

art press

208

DÉCEMBRE 95

40 FF US\$ 7 295 FB 12,50 FS 6,20 £

Biennale de Lyon / *Lyon Biennial* : Philippe Parreno,
Douglas Gordon, Rainer Oldendorf, Renzo Piano
Jean Paris : l'atelier Bellini / *The Bellini Workshop*
Miroslav Krleža, écrivain croate / *Croatian Writer*



Ann Hamilton

L 9240 - 208 - 40,00 F-



3^e biennale d'art contemporain de Lyon

The Third Lyon Biennale of Contemporary Art

La Biennale de Lyon, troisième du nom, qui ouvrira ses portes le 20 décembre, jusqu'au 18 février 1996, se propose de rendre compte des croisements de l'art et des nouvelles technologies. Cette problématique — envisagée dès 1991 par *art press* avec son n° hors-série *Nouvelles technologies, un art sans modèles ?* — sera posée sous l'angle artistique et non pas sous celui de la simple prouesse technique et informatique. Entretien avec deux des commissaires de la manifestation, Thierry Raspail et Georges Rey.

Quatre artistes sélectionnés sont présentés dans notre dossier. Avec, en premier lieu, une longue interview de Ann Hamilton, plasticienne multimédia inscrivant ses performances au sein d'environnements complexes et souvent gigantesques. Philippe Parreno retrace la chronologie de ses principales expositions, révélant par là même la trame des principes et des idées qui les ont motivées. Douglas Gordon, jeune artiste écossais, recycle d'anciens fonds documentaires ou donne à voir de manière inédite des classiques du 7^e art. Rainer Oldendorf, quant à lui, comme nombre d'artistes de sa génération, questionne moins les formes que les conditions de production et de circulation de l'art aujourd'hui.

Ouvrira également ses portes, à l'occasion de cette biennale, le nouveau musée d'art contemporain, conçu à l'intérieur de la cité internationale par Renzo Piano. Présentation, par Charles-Arthur Boyer, de ce projet architectural.

Running from December 20 1995 to February 18 1996, the third Lyon biennial will be devoted to the crossovers spawned by art and the new technologies (a subject we covered in a special issue, "Nouvelles technologies, un art sans modèles?", in 1991). The curators are giving priority to art over technical or computer prowess, as two of them, Thierry Raspail and Georges Rey, explain in the following interview. We also look at four of the artists chosen for the Biennale. There are interviews with Ann Hamilton, a multimedia artist whose performances are set in complex and often gigantic environments, and Philippe Parreno, who goes over his main exhibitions, revealing their underlying ideas and motivations. Other articles cover the young Scottish artist Douglas Gordon, who recycles "old documentaries" and offers a surprising take on movie classics, and Rainer Oldendorf who, like many artists of his generation, conducts an investigation focused less on forms than on the conditions of production and distribution of art today.

Finally, the Biennale will coincide with the opening of Lyon's new contemporary art museum, part of Renzo Piano's design for the new Cité internationale. This ambitious architectural project is assessed by Charles-Arthur Boyer.



ANN HAMILTON. «Still life» (Nature morte). 1988. Table avec 800 chemises pliées et brûlées à la feuille d'or sur les bords. Installation au Santa Barbara Contemporary Arts Forum. (Ph. W. McCall). A droite : détail. Table piled with 800 white dress shirts, singed and gilded on the edges. On the left : detail

interview par JOAN SIMON

ANN HAMILTON

carrefours temporels

Temporal Crossroads

■ Chaque installation de Ann Hamilton est une durée, un processus, une accumulation de présences — un environnement sensoriel, aux gestes intimes et à l'échelle impressionnante. Tout aussi remarquable est la logistique souvent requise pour préparer les divers matériaux qui servent de corrélats tangibles à ses études de l'histoire, de la géographie et de la culture socio-économique d'un site.

Dans le cas de Ann Hamilton, le terme de "multimédia" inclut la performance ainsi que des enregistrements vidéo et audio, mais il témoigne assez mal des juxtapositions de quantités colossales des matériaux souvent étranges qu'elle utilise : carcasses de dinde avec insectes carnivores ; canaris vivants avec des têtes moulées dont la cire fond. Elle a construit des surfaces de paprika, de feuilles d'eucalyptus, de miel, de pièces de monnaie et de cure-dents ; elle a entassé des centaines de chemises pliées, repassées de frais et brûlées à la feuille d'or ; elle a déplacé des montagnes en mettant en branle les sables mouvants d'une masse de farine pesant vingt tonnes. *Labor intensive* (Travail intensif), un terme tout aussi pertinent, évoque à peine la fragilité et la délicatesse visuelle des traces de gestes accumulées qui donnent à son œuvre chaleur tactile, parfums harmonieux et sons déconcertants. Des centaines d'heures et des milliers d'interventions collectives deviennent perceptibles sur les sols couverts de plusieurs tonnes de plombs de linotype alignés ou de tas de crin de cheval, des sols pavés de centaines de carreaux de verre qui aplatissent des herbes sauvages, lesquelles bougent et craquent sous nos pieds ; les murs maculés d'algues, tissés d'enveloppes d'épis de maïs, ou frottés avec la suie de bougies éteintes, des surfaces qui sont le souffle même.

La pratique de Hamilton bénéficie de ses études universitaires en géologie et en textile ainsi qu'en sculpture, de lectures qui couvrent les domaines à la fois littéraire, anthropologique et sociologique. Immersée dans le

langage de l'observation et du catalogue, elle commence néanmoins chaque œuvre dans le silence de la perception. Elle se situe d'abord à l'intérieur des paramètres formels du lieu, dans la conjonction de l'architecture, du social et de la topographie, et elle s'appuie avant tout sur une lecture intuitive, une compréhension physique qui lui permettent de poursuivre ses recherches visuelles et textuelles. Puis elle utilise son expérience solitaire et méditative pour organiser une présence collective, invitant souvent les nombreux membres de l'assistance à l'aider à manipuler et à installer les multiples éléments d'un projet. Les univers de Hamilton sont swiftiens, rabelaisiens. Le macro et le micro constituent les échelles opérantes qui nous permettent de prendre la mesure de nous-mêmes et, nécessairement, de nos appétits sensoriels. Les significations sont à chercher dans le contexte de la construction de volumes énormes, souvent gargantuesques, et dans le caractère emphatique de chaque parcelle de matière.

Une installation de Hamilton invite les spectateurs à devenir des témoins à des carrefours temporels. Elle propose de multiples coordonnées comme des moments où le savoir est intégré, les histoires sont assimilées et les souvenirs collectifs retrouvés. Au cours des dix dernières années, en Europe et dans les deux Amériques, elle a exécuté plus de cinquante projets, des œuvres qui lui ont valu l'attention de la critique ainsi que de nombreuses récompenses, dont une prestigieuse bourse MacArthur. Elle a représenté les Etats-Unis à la Biennale de Sao Paulo en 1991. Pourtant, seuls quelques voyageurs fidèles ont eu l'occasion de voir un nombre significatif d'œuvres de Hamilton, dispersées dans le monde entier et pour la plupart détruites. Jusqu'ici, elle a réalisé deux commandes publiques permanentes, l'une au Headlands Center for the Arts, Sausalito, l'autre pour la nouvelle bibliothèque publique de San Francisco.

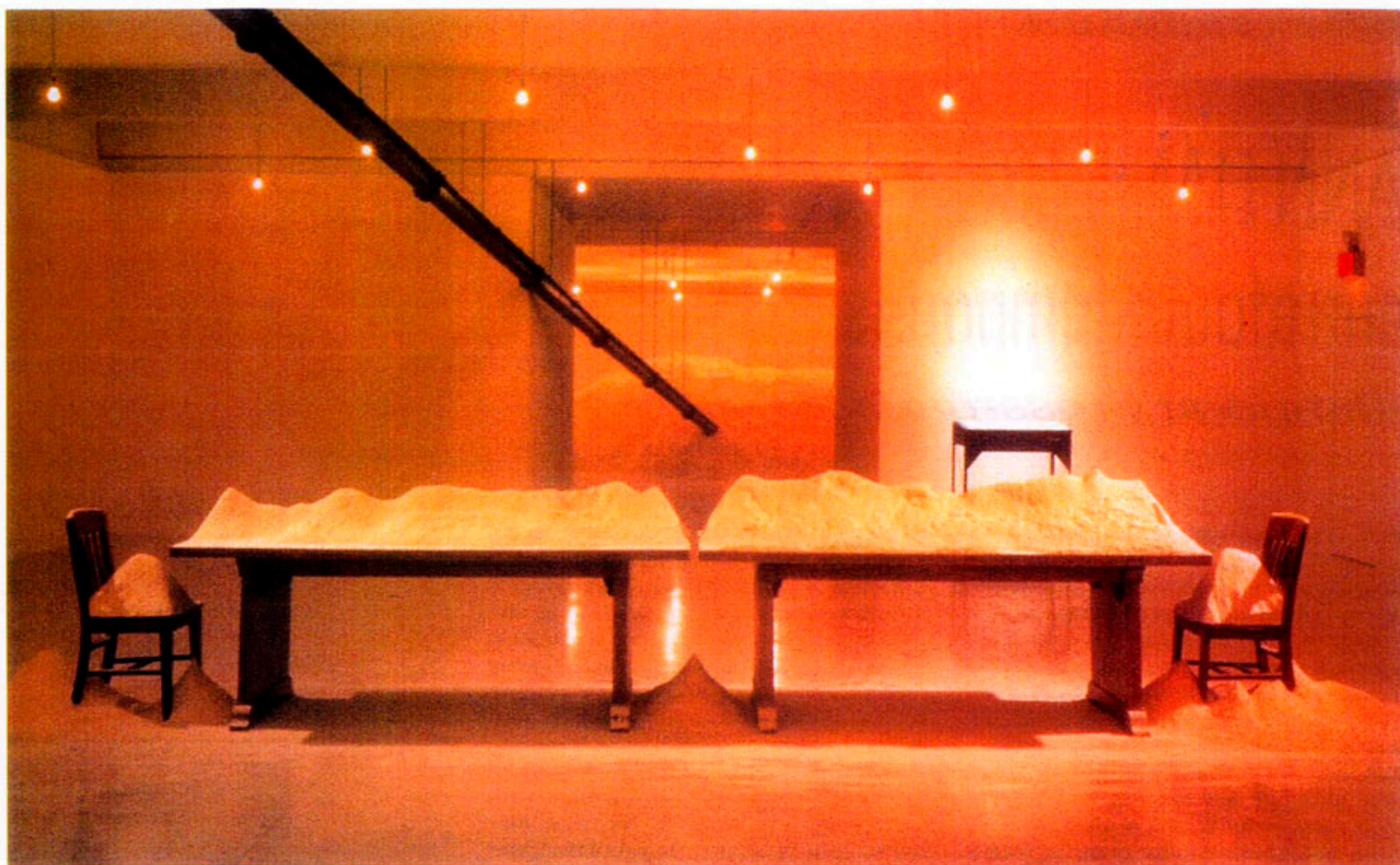
Au cours de l'année qui vient, le public euro-



«privations and excesses» (détail). 1989. Installation au Capp Street Project, San Francisco. 750 000 pièces de monnaie, posées à la main sur du miel, l'odeur du cuivre et du miel affrontant l'odeur et le regard de trois moutons, d'un personnage assis (photo ci-contre), dont les mains se tordent au-dessus d'un chapeau rempli de miel, deux pilons écrasant dans deux mortiers dents et pièces de monnaie. (Ph. B. Blackwell)
Open to the street a display of 750 000 pennies, laid by hand, leaching honey at the edges, the scent of copper and honey faced by the smell and gaze of three sheep, a figure seated, hands wringing over a hat filled with honey, two mortar and pestles grinding, teeth and pennies

«the capacity of absorption» (la capacité d'absorption). Détail. 1988-1989. The Temporary Contemporary, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles. Installation répartie sur 3 salles. Ci-dessus : 1^{ère} salle : un mégaphone avec vidéo à l'intérieur : une oreille avec écoulement d'eau. (Ph. W. McCall). Here : First room : view of flax megaphone, video inset : ear filling with flow of water

■ Each of Ann Hamilton's installations is a duration, a process, an accumulation of presences—a sensory environment, intimate in gesture and awesome in scale. Remarkable too are the logistics often required to collect and prepare the variety of materials that serve as tangible correlates to her studies of a site's history, geography and socio-economic culture.



ANN HAMILTON & DAVID IRELAND. Installation au Walker Art Center, Minneapolis. 1991. Foreuse, farine, livre, table, voix, Une foreuse industrielle évide le centre d'un monticule de farine vers deux tables et des chaises, qui se trouvent lentement englouties. (Ph. G. Halvorson). *Emplying / Killing : flour, auger, tables, book, voice. An industrial machine emptied the center of the flour mound, to an adjoining room where it fell onto two tables and chairs, slowly engulfing these*

péen aura plusieurs occasions de découvrir son travail : des expositions personnelles sont prévues au musée d'Art contemporain de Lyon, au capc de Bordeaux ainsi qu'au Van Abbemuseum d'Eindhoven. (Aux Etats-Unis, elle aura des expositions personnelles au Wexner Center for the Arts de Columbus, Ohio, et à Sean Kelly, New York.) Et dans la mesure où sa production de l'an passé permet d'anticiper sur la suite, Hamilton va continuer d'approfondir la refonte du mode de production, mais non des significations, de ses œuvres. A commencer par une de ses installations les plus dépouillées, à Liverpool, avant de poursuivre sur un mode spartiate à New York, Santa Monica, Chicago, Philadelphie et Santa Fe — chaque projet paraissant tirer sa substance spécifique du précédent est ici évoqué ainsi que leurs rapports avec ses tout premiers travaux —, Hamilton a réduit de manière significative la quantité des matériaux que nous nous attendons à découvrir dans l'une de ses pièces tout en exprimant de façon inédite ses intuitions de l'espace et du geste nourri par l'expérience.

Ce faisant, elle a encore une fois rendu plus complexe notre position à l'intérieur de ses royaumes sensoriels. ■

■ *Une citation d'Ani Albers me rappelle tout à fait les aspects multiples de votre travail : "Si un sculpteur traite essentiellement du volume, un architecte de l'espace, un peintre de la couleur, alors un tisserand traite avant tout d'effets tactiles." A cette liste, il faudrait aussi ajouter dans votre cas qu'un performer traite essentiellement du corps et du langage dans l'espace et le temps, et qu'un lecteur traite surtout de la voix intérieure. Pourquoi travaillez-vous dans tous ces domaines ?*

Je crois que c'est parce qu'ils constituent autant de formes de l'expérience qui nous environnent entièrement. Quand vous êtes debout devant un objet et que vous le regardez, vous n'avez pas le même sentiment de participation ou d'immersion que lorsque vous travaillez dans une situation qui vous entoure — par exemple à propos des textiles, avec un manteau, ou dans un environnement architectural.

Ce sont autant de situations qui vous impliquent en tant que participant actif.

Vous avez souvent parlé de votre travail comme d'une expérience physique...

A de nombreux points de vue, il s'agit de lais-

The term "multi-media" for Hamilton has included live performance, video and audio recordings but hardly accounts for the juxtapositions of strange kinds and colossal quantities of other materials she has employed: turkey carcasses with bone-cleaning beetles; live canaries with melting cast wax heads. She has constructed surfaces of paprika, eucalyptus leaves, honey, pennies and toothpicks; built piles of hundreds of freshly ironed, folded, and gold-singed shirts and moved mountains by setting into motion the shifting sands of 40,000 pounds-worth of flour. "Labor intensive," while also accurate, barely evokes the frailty and visual delicacy of the accumulated hand-touched marks that imbue her work with tactile warmth, resonant scent, disquieting sound. Hundreds of hours and thousands of collective actions are sensed in floors lined with tons of Linotype slugs or horse-hair bundles, floors paved with hundreds of glass tiles resting over and flattening wild grasses that shift and crackle under our feet; in walls stained with algae, woven of corn husks, or licked with carbon soot from extinguished candle flames, surfaces that are breath itself.

Hamilton's practice is informed by her undergraduate studies in geology and textiles, graduate work in sculpture, readings that range broadly among literary, anthropological and sociological texts. Immersed in the language of observation and cataloguing, she nevertheless begins each

ser l'œuvre s'emparer de vous à travers votre corps, et non seulement à travers les yeux. Ainsi, vous vous autorisez à faire l'expérience d'une chose avant d'essayer de la nommer. Nous avons tendance à vouloir nommer trop vite ce qui se passe, plutôt que de nous permettre de rester tranquilles et de faire l'expérience de ce qui nous arrive.

Vos anciennes études de géologie semblent liées à ce processus.

Je n'ai pas étudié très longtemps la géologie. Mais c'est un géologue, Bill Romey, qui m'a initiée au tissage. De la géologie vient la discipline qui consiste à regarder pendant très longtemps en se retenant de nommer, une analyse scrupuleuse qui n'est pas si différente de ce que Jules Prown enseignait à ses élèves quand j'étais en licence. Nous regardions un objet culturel ou un tableau et nous nous demandions "que vois-je ?" avant de nous ruer sur une métaphore.

Pendant presque tout ce siècle, les artistes ont utilisé l'objet trouvé. Ce qui frappe de nombreux spectateurs confrontés à vos matériaux, ce ne sont pas les matériaux proprement dits, mais leur masse.

Une montagne de 48 000 bleus de travail, soigneusement empilés à la main, dans indigo blue, en 1991. Pour parallel lines, vous avez utilisé des longs cierges votifs blancs, mais vous en avez fait un fagot de la taille d'une baleine. Pourquoi ?

C'est un problème d'immersion. De gigantisme. Le désir de franchir un seuil pour créer un objet qui vous englobe entièrement. L'excès matériel qui caractérise bon nombre de mes œuvres explique en grande partie que beaucoup de gens vivent ce type d'expérience. Il évoque aussi une peur d'être perdu dans le matériau. Il y a une attraction, ainsi qu'une répulsion, qui ne sont pas sans rappeler la manière dont nous contrôlons nos expériences par le langage. Dans *tropos* (1993), par exemple, il y a cette tension entre la personne dont le travail consiste à brûler les lignes d'un livre et la masse extraordinaire de crin de cheval sous les pieds.

Deux œuvres anciennes me paraissent fournir la clef de votre découverte de ce médium et de la place que vous y occupez. L'une est une installation sans titre à la Walter Phillips Gallery, à Banff, en 1981 ; l'autre est une performance / tableau vivant / nature morte que vous avez faite à Yale en 1984.

La pièce de Banff fut très importante parce que la galerie devenait la base qui était auparavant la chaîne et la trame. Il y avait de la moquette par terre, de la toile de jute sur les murs. Mon intervention a consisté à coller le

même fil téléphonique dans chaque carré de trente centimètres de côté. Complètement systématique. J'entrais dans la pièce, vêtue d'habits blancs très larges. Je plaçais les fils téléphoniques sur les murs et le sol lorsque la galerie ouvrait. L'idée originale consistait à retourner dans la galerie pour couper les morceaux de fil et les rassembler — une espèce de toilette. Cependant, je ne l'ai pas fait, il n'y a pas eu le temps.

Peut-on considérer cela comme votre première installation ?

Probablement.

Etre son propre public

Et la pièce de Yale, quand vous portiez votre costume cure-dents peint, cette pièce que vous avez reprise plus tard comme suitably positioned (bien positionnée) à Franklin Furnace, New York, et qui s'est également intégrée à votre série de photographies Body/Object (Corps/Objet) ?

Quand j'étais à l'université, David von Schlegell, le directeur du département de sculpture, m'a suggéré de m'intéresser à la performance. Je me suis mise à lire RoseLee Goldberg et *High Performance*. Mais je savais qu'en fait le point de vue suivant : "Je suis le performer et le public est là-bas en train de me regarder" ne m'intéressait pas. Très tôt, j'ai eu envie de faire disparaître cette distinction. A cette époque, une influence plus importante fut celle de Leslie Rado. Elle faisait un cours sur la construction culturelle du corps. J'ai alors eu une conversation concernant ce que je faisais avec le corps comme objet. C'est aussi à cette époque que j'ai fabriqué le costume cure-dents. L'un des étudiants m'a dit : "Pourquoi ne pas le porter ?" Je suis donc devenue l'armature de ce costume. Je n'ai pas pris consciemment la décision de faire une performance.

A quoi ressemblait ce tableau vivant ?

Je restais simplement immobile dans l'atelier pendant tout le temps qu'il restait ouvert — deux heures et demie, trois heures. Je ne croisais le regard de personne. Je devenais l'intérieur inanimé d'un extérieur animé qui ressemblait à une peau animale. Les cure-dents tremblaient quand je respirais. En fait, cette situation détruisait les barrières sociales qui se dressent d'habitude entre nous. Ce costume cure-dents résultait lui aussi de ce même sentiment de gêne et de voyeurisme que je ressentais quand je vivais au Canada. C'était très littéralement un camouflage. Mais dans ce contexte, une chose qui fonctionne pour vous protéger fonctionne aussi pour vous exposer. Quand je me suis installée à Montréal en 1981, je voulais apprendre le

work with the silence of perception. She sites herself first within the formal parameters of place, conjunctions of the architectural, social and topographical, and depends foremost on an intuitive reading, a somatic understanding, to trigger her further visual and textual researches. She then builds from the solitary, meditative experience to a collective presence, often inviting the assistance of many participants to help in handling and fixing a project's multiple parts. Hamilton's worlds are Swiftian, Rabelaisian. Macro and micro are the operative scales through which we take the measure of our selves and, necessarily, our sensory appetites. Meanings are to be found in the context of how an encompassing, often gargantuan, volume is constructed and in the emphatic character of each bit of matter itself.

A Hamilton installation invites viewers to be witnesses at temporal crossroads. She offers multiple coordinates as moments when knowledge is absorbed, histories are felt, collective memories are retrieved. She has executed more than 50 projects in the past decade in the Americas and Europe, works that have won her critical attention and many honors, among them a prestigious MacArthur fellowship. She represented the U.S. in the 1991 São Paulo Biennial. Yet few but the most intrepid travelers have experienced a significant number of Hamilton's widely dispersed and, for the most part, no longer extant pieces. She has completed to date two permanent public commissions, one at the Headlands Center for the Arts, Sausalito, the other for the new San Francisco Public Library.

In the next year European audiences will have a number of chances to witness her work first hand: solo shows are scheduled for the musée d'Art contemporain, Lyon, the capcMusée d'art contemporain, Bordeaux, the Van Abbemuseum, Eindhoven. (In the U.S. she will have solo exhibitions at the Wexner Center for the Arts in Columbus, Ohio and at Sean Kelly, New York.) And if her past year's production is predictive of what is to follow, Hamilton's rethinking of some of the makings but not the meanings of her project will continue to be evidenced. Beginning with one of her sparsest installations in Liverpool and continuing in a reductive mode in Santa Monica, New York, Chicago, Philadelphia and Santa Fe—each seeming to draw quite specifically on the preceding, and discussed here along with their relationships to her earliest work—Hamilton has in many ways reduced the quantity of material mass we have come to expect in one of her pieces while newly heightening her illuminations of space and the experienced gesture. In so doing, she has re-complicated once again our positions within her realms of the senses.

Something that Ani Albers wrote reminds me so much of the multiple aspects of your work: "If a sculptor deals mainly with volume, an architect with space, a painter with color, then a weaver deals primarily with tactile effects." To that listing one would also add in your case that a performer deals mainly with the body and language in space and in time, and a reader mainly with interior voice. Why do you work in all these ways simultaneously now?

I think it's because they're all forms of experience that completely surround you. When you

français. L'embaras lié au fait de parler une langue étrangère est vraiment très proche du travail que je faisais à cette époque. Ça se voit dans le titre de mes pièces. *Spectator*, par exemple. J'avais l'impression d'être en permanence mon propre public.

Spectator, de 1982, était une toile peinte avec des fils, des bâtons et des composants électriques dépassant de la toile. C'est bien sûr ce que vous faisiez déjà sur les murs et le sol de la salle ayant servi à l'installation de Banff. Encore plus tôt, en 1979, lorsque vous étiez l'étudiante de Cynthia Schira au Kansas, vous faisiez des tissages en utilisant une trame supplémentaire qui fait partie de la structure de base, mais qui fonctionne aussi comme une ligne d'improvisation.

Cela introduisait un autre type d'activité sur la surface, une activité très animée en rapport avec la grille du tissu.

Selon une similarité structurelle, il y a un personnage littéralement au travail à l'intérieur du cube fixe des installations en salle. Dans bon nombre de ces dernières, quelqu'un accomplit tranquillement une tâche répétitive — arracher avec les dents des parcelles de pâte à pain et placer les fragments moulés résultants dans une boîte en paille pour malediction, 1991.

Je pensais au personnage comme à un centre d'animation.

Pourriez-vous nous parler des installations les moins connues, par exemple aleph, en 1992 ?

Le sol était couvert de plaques d'acier, de sorte que le son de votre présence résonnait dans l'espace quand vous marchiez. D'un côté de la pièce, des livres sans étagères formaient des strates verticales qui, à certains endroits, retenaient et écrasaient des mannequins de lutte horizontaux et bourrés de sciure de bois. Nous les fabriquions en nous inspirant de modèles anciens, de mannequins utilisés dans la lutte grecque.

Et le sens du titre ?

Aleph ? Un. Je. Premier. C'est un terme évoqué dans ABC : l'alphabétisation de l'esprit populaire. Illich parle de la forme prise par la bouche lorsqu'elle passe du silence à la parole. C'est la forme de la bouche quand le son sort du corps.

Quel est le rapport entre une installation et les brefs résumés descriptifs — des textes semblables à des poèmes — que vous écrivez parfois à propos de vos œuvres ?

De même qu'une œuvre essaie de court-circuiter notre manière habituelle d'étiqueter, de

nommer et de limiter nos expériences, j'ai ressenti le besoin de trouver un moyen de les décrire qui montre réellement les types de rapports mis en œuvre par la pièce dans le champ de l'expérience. On ne peut pas se contenter de fournir une liste des matériaux. C'est une attitude plus vivante, plus active, qui parle de votre façon d'entrer dans une pièce, de l'air également.

Lorsque vous commencez à faire des performances et des installations à l'université, vous connaissiez peu le travail de vos prédécesseurs. Aujourd'hui, quels liens voyez-vous entre votre travail et ce qui constitue une très longue tradition d'environnements : ceux de Beuys ou de Horn, le Merzbau de Schwitters, le Store d'Oldenburg...

Pragmatisme matériel

Je n'y pense pas très consciemment. Quand je travaille, je ne me sens pas tenue de faire directement allusion à l'histoire de l'art. Mais les formes assumées par mon travail s'ancrent certainement dans les œuvres des artistes déjà cités et dans celles de Meredith Monk, Bob Wilson ou Yvonne Rainer.

Dans privation and excesses, il y a un "tapis" ou une "peau" presque reptilienne, constituée de 750 000 pièces de monnaie — le budget du projet — posées dans une mince couche de miel. On trouve aussi dans cette installation des moutons vivants et un performer qui plonge les mains dans un chapeau rempli de miel. On a souvent relevé le lien de tous ces matériaux et de ces images avec Beuys.

Cela n'a rien à voir avec leur véritable origine.

D'où viennent ces matériaux ou ces sujets ?

C'est tout à fait pragmatique. C'est la signification des matériaux. La manière dont les choses sont constituées devient, en un sens très littéral, leur signification. Il y a un certain pragmatisme matériel qui irrigue tout mon travail. En fait, je n'ai jamais vu une seule action de Beuys en direct, mais elles me paraissent liées à une croyance en une rédemption culturelle, et je n'ai rien à voir avec tout ça.

Quels liens pensez-vous que votre travail entretient avec les environnements sculpturaux de Judy Pfaff, ou avec les énormes piles de linge et les architectures tissées de Sheila Hicks au cours des années 60 et 70 ? Et dans quelle mesure votre pratique du tissage se répercute-t-elle sur votre travail ?

Judy m'a sans aucun doute influencée. Elle enseignait quand j'étais à l'université ; tout comme George Trakas. Déjà, dans le Kansas, je connaissais le travail de Magdalena Abakanowicz et de Sheila Hicks. A Banff,

stand outside and look at an object, you don't have that same sense of participation or immersion as when you work in a situation that surrounds you—whether you are talking about textiles, with a coat, or the surroundings of architecture. These are all situations which implicate you as an active participant.

You have often talked about the experience of your work being somatic.

In a lot of ways, it's letting the work work on you up through your body instead of from your eyes down. So that you allow yourself to experience something before you try to name it. We often leap too quickly into naming what is going on, rather than allowing ourselves to be quiet and experience what is actually happening.

Your early studies in geology seem related.

I wasn't in geology very long. But it was a geologist, Bill Romey, who led me into weaving. From geology comes the discipline of looking while holding back from naming for a very long time, a close analysis that's not so different from some of the stuff Jules Prown had his classes doing when I was in graduate school. We would look at an object of material culture, or a painting, and say to ourselves "what am I seeing?" before rushing into metaphor.

When using a material, I just ask myself what the material is rather than what it means. That question brings up numerous references to social processes and material histories which I then work out from.

Artists have used found objects for most of this century. What strikes many viewers who look at the materials you use, is not the materials themselves, but the—

— quantity.

A mountain of 48,000 sets of blue work clothes, carefully stacked by hand, in indigo blue, 1991. For parallel lines, 1991, you used long white votive candles but constructed a whale-sized bundle of them. Why?

It's about immersion. The gigantic. The desire to cross the threshold into something that completely absorbs you. The material excess of much of the work has very much been part of creating that kind of experience for a lot of people. It also evokes this fear of being lost in the material. There's a pull in—and there's a push out, not unlike the way we control our experiences through language.

In the Dia piece [tropos, 1993], for example, there's that tension between the person who performs the work of burning out the lines of text from a book, and the incredibly excessive turf of horsehair underfoot.

Two early works seem to me to be key to your finding your medium, and your actual place within it. One is an untitled installation at the Walter Phillips Gallery, Banff, 1981; the other was a performance/studio tableau that you did when were a graduate student at Yale in 1984.

The Banff piece was really important be-



Mildred Constantine m'a aussi montré des œuvres d'art textile contemporain. Le lien que la plupart des gens oublient de faire concerne le travail textile. Il suffisait de faire le pas entre recouvrir le corps et voir le vêtement comme une peau qui nous entoure, et puis regarder l'architecture de la même manière. Mais c'était malgré tout un énorme changement d'échelle et de pensée. A Banff, j'ai découvert le conceptualisme canadien.

Le geste comme œuvre

Vous avez dit que vos installations impliquaient des gestes caractéristiques.

De deux manières différentes. Dès qu'un individu, moi ou une autre personne, commence à intervenir dans une installation, celle-ci gagne littéralement ce geste physique précis. Parfois, il n'y a pas de performer. A Seattle (*accountings*, 1992), par exemple, le geste se réduisait aux traces de noir de bougie sur les murs. Elles enregistraient la position de vos mains, la manière dont vous les déplaçiez selon un rythme particulier, et tout était synchrone. Les marques étaient liées au rythme de votre souffle.

Il y a un peu plus d'un an, vous avez réduit au minimum sa présence matérielle. Dans mne, 1994, à Liverpool, un immense entrepôt "vide", hormis les sons générés par un personnage solitaire qui faisait tourner à la main un disque posé sur une platine.

Des projections lumineuses et des vidéos tiennent désormais des rôles importants dans cette nouvelle économie des œuvres. Je pense surtout à lineament, à Santa Monica.

Y était installé un personnage qui découpait des lignes de texte dans un livre avant de les froisser en boule. Vous utilisiez également un projecteur de cinéma dans cette installation, que nous entendions sans le voir. Il se trouvait derrière un mur, la lumière traversait un petit trou rond dans le mur pour éclairer le personnage qui travaillait et, bien sûr, l'ombre de ses gestes était à son tour projetée sur le mur situé derrière lui — rendant son activité à la fois plus abstraite et plus agrandie.

J'avais parfaitement conscience que mes installations étaient de plus en plus structurées par l'environnement matériel en tant que contexte des gestes du performer. Je me posais sans cesse la question suivante : comment montrer que les gestes de cette personne sont l'œuvre elle-même ? Tout ce contexte est-il nécessaire ?

Pour seam (couture), 1994, au Museum of Modern Art, il était tout à fait évident que les images prenaient de plus en plus d'importance et la masse des matériaux de moins en moins de place. Lorsqu'on entrait dans l'installation, on découvrait juste en face deux piles de vêtements rouges qui montaient jusqu'à la taille, mais le regard les quittait bientôt pour s'intéresser à la grande image vidéo.

Ces deux piles se mettaient en travers de votre chemin parce qu'elles se trouvaient à l'endroit précis où, en vous asseyant, vous auriez été le mieux installé pour regarder cette image gigantesque. Quand vous étiez sur le seuil, vous aviez envie de vous approcher. Quand vous aviez avancé devant les piles de tis-



Ci-contre : «aleph». 1992. MIT List Visual Arts Center, Cambridge, Massachusetts. Le bruit qu'on entend dans cette installation est celui de pas sur un sol en acier ; de pierres frappant des pierres et des pierres frappant des dents, le tout provenant d'une vidéo projetée en boucle, et de miroirs qu'on efface. Mur de livres avec personnage grattant la surface d'un miroir. *Two sounds of the piece were of walking on a steel floor ; of stones hitting stones and stones hitting teeth coming from a video played continuously ; of mirrors being erased. Wall of books, figure erasing the back surface of mirror* Ci-dessus : détail de la vidéo : bouche roulant des pierres. *Detail of video : stones rolling around inside a mouth*

cause the room became the ground that earlier had been warp and weft. It had carpet on the floor, burlap on the wall. What I did was to stick the same colored telephone wire—cut in one to two foot lengths—into every square foot. Very systematic. I went in there dressed all in white baggy clothes. I was placing the wires on the walls and floors as the gallery opened. The original idea was to go back and trim the wires and then rake them up—some kind of grooming. I didn't actually do that; there wasn't time.

Was this your first installation?

Probably.

And the Yale piece, when you wore the painted toothpick suit, which you also performed later as suitably positioned at Franklin Furnace, New York, and which also became part of your "Body/Object" photo series?

When I was in graduate school David von Schlegel, who was the head of the sculpture department, suggested I look at performance work. I began reading RoseLee Goldberg, and *High Performance*. But I knew that I actually wasn't interested in, "I'm the performer and you're out there as the audience looking at me." I was very clear early on about trying to dissolve those distinctions.

A more important influence in those days, however, was Leslie Rado, a woman who taught a class on the cultural construction of the body. For me there was a conversation there about what I was doing with the body as object. At that point I was also making the toothpick suit. I didn't know about all the performance antecedents for that kind of work. One of the students asked, "Why don't you just wear it?" So I became the armature of the suit. It wasn't a conscious decision to make a performance.

sus — des vêtements sans couture — vous étiez trop près et vous aviez donc envie de reculer. A cause de ces deux piles, vous vous retrouviez dans une position plus active en rapport avec l'image.

La taille de l'image sur le mur était vraiment impressionnante, plus de six mètres de large, surtout si l'on considère que depuis de nombreuses années vous aviez utilisé de petits moniteurs vidéo d'une dizaine de centimètres de large, souvent incrustés directement dans un mur ou dans les grands objets sculpturaux de vos installations. Et puis cette image était probablement la plus ambiguë que vous ayez jamais utilisée en vidéo.

Beaucoup de gens n'ont pas compris ce qui se passait. Mais j'ai trouvé intéressant d'entendre certains déclarer ensuite : "C'était comme si quelque chose se produisait dans mon corps". Il s'agissait en fait d'une rétro-projection sur une surface en verre. Je tenais absolument à ce qu'il y ait du verre, car si vous touchiez l'image, vous n'aviez pas la moindre expérience d'une matérialité quelconque. C'était froid et inexpressif.

Toucher le verre sur le mur — l'image encadrée sur le mur — duplique le geste de la vidéo. L'image est celle d'un doigt...

...étalant du miel sur du verre.

Ce doigt gargantuesque, faisait que ces empreintes digitales étaient vues comme des lignes abstraites, des étendues de gels semblables aux traces des expressionnistes abstraits. En même temps, la surface mobile de chair rouge évoquait aussi une espèce d'organe interne parcouru de pulsations. Dès que j'ai compris la nature de cette image, surtout dans le contexte du musée d'Art moderne de New York, j'ai pensé non seulement à l'action painting et aux toiles qui se trouvaient ailleurs dans le bâtiment, mais aussi au célèbre film de Hans Namuth où l'on voit Pollock peindre sur une plaque de verre.

Tout à fait. Je n'y ai pas nécessairement pensé. Si les environnements avaient été matériellement chargés, s'ils avaient suscité une expérience viscérale, l'expérience du spectateur voyant, regardant, observant, pouvait-elle être tout aussi littérale ?

Dans les installations suivantes, volumen à Chicago et lumen à Philadelphie, l'imagerie ainsi que le processus sont spécifiquement cinématographiques. Pour lumen, vous avez utilisé un zoetrope gargantuesque, un carrousel rotatif grand comme la salle, constitué de bandes de tissu blanc que l'on regardait à partir d'une galerie située à l'étage, et non à travers le petit dispositif posé sur une table qui était l'une des premières machines cinéma-



«salic». 1995. (Court. Site Santa Fe, Nex Mexico ; Ph. R. Keziere)

tographiques. Dans le zoetrope et sur les murs situés derrière lui, vous projetiez deux ensembles d'actions différentes mais reliées : les gestes d'un personnage utilisant un bras mécanique pour attraper un anneau, lequel, lorsqu'on s'en saisissait, actionnait un rideau constitué de textes découpés, qui s'ouvrait et se refermait. A Chicago, les rideaux...

... devinrent très cinématographiques, à cause des tissus découpés en bandes. Vu de l'extérieur, quiconque se tenait devant le rideau ressemblait à une ombre. C'était très lié à la pièce intitulée *lineament*. Mais c'était aussi l'effet visuel de papillonnement qui est présent dans les premiers films, lié au fait que, au *Chicago Art Institute*, les fenêtres donnent sur une voie de chemin de fer et que certaines parmi les premières images du cinéma montrent des trains en mouvement.

Entourer le spectateur

On trouvait aussi un environnement de rideaux dans mnene, en 1994.

Ce sont des intérieurs qui sont aussi des extérieurs. On ne peut jamais être suffisamment loin pour "consommer" l'ensemble. Nos yeux sont devenus voraces comme des bouches.

A Philadelphie, vous avez littéralement inclus des images de bouches sur moniteurs vidéo, qui ponctuent les vastes espaces des murs sur la galerie du premier étage. Chaque moniteur montrait la minuscule bouche cadrée de poupées de ventriloque. Et ce que nous entendions, c'était le bruit mécanique de leurs mâchoires qui claquaient comme des

What was the performance like?

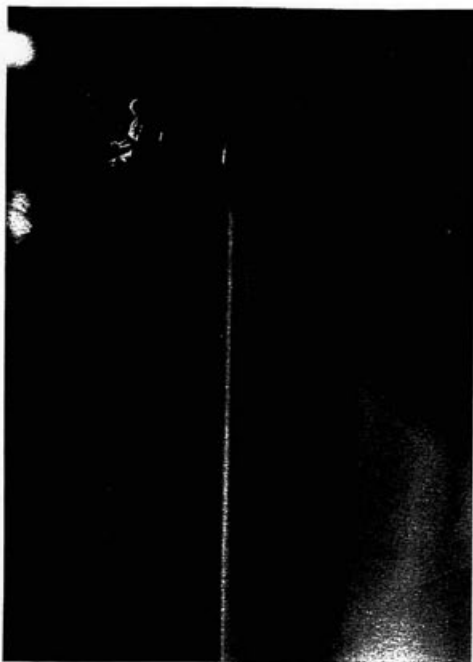
I just stood still in the studio for however long was the open house—two-and-half, three hours. I didn't make eye contact with anybody. I became the inanimate interior of an animate exterior that had an animal hide quality. The toothpicks would quiver when I breathed. It became a situation that broke down the social distance that's usually constructed around us.

The toothpick suit also came out of the same sense of self-consciousness and spectatorship that I felt when I was living in Canada. It was very literally a camouflage. But in this context, something that functions to protect you, functions to expose you. When I moved to Montreal in 1981. I thought I'd learn French. The self-consciousness of trying to speak another language really had a lot to do with the work I was doing then. You can see it in all the titles. *Spectator*, for example. Feeling like I was constantly an audience to myself.

Spectator, 1982, was a painted canvas construction with wire, sticks and electric components protruding from the field. This is of course what you did with the walls and floors of the room in the Banff installation. Even earlier, in '79, when you were a student of Cynthia Schira's in Kansas, you made weavings using a supplementary weft—a secondary horizon that is part of the structure but that also functions as an improvisatory line, one that breaks the regularity and planarity of structure.

That allowed for another kind of activity on the surface, one very animated in relation to the grid of the cloth.

Similarly, in many of your rooms someone is quietly performing a repetitive task—biting down into pieces of raw bread dough and plac-



«lumen». 1995. Installation à l'Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia. Une voix venue de l'extérieur se fait entendre et se tait pour révéler et cacher la main. *A voice from the exterior opens and closes to reveal and conceal the hand*

pièges. Si l'on regardait le sol au-delà de la balustrade du premier étage (on aurait dit qu'un quart de l'immense espace du sol avait été découpé dans un coin de l'étage de la galerie, redoublant ainsi ce fragment de l'exposition), nous apercevions le zoetrope et ses ombres, et en se penchant franchement au-dessus de la balustrade, on pouvait aussi voir le performer en train d'essayer de ramasser l'anneau. A maints égards, nous sommes tenus à distance de tout cela.

Entourer le spectateur m'intéresse toujours. Je n'ai pas changé, de ce point de vue. Mais j'ai désormais de nouveaux espaces de travail. Initialement, la pièce de Philadelphie constituait une réaction formelle à cet espace précis. C'était la première fois que j'avais deux étages à ma disposition. J'obligeais donc le spectateur à regarder vers le bas. Je n'avais jamais vu cet espace ouvert de cette manière. Je devins très consciente du fait que c'était le regard qui assurait la liaison entre le haut et le bas.

Notre position physique centrale ne cesse de redéfinir notre échelle et de réévaluer nos rapports à diverses grandeurs. A l'étage se trouvaient des vidéos miniatures incrustées dans les murs ; en bas, le carrousel, mais ses ombres se projetaient sur les murs sur la hauteur de deux étages.

Ces vidéos ressemblaient à de petits vortex sonores (dans *capacity of absorption*, 1988). Dans cette installation, il y avait 150 tuyaux de cuivre dans le mur, et que chacun soutenait un verre contenant de l'eau tourbillonnante...

... et là, quand on parlait dans un micro, on avait le pouvoir de modifier ces tourbillons. Ils devenaient silencieux. Je pensais aussi à la manière dont, lorsque nous parlons, nous apaisons le vortex interne de la pensée. Parce que le langage émane d'un corps, il devient une voix extérieure. Ici, la voix du ventriloque est une voix extérieure.

Mais vous ne faites pas parler le ventriloque.

Juste le matériau.

Fabriquer des objets

Vous venez d'acheter un atelier dans l'Ohio. Cette décision laisse-t-elle présager un retour aux objets ?

C'est très intéressant. Je ne sais pas ce que je vais faire. J'ai bien quelques projets en cours pour d'assez grands espaces, mais il semble que je m'intéresse davantage à la fabrication d'objets. Je pense à l'échelle de genoux. Je pense à l'échelle de la couture. Néanmoins, je ne crois pas que je cesserai jamais de vouloir travailler dans des espaces possédant un grand volume. Mais peut-être deviendront-ils moins lourdement chargés. Et peut-être certains objets deviendront plus petits. Il y a toujours ce sentiment du corps dans un volume énorme qui m'intéresse.

Pouvez-vous décrire la pièce que vous avez réalisée pour Site Santa Fe ?

C'est un wagon de train pour passagers - une espèce de wagon argenté des années 60, avec des fenêtres. Il est garé sur une voie à côté de l'entrepôt qui abrite une partie de Site Santa Fe. On entre à une extrémité, en gravissant des marches. Toutes les fenêtres ont été peintes, si bien que l'espace est obscur. Montés de biais par rapport aux portebagages, vingt-deux petits vidéoprojecteurs projettent une image sur chaque fenêtre. Il y a onze fenêtres de chaque côté. Les sièges ont été enlevés et remplacés par des rangées de blocs de sel pour bestiaux qui forment une ligne horizontale sous les fenêtres.

Il y a quatre séquences vidéo différentes. Chacune a une espèce de présence papillonnante. Elles sont dans l'ombre, chacune a été filmée avec un zoetrope en rotation devant un projecteur lumineux si bien qu'on a une forte impression de tremblement. Trois de ces images constituent une sorte d'échange ambigu. Dans l'une, on voit une main avec un gant de laine tricoté. Puis une autre main entre dans le champ et, doigt par doigt, détricote le gant. La pelote de laine ainsi formée est ensuite tendue à la première main. Comme tout le reste, l'important est le processus. Dans une autre vidéo, on voit ma tête de profil et un long fil tissé à la main qui sort peu à peu de ma bouche. Cela évoque le langage

ing the resulting molds into a straw casket for malediction, 1991, or operating an antique prosthetic arm and trying to snare a ring by looking only at the shadows in lumen, 1995.

I thought about the figure as being a center of animation.

Could you talk about a less well-known installation, aleph, 1992?

The floor was covered in sheet steel so that the sound of your presence resonated in the space when you walked through. On one side of the room, books without shelves formed vertical strata, which in places held up and pressed down horizontal, sawdust-stuffed wrestling dummies. We made them based on an old pattern from dummies used in Greek wrestling.

And the significance of the title?

One. I. First. *Aleph* is a word discussed in *ABC: The alphabeticization of the popular mind*. Illich talks about the shape the mouth forms as it moves from silence to speech. It's the shape of the mouth as the sound exits the body.

When you began to do performance and installation work, you knew little of the precedents. How do you now think your work relates to what is a very long history.

Of environments?

Yes, whether those of Beuys or Horn, Schwitters' Merzbau, Oldenburg's Store.

I don't think about it so consciously. When I'm working, I'm not necessarily nodding directly to art history. I become very involved in the immediate context and all of the research that that entails—the social and material history that might be related to the place. I'm less directed in an art-historical sense. But certainly the forms my work assumes are given permission by all of the above as well as by Meredith Monk, Bob Wilson or Yvonne Rainer.

In privation and excesses, there is "carpet," or a "skin," almost reptilian, made by laying 750,000 pennies (the project budget) into a thin layer of honey. Also included in the installation are live sheep, and a performer wringing hands in a hatful of honey. Many of these materials and images are often noted as relating to Beuys.

Which is not at all where it came from. *Where do they come from?*

It's pragmatic. It's in the meaning of the materials; things are what they are. How things are made becomes, in a very literal sense, their meaning. There's a certain material pragmatism that infuses all the work. I never actually saw one of Beuys's live pieces, but they seem to me linked to a belief in a cultural redemption, and I'm not making any of those claims.

How do you think your works relate for example to the sculptural, painterly environments of Judy Pfaff, or the massive piles of laun-

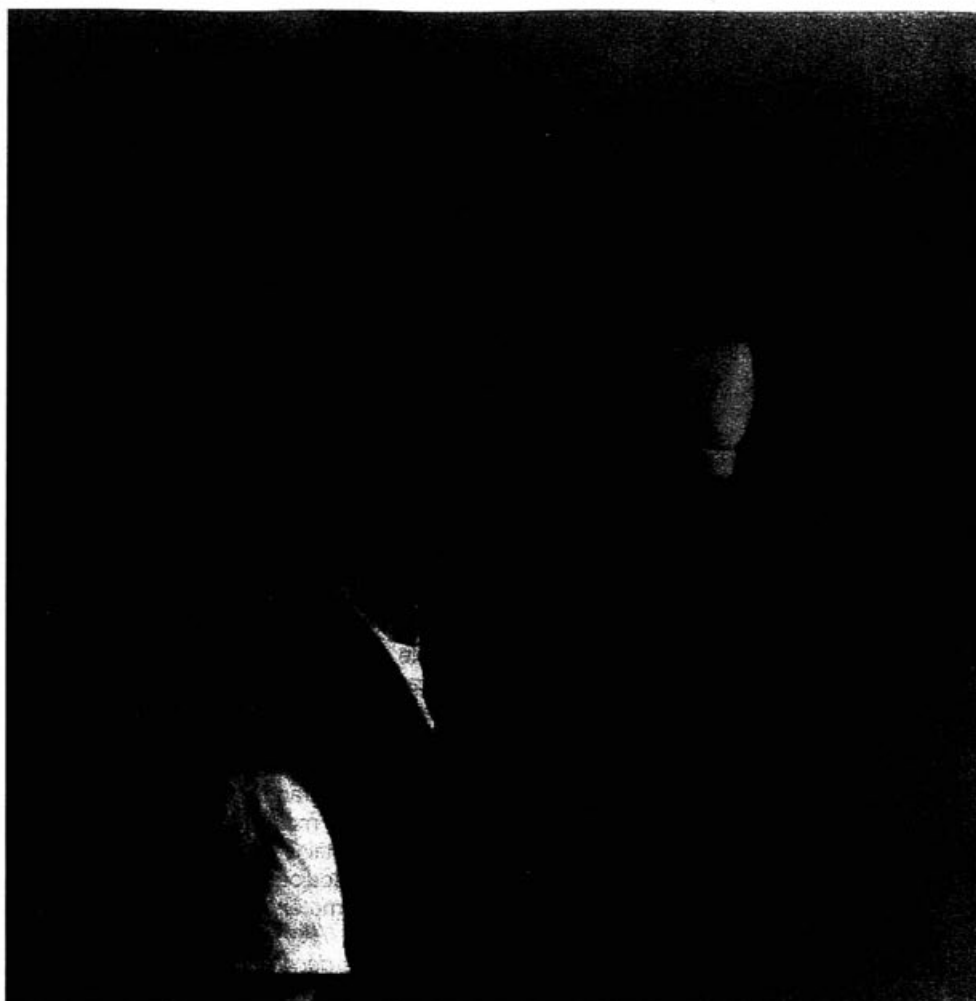
rendu visible ou une ligne d'horizon qui sort de mon corps pour occuper l'écran. Sur la troisième image, on voit un bras au poing serré qui se tend vers un bol, de part et d'autre de l'écran. Lorsque ce poing s'ouvre, l'eau s'écoule hors de la main dans le bol. A mesure que ce bol se remplit lentement, il passe d'un état transparent où il reflète la lumière à un état opaque. Puis il est vide. La quatrième image vidéo montre simplement un papillonnement lumineux. Sur un côté du wagon, projetée sur une fenêtre sur deux, on voit la vidéo du bol, intercalée avec la vidéo de la lumière papillonnante, si bien qu'au bout d'un certain moment, on a presque l'impression que le train est en mouvement. Sur l'autre flanc du wagon, sont projetées les images du gant et du fil qui me sort de la bouche. On a presque l'impression d'images continues à cause de la manière dont le fil s'étire à travers l'horizon du cadre de l'image et sur toute la longueur du wagon.

Qu'avez-vous ressenti en septembre, après avoir travaillé sur cette installation temporaire et intime, en commençant aussitôt après la pièce permanente pour la bibliothèque publique de San Francisco?

Avant tout c'était une collaboration avec Ann Chamberlain, dont la proposition remonte à cinq ans. Le fait qu'elle soit permanente m'a fait douter comme saint Thomas pendant ces cinq années. Je n'ai pas l'habitude de créer des pièces qui durent. Mais après l'avoir achevée, j'ai trouvé que ce processus était intéressant. J'ai eu du mal avec les casques des ouvriers, le bruit du chantier et tout le reste. Mais ça m'a rappelé combien l'aspect social de la création d'une œuvre est satisfaisant et important. Le résultat était très beau. Je crois que cette pièce aura une présence très subtile et apaisante dans la bibliothèque, et qu'elle sera de mieux en mieux au fil du temps. Ce n'est pas quelque chose que l'on reconnaît en tant qu'œuvre d'art dès qu'on entre dans la bibliothèque. Elle a une présence très tranquille. Elle exprime la coexistence ressentie des centaines de gens qui nous ont aidés à la réaliser.

Comment fonctionne cette pièce ?

L'intérieur de la bibliothèque inclut un mur qui la traverse en diagonale et derrière lequel les livres sont entreposés. A travers ce mur — structurellement continu, mais visuellement discontinu sur trois étages —, on demande les livres. Nous avons utilisé cinquante mille cartes de catalogue extraites du fichier qui avaient été annotées à la main, de sorte que l'écriture manuscrite absorbe et entoure l'entête dactylographiée qui permet de classer les livres de manière officielle. Ces cartes sont collées côte-à-côte, un peu comme du papier peint sur un mur, puis recouvertes d'une très



Sans titre. 1983. Gélatine argentique. 27,5 x 35 cm. *Untitled. Silver gelatin*

mince couche de plâtre d'artisan. Il y a un grand nombre d'écritures manuscrites différentes. On a ainsi le sentiment du lecteur ou de l'utilisateur individuel, ainsi que l'impression de l'intérieur du livre transposé à la surface de cette carte qui, historiquement, fut le mode d'accès essentiel des bibliothèques publiques pendant les cent dernières années.

Et bien sûr, si ces cartes d'identification ne sont plus utilisées aujourd'hui...

...c'est parce que tout est informatisé. Quels sont les gains et quelles sont les pertes ?

On perd ainsi des strates entières d'informations, une histoire des usages, des annotations et de l'évolution des idées au cours du temps — et toutes les couleurs de papier qui passent différemment, les odeurs.

C'est une perte spatiale et tactile. Notre mode de pensée en sera changé.

Traduit de l'anglais par Brice Matthieussent

Joan Simon est critique d'art. Écrit actuellement un livre sur Ann Hamilton (à paraître aux éditions Abrams).

dry and the woven architectural commissions of Sheila Hicks? And to what extent does your background as a weaver inform your work now?

Judy was certainly an influence. She was teaching when I was in graduate school; also George Trakas. Already in Kansas I knew the work of Magdalena Abakanowicz and Sheila Hicks. Mildred Constantine at Banff also exposed me to contemporary textile art. The link that most people miss is from the textile work. It was a simple step from covering the body and seeing clothing as a skin that surrounds one to looking at architecture in that way. But it was still a huge shift in scale and thinking. At Banff I also became aware of Canadian conceptualism.

You've talked about your installations having characteristic gestures.

In two different ways. Once a person, whether myself or somebody else, started actually doing something in the installations, each one quite literally gained that particular, physical gesture. Sometimes, there is no performer. In Seattle [*accountings*, 1992], for example, the gesture is limited to the marks of candle soot on the walls. They recorded the way that you held your hands at a particular angle and you moved them at a particular pace, and everything was in sync. How you marked was related to how you



Sans titre. 1984. Gélatine argentique. 27,5 x 35 cm. Untitled. Silver gelatin

held your hands and how you were breathing.

It seems that a little more than a year ago, your work changed considerably, paring down its material presence for one thing—in mneeme, 1994, in Liverpool a vast warehouse floor, “empty,” but for sounds generated by a solitary figure turning a record by hand on its mechanical turntable. Projected light and moving pictures—whether silhouettes or shadow plays, or video—have also come to play important parts in this reductive way of working. I’m thinking particularly of lineament, in Santa Monica, where you used plain plywood boards for a seat and table, both suspended by wires from the ceiling. There sat a figure cutting lines of texts from a book and wrapping them into balls. You also used a film projector in that installation, which we heard but didn’t see. It was behind a wall, the light was projected through a small round hole in the wall onto and across the figure at work, and of course the shadows of her working were thus cast on the wall behind her—abstracting, and enlarging, what she was doing.

I was very aware that the installations were increasingly structured by the material environment as a context for the live gesture. I kept wondering, how could I make the gesture of the person the piece itself? How necessary is all that context?

For seam, 1994, at the Modern, the pictorial was clearly on the ascendant and the massing of materials on the wane. On entering the installation, right in front of you were the pair of waist-high stacks of red cloth, and you literally overlooked them in favor of the large video image.

They got in your way because they were in that place, where, if you sat, you would optimally be able to register the gigantic image. If you stood in the doorway, you wanted to move closer in. When you got in front of the piles of material—which were un-seamed clothing—you were too close and wanted to move back. The material forced you into an active position in relation to the image.

The size of the image on the wall was indeed very large, 16 feet wide, especially for you, since you’ve been using for many years small video monitors with screens that are 4 by 5 inches, often embedding them directly into a wall or within other large sculptural objects in your installations.

This image was also probably the most ambiguous you’ve used in video.

A lot of people never identified what was actually happening. It was interesting for me to hear from people that “it felt like something

going on in my body.” It was actually a rear-screen projection on a glass surface. It was very important for me that there be glass so that if you touched the image, there was not a materially responsive experience. It was cold and impressionless.

Touching the glass on the wall—the framed image on the wall—is actually reiterating the “experience” of the gesture in the video. The image is actually of a finger smearing—

—honey on glass.

The sheer size of this blow-up, the gargantuan finger, caused what we now know to be fingerprints to be seen as abstract lines, the swaths of gels like Abstract Expressionist sweeps. At the same time, the shifting red and fleshy surface seemed to be like some kind of pulsing internal organ. Once I realized what the image was, especially in the context of the Museum of Modern Art, I was directed not only to the idea of Action Painting, and to the paintings elsewhere in the building, but also to the famous Hans Namuth film of Pollock painting on glass.

Right. I didn’t necessarily think of that. But I certainly thought of painting—the sense of a tacitized viewing. If the environments had been very materially laden, very visceral in their experience, could the experiencing of viewing-looking-seeing be also visceral?

In the next installations, volumen in Chicago and lumen in Philadelphia, the imagery as well as the process is specifically filmic. For lumen, you used a gargantuan zoetrope, a room-size spinning carousel made of stripes of white cloth into which one peered from a second story gallery, rather than into the small table-top device that was one of the first moving picture machines. And you projected into the zoetrope and on the walls behind it two different sets of related actions: the gestures of a figure using a mechanical arm to catch a ring, which, if caught would trigger a curtain with cut-out text to be pulled open or shut, the resulting actions also projected into and through the zoetrope. The moving curtains in Chicago also—

— became very film-like because of the striping in the fabrics. From outside, anyone standing inside the curtain looked like a shadow. It was very tied to *lineament*. But it was also the flickering visual effect which is present in early film—which ties into the fact that in The Chicago Art Institute you’re looking out the window over a railroad track, and some of the first images in film were of moving trains.

You also used a surround of curtains in mneeme.

They are interiors which are also exteriors. One can never be far enough away to visually “consume” the whole. Our eyes have become voracious like mouths.

In Philadelphia, you literally included images of mouths. The tiny video monitors punctuating vast expanses of walls in the darkened second story gallery were like stars coming into focus in the night sky; one could even liken them to

twinkling eyes. Close up one could see that each displayed tightly framed views of the mouths of ventriloquists' dummies. What we heard were the mechanical sounds of their trap-like jaws snapping shut.

If we peered over the railing to the floor below (it seemed that one-quarter of the total floor's vast space had been cut from a corner of the second floor gallery, making that segment of the exhibition a duplex) we could see the zoetrope and its shadows, and if we really leaned over the railing we could see the actions of the performer pulling for the ring. We are in many ways kept at a distance from all of this.

I'm still interested in surrounding the viewer. But I have new spaces to work with. The piece in Philadelphia was initially a quite formal response to the space. That's the first time I had two floors. So I had you viewing downward. I had never seen that space opened up in that way. I became very aware that the connection between up and down was one of gaze.

How are you defining gaze?

As literally looking.

Our pivotal, physical position kept us redefining scale, re-evaluating our relationships to size. Upstairs were the miniature videos embedded in the walls; downstairs the carousel, but its shadows were on walls the full two stories high.

The videos were like the little vortexes of sound [in *the capacity of absorption*, LA MoCA, 1988].

Making Objects

I think we should say that in that installation there were 150 copper pipes in the wall and each supported a glass that contained spinning water

When you spoke into the microphone, you had the power to shift the vortexes. They became silent. Also I thought about how when we speak we still the internal vortex of thought. Because language is exiting a body, it becomes an exterior voice. Here, the ventriloquist's voice is an exterior voice.

But you don't have the ventriloquist speak.

Just the material.

You just purchased a studio in Ohio. Does this prophesy a return to making objects?

That's very interesting. I don't know what I'm going to do. I do have some projects lined up in fairly large spaces, but it seems I am growing more interested in making objects and in staying home long enough to do so. I'm thinking in the scale of the lap. Thinking about the scale of sewing. I don't think though that I'll ever stop wanting to work in places that have a lot of volume. But perhaps they may become less materially laden. And maybe some of the things may become more miniature. There's still that sense of the body in an enormous volume that I feel very, very interested in.

Can you describe the piece you did for Site Santa Fe? The train you were waiting for finally arrived some time after the show's opening, and you installed the work in the beginning of September.

It's a passenger train car—a kind of '60s vintage silver car with windows. It's parked on tracks next to the warehouse building that houses part of Site Santa Fe. You enter at one end, up the steps. All of the windows have been painted so it's dark. Mounted at an angle from the luggage racks are 22 small video projectors that throw an image onto each window. There are eleven windows on each side down the length of the car. The seats have been removed and replaced by rows of salt licks that form a horizon line beneath the windows.

There are four different video sequences. Each one has a flickering kind of presence. They're in shadow and each was shot with a zoetrope spinning in front of a light projector, so you get a strong sense of flickering movement. Three of the images are of some sort of ambiguous exchange. In one, you see a hand with a wool knit glove at one side. Then another hand reaches into the image and, finger by finger, slowly unravels the glove. The ball of yarn is then handed back to that first hand. Like everything else, the emphasis is on the way it happens.

A lot of different handwriting

Another video is of my head in profile with a long string of hand-spun yarn being pulled out from my mouth. It's like language made material or a horizon line being pulled from my body across screen. The third image is of an arm with a clenched fist reaching from one side of the frame over a bowl. When the fist unclenches water pours out of the hand into a bowl. As the bowl slowly fills up it goes from being transparent, catching the light, to being opaque. Then it's emptied.

The fourth video image is just the flickering light. On one side of the car, projected on every other window, is the "bowl" video—in between is the video of the flickering light, so there's a certain point where it almost appears as if the train were moving. On the other side of the car are projected the images of the glove and of the string coming out of the mouth. It almost feels as if those are continuous images because of the way the string pulls across the horizon of the framed image down the length of the car.

How did it feel to switch in September from working on this intimate, temporary installation to installing the permanent San Francisco Public Library Commission immediately after?

Firstly it is a collaboration with Ann Chamberlain that was proposed five years ago. The fact that it is permanent made me a doubting Thomas for five years. I'm not used to making things that will survive. But having just come back from completing it, it was a good process. It was kind of difficult with the construction hats, the noise of the construction site and all that stuff.

But it reminded me of how very satisfying and how really important the social part of

making a piece really is. It looks very beautiful. I think it will have a very subtle, quiet presence in the library and will get better over time. It's not something you're going to walk in and see and go "Look at the art." It's very quietly there. It contains the felt presence of the several hundred people who helped us make it.

How does it function within the library?

The interior of the library has a diagonal bisecting wall, behind which most of the books are stored. Through that wall—which is structurally continuous but not visually continuous through three floors—you request books. We used fifty thousand catalogue cards from the collection that had been annotated by hand so that the handwriting kind of absorbs and surrounds the type-set entry that officially catalogues the books. The cards are all glued side-by-side, almost like wallpaper on the wall, and then covered with a very thin veneer of artisan's plaster. They're randomly arranged, not alphabetical, and there's a lot of different handwriting. What you get is a sense of the individual reader, or user, and a sense of the interior of the book brought to the surface of this card that historically has been the primary mode of access for public libraries over the last hundred years.

And of course the reason these catalogue cards are not being used now—

— is because everything's going on-line. What are the gains and what are losses? It's a raging controversy within the libraries.

It's losing a whole strata of information, a history of use, of annotation and changing ideas over time—as well as variously fading colors of paper, smells.

It's losing a spatial, tactile system. How we think will be changed. ■

Joan Simon is currently writing a book on the work of Ann Hamilton (Abrams).

ANN HAMILTON

Née en 1956 à Lima, Ohio / Born 1956, Lima, Ohio
Vit et travaille à Columbus, Ohio
Lives and works in Columbus, Ohio
Expositions personnelles récentes:

Recent solo shows:

1991 Louver Gallery, New York
Biennale de Sao Paulo (pavillon américain)
Represented US at 21st Sao Paulo Bienal
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington
1992 MIT List Visual Art Center, Cambridge
Henry Art Gallery, Seattle
Walker Art Center, Minneapolis
1993 Dia Center for the Arts, New York
Power Plant, Toronto
1994 Tate Gallery, Liverpool; MoMA, New York
Ruth Bloom Gallery, Santa Monica
1995 Institute of Contemporary Art, Philadelphia
1996 Van Abbemuseum, Eindhoven (février-mars)
Sean Kelly, New York (mai / May)
Wexner Center for the Arts, Columbus, Ohio (mai / May)
Musée d'Art contemporain, Lyon (sept. / September)
1997 capcmusée d'art contemporain, Bordeaux