escape,” media_city seoul 2000, Seoul Metropolitan Museum, Seoul, Korea</p> <p>“media(tion); fragmentation and acceleration,” Center for Photography at Woodstock, Woodstock, NY</p>	1998-99	<p>“The Hand,” The Power Plant, Toronto, Ontario, Canada</p> <p>“Crossings,” Kunsthalle Wien, Austria, and Galerie Rudolfinum, Prague, Czech Republic</p> <p>“Voices,” Witte de With, Rotterdam, The Netherlands. Fundació Joan Miro, Barcelona, Spain; Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, Tourcoing, France</p>
2000 – 01	<p>“Double Feature: Nick Crowe and Gary Hill,” San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, CA</p> <p>“Voici,” Palais des Beaux-Arts, Brussels, Belgium</p> <p>“Video Time,” The Museum of Modern Art, New York, NY</p>	1999-2000	<p>“The American Century: Art & Culture, Part II, 1950-2000,” The Whitney Museum of American Art, New York, NY</p> <p>“Warten,” Kunst-Werke Berlin, Berlin, Germany</p> <p>“MOMA 2000,” Museum of Modern Art, New York, NY</p>	1998	<p>“Blickwechsel,” ZKM, Karlsruhe, Germany</p> <p>“Tuning up #5,” Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg, Germany</p>

- “Anos 80,” Culturgest – Gestão de Espaços Culturais, Lisbon, Portugal
- 3rd Werkleitz Biennial: sub fiction, Werkleitz, Germany
- 1997** “The Digital Video Wall,” Museum of Modern Art, New York, NY
- “The Twentieth Century: The Age of Modern Art,” Martin-Gropius-Bau, Berlin, Germany. Royal Academy of Arts, London, England
- “Angel, Angel,” Kunsthalle Wien, Vienna, Austria. Galerie Rudolfinum, Prague, Czech Republic
- 4th biennale d’art contemporain de Lyon, Musée d’art contemporain, Lyon, France
- ’97 Kwangju Biennale: “Unmapping the Earth,” Kwangju, Korea
- 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
- “Foreign Bodies,” Museum für Gegenwartskunst, Basel, Switzerland
- “Moderna Museet Stockholm,” Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, Germany
- “Sonambiente,” Akademie der Künste, Berlin, Germany
- “The Red Gate,” Museum Van Hedendaagse Kunst Gent, Ghent, Belgium
- 1995** “Private/Public: ARS ‘95 Helsinki,” Museum of Contemporary Art, Helsinki, Finland
- “MultiMediale 4,” Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM), Karlsruhe, Germany
- “Identità e Alterità,” Venice Biennale, Venice, Italy
- “Video Spaces: Eight Installations,” Museum of Modern Art, New York, NY
- Carnegie International, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, PA
- 3rd Biennale d’art contemporain de Lyon, Musée d’art contemporain, Lyon, France
- 1994** “Beeld/Beeld,” Museum van Hedendaagse Kunst, Ghent, Belgium
- “Múltiplas Dimensões,” Centro Cultural de Belém, Lisbon, Portugal
- “Video Art ‘94: Nature in Motion,” Mánes, Prague, Czech Republic
- “Light Into Art: From Video to Virtual Reality,” Contemporary Arts Center, Cincinnati, OH
- “Cocido y Crudo,” Museo Nacionale
- Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Spain
- “Heart of Darkness,” Kröller-Müller Museum, Otterlo, The Netherlands
- 1993** Whitney Biennial, Whitney Museum of American Art, New York, NY
- “Between World and Image,” Museum of Modern Art, New York, NY
- “Passageworks,” Rooseum, Malmö, Sweden
- “American Art in the 20th Century, Painting and Sculpture 1913-1993,” Martin-Gropius-Bau, Berlin, Germany. Royal Academy of Arts and the Saatchi Gallery, London, England
- “1993 Whitney Biennial in Seoul,” National Museum of Contemporary Art, Seoul, Korea
- Fifth Fukui International Video Biennial, Fukui, Japan
- “*strange* HOTEL,” Aarhus Kunstmuseum, Aarhus, Denmark
- 37th London Film Festival, London, England
- 1992** “Les Rencontres en Direct,” American Center, Paris, France
- “Doubletake: Collective Memory and Current Art,” Hayward Gallery, London, England. Kunsthalle Wien, Vienna, Austria
- “Documenta IX,” Museum Fridericianum, Kassel, Germany
- “Art at the Armory: Occupied Territory,” Museum of Contemporary Art, Chicago, IL

	“Métamorphoses,” St. Gervais-Genève, Geneva, Switzerland	Germany; Kunsthaus Zürich, Zurich, Switzerland	Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France
1991	“Selections from the Circulating Library,” Museum of Modern Art, New York, NY	Whitney Biennial, Whitney Museum of American Art, New York, NY	“Video Transformations,” organized by Independent Curators Incorporated (ICI), New York, NY. Travelled in the U.S. from 1986-1987
	ARTEC '91 Second International Biennale, Nagoya, Japan	“Video and Language,” Museum of Modern Art, New York, NY	
	“Currents,” Institute of Contemporary Art, Boston, MA	“Image World: Mediamedia,” Whitney Museum of American Art, New York, NY	“Resolution: A Critique of Video Art,” Los Angeles Contemporary Exhibitions (LACE), Los Angeles, CA
	“International Art Exhibition Berlin 1991: Metropolis,” Martin-Gropius-Bau, Berlin, Germany	1988	The World Wide Video Festival, Kijkhuis, The Hague, The Netherlands
	“The Body,” Grazer Kunstverein, Graz, Austria	“Degrees of Reality,” Long Beach Museum of Art, Long Beach, CA	
		“3. Videonale,” Bonn, Germany	
		32nd London Film Festival, London, England	
1990	“Tendances multiples: Vidéos des Années 80,” Musée national d’art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France	1987	1985
		Centre national d’art contemporain de Grenoble, Grenoble, France	“Video: Recent Aquisitions,” Museum of Modern Art, New York, NY
	“1990 – Energies: An Exhibition of Fifteen International Artists,” Stedelijk Museum, Amsterdam, The Netherlands	“Video Discourse: Mediated Narratives,” La Jolla Museum of Contemporary Art, La Jolla, CA	Whitney Biennial, Whitney Museum of American Art, New York NY
	“Passages de l’image,” Musée national d’art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France. Fundació “la Caixa,” Barcelona, Spain; The Power Plant, Toronto, Ontario, Canada; Wexner Center for the Arts, Columbus, OH; San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, CA	“Computers and Art,” Everson Museum of Art, Syracuse, NY. Travelled to: Contemporary Arts Center, Cincinnati, OH	San Francisco International Video Festival, San Francisco Art Institute, San Francisco, CA
	“NON%*@#&?!SENSE,” Whitney Museum of American Art, New York, NY	“Documenta VIII,” Museum Fridericianum, Kassel, Germany	“Image/Word: The Art of Reading,” New Langton Arts, San Francisco, CA
1989	“Video-Skulptur Retrospektiv und Aktuell 1963-1989,” Kölnischer Kunstverein, Cologne, Germany. Neuer Berliner Kunstverein, Berlin,	Japan 87 – The 1st Video Television Festival: “Private Visions and Media Crossover,” Spiral, Aoyama, Tokyo, Japan	“Video Art: Stockholm International Festival ‘85,” Kulturhuset, Stockholm, Sweden
		“The Arts for Television,” international travelling exhibition organized by the Museum of Contemporary Art, Los Angeles, CA, and the Stedelijk Museum, Amsterdam, The Netherlands	“Videographia,” Escoia I Centre d’Activitats Vídeo, Barcelona, Spain
			“Arte, Ambiente, Scena,” Biennale di Venezia, Venice, Italy
			“Video: A Retrospective / Long Beach Museum of Art, 1974-1984,” Long Beach Museum of Art, Long Beach, CA
			“WNET/Thirteen TV Lab: A Survey,” Museum of Modern Art, New York, NY
		1986	
		“Collections Videos: Acquisitions Depuis 1977,” Musée National d’art	

1983	<p>“Art Video Retrospectives et Perspectives,” Palais des Beaux-Arts, Brussels, Belgium</p> <p>“American Video: Twenty New Works,” Museum of Modern Art, New York, NY. Museum of Modern Art, Hyogo, Japan and other Japanese, American and European venues</p> <p>“Video As Attitude,” University Art Museum, University of New Mexico, Albuquerque, NM</p> <p>XXXI Festival Internacional de Cine de San Sebastian, San Sebastian, Spain</p>	<p>Kobe; Fukuoka Art Museum, Fukuoka City; Osaka Prefectural Contemporary Art Center, Osaka City; Hokkaido Museum of Modern Art, Sapporo City; Hara Museum of Contemporary Art, Tokyo, Japan</p> <p>“Video 80 / San Francisco International Video Festival,” San Francisco, CA</p>	<p>Woodstock Community Video, Woodstock, NY</p> <p>“New Work in Abstract Video Imagery,” Everson Museum of Art, Syracuse, NY; Flint Institute of Arts, Flint, MI; Tweed Museum, Duluth, MN; North Carolina Museum of Art, Raleigh, NC</p>
1982	<p>Sydney Biennale, Sydney, Australia</p>	1979	1975
1981	<p>“Text/Picture Notes,” Visual Studies Workshop, Rochester, NY</p> <p>Seventh Annual Ithaca Video Festival, Johnson Museum, Cornell University, Ithaca, NY</p> <p>“Themes in Electronic Image Processing,” The Kitchen Center for Video, Music, Dance, and Performance, New York, NY</p>	<p>“Projects Video XXVII,” Museum of Modern Art, New York, NY</p> <p>“Everson Video Revue,” Everson Museum of Art, Syracuse, NY. Travelled to: Museum of Contemporary Art, Chicago, IL; University Art Gallery, Berkeley, CA; La Jolla Museum of Contemporary Art, La Jolla, CA</p>	<p>Anthology Film Archives, New York, NY</p> <p>“Projects Video VI,” Museum of Modern Art, New York, NY</p>
1980	<p>“American Video: New York, Seattle and Los Angeles,” organized by the Museum of Modern Art, New York, NY. The Seibu Museum, Tokyo; The Museum of Modern Art, Hyogo,</p>	1978	1974
		<p>Atlanta Independent Film & Video Festival, High Museum of Art, Atlanta, GA</p> <p>4th Annual Ithaca Video Festival, Ithaca, NY</p>	<p>“Artists from Upstate New York,” 55 Mercer Gallery, New York, NY</p>
		1977	1973
		<p>3rd Annual Ithaca Video Festival, Itaca, NY</p>	<p>Woodstock Artists’ Association, Woodstock, NY</p> <p>Woodstock Artists’ Association, Woodstock, NY</p>
		1976	1972
		<p>Woodstock Video Expovision ‘76,</p>	<p>Woodstock Artists’ Association, Woodstock, NY</p> <p>Woodstock Artists’ Association, Woodstock, NY</p>
			1971
			<p>Woodstock Artists’ Association, Woodstock, NY</p>
			1970
			<p>Parnassus Square Barn, Woodstock, NY</p>
			1969
			<p>Parnassus Square Gallery, New York, NY</p>
			1968
			<p>Ryder Gallery, Los Angeles, CA</p>

Bibliography

SELECTED SOLO EXHIBITION CATALOGUES

Arranged chronologically

CHRISTOFFERSEN, AGNETE DORPH, RAYMOND BELLOUR, AND GARY HILL.
OTHERWORDSANDIMAGES: Video by Gary Hill (Copenhagen: Video Gallerie/Ny Carlsberg Glyptotek, 1990). In Danish and English.

GARY HILL: Between Cinema and a Hard Place (Paris: OCO, Espace d'Art Contemporain, 1991). In French.

GARY HILL: Video Installations. Eindhoven: Stedelijk Van Abbemuseum, 1992.

GARY HILL: I BELIEVE IT IS AN IMAGE (Tokyo: Watari Museum of Contemporary Art, 1992).

VAN ASSCHE, CHRISTINE. *GARY HILL* (Paris: Editions du Centre Georges Pompidou, 1992). In French.

GARY HILL (Valencia: I.V.A.M. Centre del Carme, 1993). In Spanish and English.

GARY HILL: Sites Recited (Long Beach, California: Long Beach Museum of Art, 1993).

GARY HILL: In Light of the Other (Oxford: The Museum of Modern Art Oxford and Liverpool: Tate Gallery Liverpool, 1993).

BRUCE, CHRIS, ED. *GARY HILL* (Seattle: Henry Art Gallery, 1994).

THÉRIAULT, MICHÈLE. *GARY HILL. Selected videotapes 1978–1990* (Toronto: Art Gallery of Ontario, 1994). In French with English translation.

GARY HILL: Tall Ships, Clover (Stockholm: Riksställningar, 1995).
o lugar do outro/where the other takes place (Rio de Janeiro: Magnetoscópio, Centro Cultural Banco do Brasil, 1997). In Portuguese and English.

GARY HILL: Midnight Crossing (Münster: Westfälischer Kunstverein, 1997). In German and English.

Bélisle, Josée. Gary Hill (Montreal: Musée d'art contemporain de Montréal, 1998).

GARY HILL: HanD HearD – Withershins – Midnight Crossing (Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1998).

KOLD, ANDERS, ED. *GARY HILL* (Aarhus: Aarhus Kunstmuseum, 1999).

GARY HILL: Video Works (Tokyo: NTT InterCommunication Center, 1999).

GARY HILL EN ARGENTINA: textos, ensayos, diálogos (Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 2000). In Spanish.

GARY HILL: Instalaciones (Córdoba: Ediciones Museo Caraffa, 2000). In Spanish.

McALEAR, DONNA, ED. *GARY HILL* (Winnipeg: The Winnipeg Art Gallery, 2001).

UNFOLDING VISION: Gary Hill, Selected Works 1976 – 2003 (Taipei: Museum of Contemporary Art, 2003). In Chinese and English.

GARY HILL: Resounding Arches / Archi Risonanti. (Catalogue and DVD.) (Rome: Ministero per i Beni e le Attività Culturali Soprintendenza archeologica di Roma, and Milan: Mondadori Electa S.p.A., 2005). In Italian and English.

SELECTED GROUP EXHIBITION CATALOGUES

Arranged chronologically

Everson Video Revue (Syracuse: Everson Museum of Art, 1979).

Themes in Electronic Image Processing (New York: The Kitchen Center for Music, Video and Dance, 1981).

Biennale of Sydney 1982: Visions in Disbelief (Sydney, 1982).

Video as Attitude (Santa Fe, New Mexico: Museum of Fine Arts, Museum of New Mexico and Albuquerque, New Mexico: University Art Museum, 1983).

Image/Word: The Art of Reading (San Francisco: New Langton Arts, 1985).

Video Transformations (New York: Independent Curators Incorporated, 1986).

- Electrovisions: Japan 87 Video Television Festival* (Tokyo: Video Gallery SCAN, 1987).
- Goodman, Cynthia. *Digital Visions: Computers and Art* (New York: Harry N. Abrams, 1987). Published in conjunction with the exhibition "Computers and Art" organized by the Everson Museum of Art, Syracuse, New York, 1987.
3. *VIDEONALE IN BONN* (Bonn: Videonale, 1988).
- 1989 Biennial Exhibition* (New York: Whitney Museum of American Art, 1989).
- Passages de l'Image* (French) (Paris: Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1990). Also available in English in the exhibition catalogue of the same name (Barcelona: Centre Cultural de la Fundacio Caixa de Pensions, 1991).
- Joachimides, Christos M. and Norman Rosenthal, eds. *METROPOLIS: International Art Exhibition, Berlin, 1991* (New York: Rizzoli, 1991).
- The 2nd International Biennale in Nagoya ARTEC '91* (Nagoya, Japan: Nagoya City Art Museum, 1991).
- Art at the Armory: Occupied Territory* (Chicago: Museum of Contemporary Art, 1992).
- Cooke, Lynne, Bice Curiger and Greg Hilty. *DOUBLETAKE: Collective Memory and Current Art* (London: Hayward Gallery, 1992).
- Documenta IX*. 3 Volumes (Stuttgart: Edition Cantz; New York: H.N. Abrams, 1992).
- Passageworks* (Malmo: Rooseum - Center for Contemporary Art, 1993).
- 1993 Biennial Exhibition* (New York: Whitney Museum of American Art, 1993).
- Joachimides, Christos M. and Rosenthal, Norman, eds. *American Art in the 20th Century: Painting and Sculpture 1913 - 1993* (Munich: Prestel, 1993).
- Sorensen, Jens Erik, ed. *Strange Hotel International Art* (Aarhus: Aarhus Kunstmuseum, 1993).
- Private/Public ARS '95 Helsinki* (Helsinki: Museum of Contemporary Art, 1995).
- London, Barbara. *Video Spaces: Eight Installations* (New York: Museum of Modern Art, 1995).
- Identity and Alterity: Figures of the Body 1895/1995: La Biennale di Venezia, 46. esposizione internazionale d'arte* (Venice: La Biennale di Venezia: Marsilio, 1995).
- Klangkunst - Sonambiente festival für hören und sehen* (Berlin: Akademie der Künste, 1996).
- Die großen Sammlungen IV. Moderna Museet Stockholm zu Gast in Bonn* (Bonn: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1996).
- Fremdkörper – corps étranger – Foreign Body* (Basel: Museum für Gegenwartskunst, Öffentliche Kunstsammlung Basel, 1996).
- 4e Biennale d'art contemporain de Lyon: l'autre*. Lyon: Réunion des Musées Nationaux, 1997.
- Pichler, Catherin, ed. *Engel, Engel* (Vienna: Kunsthalle Wien, 1997).
- 97 Kwangju Biennale: Unmapping the Earth* (Kwangju, Korea: Kwangju Biennale Press, 1997).
- Tuning up #5* (Wolfsburg: Kunstmuseum Wolfsburg, 1998).
- Crossings: Kunst zum Hören und Sehen* (Vienna: Kunsthalle Wien, 1998).
- Anos 80/The Eighties* (Lisbon: Culturgest, 1998).
- Seeing Time: Selections from the Pamela and Richard Kramlich Collection of Media Art* (San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 1999).
- Rewind to the Future* (Bonn: Bonner Kunstverein, 1999).
- Biennale of Sydney 2000 (Sydney: Biennale of Sydney Ltd., 2000).
- vision.ruhr* (Dortmund: Museen der Stadt / Hatje Cantz Verlag, 2000).
- media_city seoul 2000* (Seoul: media_city seoul 2000. Organizing Committee, 2000).
- Between Cinema and a Hard Place* (London: Tate Modern, 2000).
- Beil, Ralf, ed. *Black Box. Der Schwarzraum im der Kunst* (Bern: Kunstmuseum Bern / Hatje Cantz Verlag, 2001).
- 49. Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia* (Venezia: La Biennale di Venezia, 2001).

- Iles, Chrissie. *Into the Light. The Projected Image in American Art 1964 - 1977* (New York: Whitney Museum of American Art, 2001).
- Von Zeipel, Agneta. *Visitors* (Uddevalla: Konsthallen Bohuslän, 2002).
- Ommegang Circumflexion* (Brussels: Phidias, 2002).
- Wimmer, Elga. *Sahte/Gerçek [Faux/Real]* (Istanbul: Borusan Kültür ve Sanat Merkezi, 2002).
- Les Cahiers du FNAC #1: Multiples objets de désir* (Puteaux: Fonds national d'art contemporain, 2002).
- Kroksnes, Andrea. *Body Matters* (Oslo: The National Museum of Contemporary Art, 2003).
- Yanomami: l'esprit de la forêt* (Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2003).
- Shaw, Jeffrey and Peter Weibel, eds. *Future Cinema: The Cinematic Imaginary after Film* (Karlsruhe: ZKM and Cambridge: MIT Press, 2003).
- Joachimides, Christos M., ed. *OUTLOOK* (Athens: Hellenic Culture Organizations, 2003).
- Perspectives @ 25: A Quarter Century of New Art in Houston* (Houston: Contemporary Arts Museum, 2004).
- Contrepoint: L'Art contemporain au Louvre* (Paris: Connaissance des Arts, 2004).
- Brown, Elizabeth. *WOW: The Work of the Work* (Seattle: Henry Art Gallery, University of Washington, 2005).
- Tiempos de Vídeo. 1965 - 2005. Colección nouveaux médias del Centre Pompidou con la participación de la colección de Arte Contemporáneo Fundación "la Caixa"* (Barcelona: Fundación "la Caixa", 2005).
- SELECTED ARTICLES AND REVIEWS**
Arranged alphabetically
- Bakke, Erik, "Gary Hill: Barbara Gladstone Gallery," *New Art Examiner* (February 2000), pp. 54-55.
- Baqué, Dominique, "Gary Hill", *Art Press*, no. 269 (June 2001), pp. 3, 80-82 (French and English).
- Barcott, Bruce, "Gary Hill", *New Art Examiner* (May 1993), p. 51.
- Barrett, David, "Gary Hill", (White Cube exhibition review) *Art Monthly*, no. 203 (February 1997), p. 22.
- Beckmann, Angelika, "Gary Hill", *European Photography*, vol. 16, no. 58, Issue 2 (Fall 1995), p. 60.
- Bers, Miriam, "Gary Hill: Kunstmuseum Wolfsburg", *tema celeste* no. 90 (March / April 2002), p. 92.
- "Beunruhigende Blick", *Art – das Kunstmagazin* (January 1999), p. 67.
- Bousteau, Fabrice and Bérenice Geoffroy-Schneiter, "Yanomami, le monde sans images", *Beaux Arts* 228 (May 2003), pp. 74-81.
- Cooke, Lynne, "Gary Hill: 'Who am I but a figure of speech?'" *Parkett*, no. 34 (1992), pp. 16-27.
- Cornwell, Regina, "Gary Hill Interview", *Art Monthly*, no. 170 (October 1993), pp. 3-11.
- Darke, Chris, "Gary Hill: Museum of Modern Art, Oxford", *Frieze*, no. 14 (January/February 1994), pp. 54-55.
- Decter, Joshua, "Gary Hill: Galerie des Archives", *ArtForum*, vol. 35, no. 3, (November 1996), p. 108.
- "Del paraíso de Delvaux a las instalaciones de Gary Hill y Baldessari", *El Punto de las Artes*, Barcelona (July 17-31, 1998), p. 11.
- Duncan, Michael, "In Plato's Electronic Cave", *Art in America*, vol. 83, no. 6 (June 1995), pp. 68-73.
- Eamon, Christopher, "Becoming Digital: James Coleman, Ernie Gehr, Gary Hill", *Flash Art* (March/April 2003), pp. 80-83.
- Estep, Jan, "Transcendental Twaddle: Saying Wittgenstein", *New Art Examiner* 29, 3 (January-February 2002), pp. 50-57.
- Galasso, Alessandra, "California Dreaming: Sbarcano in Italia i video del surfista dell'immagine", *Arte*, Italy, no. 313 (September 1999), pp. 167-168.
- Goggin, Kathleen, "Review of the *Gary Hill* exhibition catalogue published by the Editions du Centre Georges Pompidou", *Parachute*, no. 70 (April/May/June 1993), p. 49.

- Hürzeler, Catherine, "Kann man auf abstrakte Weise surfen? Ein Gespräch mit dem Videokünstler Gary Hill", *Das Kunst-Bulletin*, no. 9 (September 1997), pp. 12-19.
- Jarque, Fietta, "La Ier Bienal de la Imagen en Movimiento ofrecerá vídeo y cine interdisciplinar", *El País*, Madrid (December 8, 1990).
- Juncosa, Enrique, "Gary Hill, Poeta de la Oscuridad", *El País*, Barcelona (September 12, 1998).
- Kandel, Susan, "Gary Hill, Museum of Contemporary Art", *ArtForum*, vol. 33, no. 8 (April 1995), pp. 86-87.
- Kremer, Mark, "Geef me een lichaam met vleugels van papier", *Metropolis M*, no. 6 (December 1997/January 1998), pp. 22-35.
- Lageira, Jacinto, "Une Verbalisation du Regard", *Parachute*, no. 62 (April/May/June 1991), pp. 4-11.
- Lebowitz, Cathy, "Gary Hill at Barbara Gladstone", *Art in America* (March 2003), pp. 119-120.
- Pencenat, Corinne, "L'Experience Limite de Gary Hill", *Beaux Arts* (October 1991), p. 113.
- Phillips, Christopher, "Between Pictures", *Art in America* (November 1991), pp. 104-114, 173.
- Plate, S. Brent, "Between Cinema and a Hard Place: Gary Hill's Video Art Between Words and Images", *Criticism* 45, 1 (Winter 2003), pp. 109-127.
- Rowlands, Penelope, "Gary Hill's Hall of Mirrors", *ARTnews* 100, 5 (May 2001), pp. 176-179.
- Schumacher, Donna, "Seeing Time", *Flash Art* (January/February 2000), p. 48.
- Schwendener, Martha, "Gary Hill: Barbara Gladstone", *Flash Art* (May/June 1999), p. 113.
- Slyce, John and Matthew Collings, "Video Art: A Top Twenty", *Modern Painters*, vol. 13, no. 2 (Summer 2000), pp. 30-33.
- Thély, Nicolas, "Gary Hill: Vidéographe", *Beaux Arts*, no. 213 (February 2002), p. 36.
- Tougas, Colette, "Gary Hill", *Parachute*, no. 90 (April/May/June 1998), pp. 43-44.
- Turner, Jonathan, "Ferment and Creativity", *ARTnews* (January 2006), pp. 90-97.
- Uberquoi, Marie-Claire, "Dos manipuladores de la imagen, John Baldessari y Gary Hill, exponen en BCN", *El Mundo* (July 15, 1998).
- "Umfrage: Medienkunst", *Art – das Kunstmagazin*, no. 12 (December 1999), pp. 50-51.
- Valdellós, Ana María Sedeño, "Artistic precedents of the music video", *LAPIZ*, no. 203 (June 2004), pp. 24-39 (in Spanish and English).
- Van Assche, Christine, "Six Questions to Gary Hill", *Parachute*, no. 84 (October/November/December 1996), pp. 42-45.
- Vendrame, Simona, "A Bridge Towards the Future", *tema celeste*, no. 86 (Summer 2001), pp. 44-49.
- Vidal, Jaume, "Gary Hill, pionero de la videocreación, muestra en el Macba su obra junto a la de Shamberg y Baldessari", *El País* (July 15, 1998).
- Villaseñor, Maria Christina, "Bound Spaces", *Art Journal*, vol. 54, no. 4 (Winter 1995), pp. 93-95.
- Wißmann, Kathrin, "Der Moment vor der Ekstase: Katsushika Hokusai, Gustave Courbet, Gary Hill: Künstler, dem Geheimnis der Welle auf der Spur", *mare*, no. 3 (August/September 1997), pp. 92-94.
- Wooster, Ann-Sargent, "The Heart of Darkness. Film and Video at the Whitney Biennial", *Arts Magazine* (October 1991), pp. 66-71.
- Zwingenberger, Jeanette, "Gary Hill, quand penser c'est voir", *L'Oeil*, no. 555 (February 2004), pp. 24-25.

CRÉDITOS

© Fundación Juan March, 2006
© Editorial de Arte y Ciencia, 2006
© Kunstmuseum Wolfsburg, 2006
© Gary Hill, VEGAP, 2006

CATÁLOGO:

Textos:
© Holger Broeker (ensayo y descripciones de obras)
© Gary Hill Studio, Seattle, con selección de Anja Westermann, bibliotecaria de Kunstmuseum Wolfsburg (biografía y bibliografía)

Traducciones:

Del alemán al español:
Rosa Pilar Blanco (ensayo de Holger Broeker)
Del alemán al inglés:
Michael Wolfson (ensayo de Holger Broeker)
Del inglés al español:
Paloma Farré (descripciones de obras de Holger Broeker, biografía y bibliografía)
Del español al inglés:
Deborah L. Roldán (presentación Fundación Juan March)

Revisión de textos:

Inés d'Ors
Departamento de Exposiciones, Fundación Juan March

Créditos fotográficos:

Las fotografías reproducidas en este catálogo han sido facilitadas por Kunstmuseum Wolfsburg y Gary Hill Studio, Seattle, Cortesía de Donald Young Gallery, Chicago
Marine Hugonnier, p. 2
Peter Lauri, p. 18
Adriano A. Biondo, p. 33
Gary Hill, págs. 84-86
Ralf Emmerich, p. 96
Lynn Thompson, p. 101

Diseño de catálogo: Jordi Teixidor

EXPOSICIÓN:

Concepto: Holger Broeker
Producción: Kunstmuseum Wolfsburg, Alemania
Organización: Fundación Juan March:
Departamento de Exposiciones, Madrid
Museu d'Art Espanyol Contemporani, Palma
Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca

Fotomecánica e impresión: Estudios Gráficos Europeos, S.A.

ISBN: 84-7075-537-4 Fundación Juan March
ISBN: 84-89935-63-7 Editorial de Arte y Ciencia
Depósito Legal: M-38436-2006

