



Ken Jacobs, *Nervous System*, 1994.
November 1995 version, artist in performance
at the Andy Warhol Museum, Pittsburgh. Based on
original footage by Phil Solomon.
Collection of the artist. Photo by Matt Wrbican

SOURCE: reproduced (16 mm film)
DISPLAY: duplicated (two 16 mm film projectors)
PRESENTATION: performed (by the artist)

Ken Jacobs, *Nervous System*, 1994.
Version novembre 1995, l'artiste en performance au
Andy Warhol Museum, Pittsburgh. À partir de
matériel filmique réalisé par Phil Solomon.
Collection de l'artiste. Photo de Matt Wrbican

SOURCE : reproduit (film 16 mm)
ÉQUIPEMENT : dupliqué (deux projecteurs 16 mm)
PRÉSENTATION : performé (par l'artiste)

Ken Jacobs, *Bitemporal Vision: The Sea*, 1994
John Gartenberg

Ken Jacobs is one of the great contemporary avant-garde filmmakers. His creative enterprise now spans almost a half century of active work, incorporating such diverse projects as shadow plays, motion-picture films (*Tom Tom the Piper's Son*, 1969–71), *Nervous System* performances (*Bitemporal Vision: The Sea*, 1994), and **digital video** pieces (*Flo Rounds the Corner*, 2001). Coursing throughout many of these creations are visual strategies in which the artist plays the flat surface of the two-dimensional image against the perception of depth. He thereby explores the “life” inherent in each individual still frame of the moving image.

Ken Jacobs's *Nervous System* performances most vibrantly express both the **reproducible** and the **performative** aspects of the variable media paradigm. In these works, he overlaps the projection from two side-by-side projectors of virtually identical frames of film onto a single screen. The resulting, slightly asynchronous images appear to move over and under one another, and back and forth in depth. This unique process, controlled manually by Jacobs's hand, exploits the perceptual space between the flat surface of the screen and volumetric space, a kind of “2½-D,” as noted by the artist. Thus, beginning with the concrete materiality of the film stock, which he then manipulates through mechanical means, Jacobs moves the spectator's experience into an ephemeral, immaterial world.

John Gartenberg is President, Gartenberg Media Enterprises, Inc., New York.

Ken Jacobs, *Bitemporal Vision : The Sea*, 1994
John Gartenberg

Ken Jacobs est l'un des grands cinéastes contemporains d'avant-garde. Son œuvre couvre près de cinquante ans de travail actif, englobant des projets aussi divers que des théâtres d'ombres, des films (*Tom Tom the Piper's Son*, 1969–71), des performances *Nervous System* (*Bitemporal Vision : The Sea*, 1994), et des **vidéos numériques** (*Flo Rounds the Corner*, 2001). À l'œuvre dans nombre de ces créations on trouve des stratégies visuelles permettant à l'artiste de jouer la surface plane de l'image bidimensionnelle en opposition à la perception de profondeur. Il explore ainsi la « vie » inhérente à chaque image fixe individuelle de l'image en mouvement.

Les performances *Nervous System* de Jacobs manifestent de façon éclatante les aspects **reproductibles** et **performatifs** du paradigme des médias variables. Dans ces œuvres, il fait se chevaucher sur un seul écran des images pratiquement identiques provenant de deux projecteurs juxtaposés. Les images légèrement asynchrones qui en résultent semblent glisser l'une sur l'autre, et dans un mouvement de va-et-vient en profondeur. Ce processus unique, contrôlé manuellement par la main de Jacobs, exploite l'espace perceptuel entre la surface plane de l'écran et l'espace volumétrique, sorte de « 2 1/2-D », comme le note l'artiste. Ainsi, en s'appuyant sur la matérialité concrète du film, qu'il manipule ensuite de façon mécanique, Jacobs entraîne le spectateur dans un univers éphémère, immatériel.

John Gartenberg est président de Gartenberg Media Enterprises, Inc., New York.

The following are excerpts from “Preserving the Immaterial: A Conference on Variable Media,” which took place at the Solomon R. Guggenheim Museum, New York, on March 30–31, 2001.

Jon Gartenberg: Ken, you’ve recently approved a PAL version of this *Tom Tom the Pipers Son* being released in video by Pip Chodorov in Europe and created a new work in digital format, *Flo Rounds a Corner*. What are your reflections about working in film, video, and digital, and what are your thoughts about these mediums for presentation and preservation?

Ken Jacobs: Well, the idea of putting *Tom Tom the Pipers Son* on tape never occurred to me. It’s totally unkosher. This is all about film. How could it be video? And Pip came over from Paris and began working on me. I finally said, “We’ll try it, we’ll look at it.” I wasn’t going to commit to it. And it looked good. I really liked it on the screen. It really took some reshaping of my receptivity of what to expect. But there it was—he did a very, very good job—and I became accepting of it. It was strange to watch it in complete silence, spooky. So, I added sound to the videotaped version. At the beginning and the end of the work, you hear the projector. At the end of the work, you hear the projector grinding and then “click” the light appears.

This film ends with the instructions to the projectionist of all these works: Let the film go completely through the projector, and let the pure, uninterrupted light of the projector be on the screen for 20 seconds longer. Then, the light goes out, and the audience hears the projector still going with the film flapping on the reel. And then, the projector turns off and the audience waits in the dark until the lights come on. This was followed, to some extent, with the tape. But I actually

On trouvera ci-dessous des extraits de la conférence « Preserving the Immaterial : A Conference on Variable Media », tenue au Solomon R. Guggenheim Museum, New York, les 30 et 31 mars 2001.

Jon Gartenberg : Ken, vous avez récemment approuvé une version PAL de *Tom Tom the Pipers Son* que sort en vidéo Pip Chodorov en Europe et vous avez créé une nouvelle œuvre en format numérique, *Flo Rounds a Corner*. Quelles sont vos réflexions à propos du travail faisant appel au film, à la vidéo, et au format numérique, et vos réflexions au sujet de ces médiums quant à la présentation et à la préservation?

Ken Jacobs : Bien, je n’avais jamais songé à sortir *Tom Tom the Pipers Son* en vidéo. Ce n’était pas catholique du tout. Cette œuvre porte sur le film même. Comment pouvait-elle être transposée en vidéo? Et Pip est venu de Paris et a entrepris de me faire fléchir. Au bout du compte j’ai dit : « Essayons et nous verrons ». Je ne voulais pas trop m’engager. Finalement, le résultat était intéressant. J’aimais beaucoup ce que je voyais à l’écran. Il a fallu que je modifie ma réceptivité par rapport aux attentes. Mais voilà que la vidéo existe — Pip a fait un excellent travail — et j’ai fini par l’accepter. C’était bizarre de la visionner dans un silence complet, même sinistre. Alors, j’ai ajouté du son à la version vidéo. Au début et à la fin de l’œuvre, on entend le projecteur. À la fin, on entend le craquement du projecteur et puis « clic » la lumière apparaît.

Ce film se termine avec des instructions au projectionniste de toutes ces œuvres : à savoir de laisser le projecteur défiler complètement le film et de laisser la lumière pure et ininterrompue du projecteur éclairer l’écran pendant 20 secondes. Ensuite, la lumière s’éteint et le public entend le projecteur encore en marche et le claquement du film sur la bobine. Puis, le projecteur s’éteint et le public attend dans l’obscurité jusqu’à ce qu’on allume les lumières. La bande vidéo respecte dans une certaine mesure

had to go back and add the sound of the projector and the film going through the gate. The claws are no longer engaging the sprocket holes. You see white. In this case, the white light of the video screen. And then, finally it stops.

JG: But that seems rather extraordinary, because it's as though you want us not to forget the environment, the projection environment.

KJ: Yes, I wanted people to be reminded of the machine. Video, it's strange. It's otherworldly. It departs from a physical source. Especially with the new screens that are coming about. I imagine at some point, we're going to have floating rectangles of light, or floating everything. It's becoming immaterial, right? There is something of a non-groundedness in physical substance about video. It's engaging; it's very attractive; but I love the machines. Understand, the machine is being taken away. The motor's being taken away. [Sighs] Of course, we have a restaurant-exhaust motor near our room; we're on the top floor. I would like that to be taken away. [Laughter] I'd rather have a video display up there than that motor. But physical things are really being taken away. It's going to be a very strange planet. You don't have to go to Mars; the planet you're on changes under your feet and becomes the other. You find yourself the alien.

JG: The last question had to do with your work, the issue about creating in digital form with *Flo Rounds a Corner*. Can you talk about the move from film to video, analog to digital?

KJ: Well, analog never engaged me. Because you have to be determined to make transient works. And it's kind of sloppy. I actually have a penchant for precision, so digital excites me. I want to investigate what the computer makes possible.

cette procédure. Mais il a fallu que j'ajoute le son du projecteur et du film passant dans le cadre presseur. Les griffes ne sont plus engagées dans les perforations d'entraînement. On ne voit que du blanc, dans ce cas-ci, la lumière blanche de l'écran vidéo. Et puis, tout s'arrête.

JG : Tout cela semble plutôt extraordinaire, car c'est comme si vous vouliez que nous ne perdions pas de vue l'environnement, celui de la projection.

KJ : En effet, je désirais rappeler la machine au public. La vidéo est étrange, c'est un peu détaché du monde. Cela s'écarte d'une source physique. En particulier avec les nouveaux écrans sur le marché. J'imagine qu'un jour on aura des rectangles flottants de lumière, ou tout l'ensemble flottant. Cela devient immatériel, n'est-ce pas? La substance concrète de la vidéo est en quelque sorte inexistante. C'est attrayant, très attirant; mais j'aime les machines. Comprenez-moi, on supprime la machine. On supprime le moteur. [Soupirs] Par exemple, notre chambre donne sur le moteur de la bouche de ventilation d'un restaurant; nous logeons au dernier étage. J'aimerais bien qu'on supprime ce moteur. [Rires] Je préférerais avoir une présentation vidéo là-haut plutôt que ce moteur. Il n'en reste pas moins qu'on se débarrasse de beaucoup de choses concrètes. Ce qui nous donnera une planète très étrange. Nul besoin de se rendre sur Mars : notre planète se modifie sous nos yeux et devient autre. On se retrouve à y être comme un étranger.

JG : La dernière question portait sur votre travail de création en format numérique pour *Flo Rounds a Corner*. Pouvez-vous préciser le passage du film à la vidéo, de l'analogique au numérique?

KJ : L'analogique ne m'a jamais attiré. Parce qu'il faut être déterminé à faire des œuvres éphémères. Et c'est un peu relâché. Comme j'ai plutôt un penchant pour la précision, le numérique me stimule beaucoup.

Flo Rounds a Corner is a first venture working with digital means.

John Hanhardt: Ken could you speak a bit about the experience last evening of your projected, film performance *Bitemporal Vision: The Sea*, which we videotaped and then played back. While we're talking about it, we could project it. I'd like to hear your reaction after having slept on it?

KJ: Who slept? [Video begins] We're watching some of my tuning up, the setting up. But here, we've got these two frames being held in the projector. How do I feel about it?

Bill Brand: Yeah, the difference—

KJ: I'm pained. [Laughs] It seems coarse to me.

BB: What's removed in the video image?

KJ: Acuity. Detail. I'm crazy about detail. My details are all mooshed over here. They don't seem. . . . They seem lost in these kind of overall shapes. You don't see these little, tiny dots struggling for their momentary existence, much of the drama is gone.

BB: But I thought that a lot of the spatial effects, to my surprise, were reconstituted especially with the filter.

KJ: Yeah, the reconstituted spatial effects, I saw that too. But new effects were coming in that I hadn't seen in the live, film performance. I didn't know if I was seeing different kinds of spatial events take place in the video projection, or the video projection was introducing other things.

BB: Well, the video recording increased the contrast, so you lost a lot of your middle values. The

Je veux explorer les possibilités de l'ordinateur.

Flo Rounds a Corner est mon premier projet avec le numérique.

John Hanhardt. : Ken pouvez-vous nous parler de l'expérience d'hier soir relativement à la projection de votre performance filmée *Bitemporal Vision: The Sea*, que nous avons enregistrée sur vidéo et regardée? Nous visionnerons la bande pendant que vous en parlez. J'aimerais entendre vos commentaires après une nuit de repos.

KJ : Qui s'est reposé? [La vidéo commence] On me voit en train de faire la mise au point, la mise en place. Mais ici, on voit deux images dans le projecteur. Vous voulez savoir ce que j'en pense?

Bill Brand : C'est ça, quelle est la différence —

KJ : Je suis attristé. [Rires] C'est plutôt imprécis à mes yeux.

BB : Qu'est-ce qui n'existe plus dans l'image vidéo?

KJ : L'acuité. Le détail. Je suis obsédé par le détail. Mes détails sont flous ici. Ils ne semblent pas. . . . Ils semblent perdus dans cette sorte de vue d'ensemble. On ne distingue plus ces minuscules petits points luttant pour exister momentanément, une grande part du caractère dramatique est évacué.

BB : Mais je croyais qu'une bonne partie des effets spatiaux était, à mon étonnement, reconstituée spécialement avec le filtre.

KJ : Hum! les effets spatiaux reconstitués, je les ai vus aussi. Mais on distingue de nouveaux effets que je ne percevais pas dans la performance filmée en direct. Je n'arrive pas à discerner si j'ai vu différentes sortes d'effets spatiaux dans la projection vidéo, ou si la projection vidéo introduisait d'autres éléments.

black levels are much higher in the video, but the black isn't as deep, which increased my ability to see some of the spatial effects.

KJ: Hm. Hm.

BB: Surprised.

KJ: Yeah.

Stephen Vitiello: One thing that we haven't mentioned is the way that film is transmitted to screen, versus the way that video is transmitted. When projecting film, you're either consciously, unconsciously, or subconsciously aware of light moving across a theater. Video, if rear projected, transmits a very different light.

KJ: Oh, definitely. As I watch this, I'm frustrated, because I see all of the things I should be doing, and my hands are reaching—my poor, little hands don't know that the machine is not around. I'm used to seeing this when I have the opportunity to change the performance. It's frustrating to see moments when connections are not taking place, and I am unable to do anything about it.

BB : Bien, l'enregistrement vidéo a accentué le contraste, ce qui entraîne la perte d'une bonne partie des degrés intermédiaires de la luminosité. Les degrés de noir sont plus prononcés dans la vidéo, mais le noir n'est pas si riche, ce qui a accru ma capacité à distinguer certains des effets spatiaux.

KJ : Hm. Hm.

BB : Surpris?

KJ : Oui.

Stephen Vitiello : Un aspect dont nous n'avons pas parlé est la manière dont le film est transmis à l'écran, par opposition à la transmission de la vidéo. Lors de la projection d'un film, on perçoit consciemment, inconsciemment ou subconsciemment la lumière qui traverse la salle. Le film vidéo, s'il est projeté derrière l'écran, émet une lumière très différente.

KJ : Absolument. Je me sens frustré, en regardant ceci, car je vois tout ce que je devrais faire, et mes mains s'activent — mes pauvres petites mains ne savent pas que la machine est absente. J'ai l'habitude de voir ceci lorsque j'ai la possibilité de modifier la performance. C'est frustrant de voir des moments où les connections ne se font pas, et que je ne peux rien y faire.