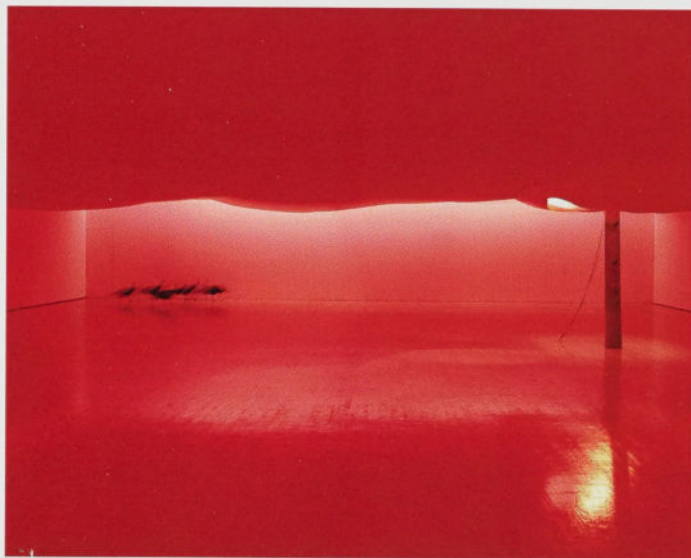




a n n h a m i l t o n
m a t t e r i n g

paulette gagnon

Du 9 octobre 1998 au 17 janvier 1999
Musée d'art contemporain de Montréal

ann hamilton
matter ing

Une exposition organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal
et présentée du 9 octobre 1998 au 17 janvier 1999.

Conservatrice: Paulette Gagnon
Documentation biobibliographique: Élane Bégin

Cette publication a été réalisée par la Direction de l'éducation et de la
documentation du Musée d'art contemporain de Montréal.

Éditrice déléguée: Chantal Charbonneau
Révision et lecture d'épreuves: Olivier Reguin
Traduction: Robert McGee
Conception graphique: Stéphane Jutras
Impression: Bowne de Montréal

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État subventionnée
par le ministère de la Culture et des Communications du Québec et bénéficie
de la participation financière du ministère du Patrimoine canadien et du
Conseil des Arts du Canada.

© Musée d'art contemporain de Montréal, 1998

Dépôt légal: 1998
Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada
ISBN 2-551-19017-7

Données de catalogage avant publication (Canada)

Gagnon, Paulette

Ann Hamilton: *matter ing*

Catalogue d'une exposition tenue au Musée d'art contemporain de Montréal
du 9 oct. 1998 au 17 janv. 1999.
Comprend des réf. bibliogr.
Texte en français et en anglais

ISBN 2-551-19017-7

1. Hamilton, Ann, 1956- . *Matter ing* - Expositions. 2. Installations (Art)
Québec (Province) - Montréal - Expositions. I. Hamilton, Ann, 1956- .
II. Musée d'art contemporain de Montréal. III. Titre: *matter ing*

Tous droits de reproduction, d'édition, de traduction, d'adaptation, de
représentation, en totalité ou en partie, réservés en exclusivité pour tous
les pays. La reproduction d'un extrait quelconque de cet ouvrage, par
quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique, en particulier
par photocopie ou par microfilm, est interdite sans l'autorisation écrite du
Musée d'art contemporain de Montréal, 185, rue Sainte-Catherine Ouest,
Montréal (Québec) H2X 3X5.

Remerciement

Je désire exprimer ma profonde gratitude à l'artiste Ann Hamilton pour la
confiance qu'elle m'a témoignée et pour sa généreuse collaboration lors de
la réalisation de l'exposition au Musée d'art contemporain de Montréal. P. G.



LE CONSEIL DES ARTS
DU CANADA
DEPUIS 1957

THE CANADA COUNCIL
FOR THE ARTS
SINCE 1957

Table des matières

7 *Avant-propos*
marcel brisebois

9 *Matérialité et immatérialité d'un monde ambivalent*
paulette gagnon

33 *m a t t e r i n g*

49 *Materiality and immateriality in an ambivalent universe*
paulette gagnon

71 *Biobibliographie*

Avant-propos

Dès le début de l'année 1996, le Musée a invité Ann Hamilton à présenter son travail dans ses murs. Cette artiste née en Ohio où elle vit et travaille a obtenu plusieurs prestigieux prix et bourses — dont le MacArthur Fellowship en 1993 et, récemment, le Aldrich Award — qui confirment son importance croissante. Elle a également été choisie pour représenter les États-Unis à la prochaine Biennale de Venise. Ann Hamilton s'est rendue célèbre par ses performances et ses nombreuses installations. Celles-ci créent des environnements complexes, structurés de manière à provoquer une réponse de la totalité de la présence du spectateur, corps et esprit, dans un entrelacement quasi indéfini d'émotions et de pensées. La répercussion des unes sur les autres laisse filtrer les rumeurs de l'indicible et permet d'accéder à une vérité des êtres et des choses que le langage, limité par les concepts, n'arrive pas à exprimer. En ce sens, l'installation *mattering* est représentative de la démarche de l'artiste.

Le Musée remercie tous ceux et celles qui ont permis la réalisation de cette exposition et d'abord l'artiste elle-même et la commissaire de l'événement, madame Paulette Gagnon. Le Musée remercie également le ministère de la Culture et des Communications du Québec pour sa subvention annuelle et le Conseil des Arts du Canada pour sa subvention à ce projet particulier. Enfin notre gratitude s'étend à nos visiteurs et amis, dont le soutien constitue un encouragement précieux.

marcel brisebois

Matérialité et immatérialité d'un monde ambivalent

La force singulière d'Ann Hamilton réside dans sa façon de transformer les rapports du visiteur avec son œuvre en une mise en jeu de correspondances qui nécessite un investissement personnel, spécialement dans cette anarchie existentielle qu'est *mattering* (*substantialité*). Elle y traite de la matière et de la pensée sur un mode inédit et un ton novateur. Créée en 1997 au Musée d'art contemporain de Lyon, cette installation laisse émerger, de son cœur, un individu visible grâce à une trouée d'une immense vague de soie orangée. Cette personne est perchée sur un mât et enroule autour de chacun de ses doigts un ruban encre de bleu provenant du niveau inférieur, sous le plancher. Au sol, cinq paons circulent librement. L'œuvre laisse également entendre, à voix basse, un maître et son élève exécuter des vocalises. Mais, par delà le sujet qu'elle traite, imperturbable dans son geste, Hamilton nous entraîne dans un monde sensible et sensoriel.

On ne peut véritablement être touché par *matterring* qu'en prenant le temps de pénétrer physiquement au cœur de ce maelström de couleur et en laissant vagabonder son regard sur ses diverses composantes. On y découvre que le geste est l'élément essentiel de l'œuvre, alors que le mouvement rend compte de son caractère envoûtant. En investissant près de cinq cents mètres carrés de tissu activé par un dispositif mécanique intégrant l'humain et l'animal, et dont l'articulation induit une attitude, l'œuvre joue de paradoxes et le spectateur cherche, dans l'espace vibrant qui en résulte, à en vérifier l'interprétation. À fleur d'émotion entre fascination et malaise, il voit se confirmer l'ambiguïté intrinsèque d'une œuvre riche de multiples évocations.

La démesure qui envahit l'espace déclenche en nous le processus du désir de connaître. Hamilton met en lumière l'inattendu comme une partie inconsciente de nous-mêmes et fournit ainsi matière à notre imagination. L'installation est vouée à en construire le sujet; le mouvement incessant du vélum orangé crée une présence presque hallucinante qui nous transporte à la fois dans et au delà de ce qui nous est familier. L'immersion entretient l'interaction constante du spectateur en rapport avec l'œuvre. Il s'y dégage une expérience poétique et sensorielle, connotée d'implications philosophiques. L'œuvre interpelle le visiteur et devient le catalyseur de ses réactions. C'est en quelque sorte d'une subversion de notre façon habituelle de concevoir l'expérience esthétique qu'il est question ici. Des œuvres antérieures comme *untitled (filament)*, 1996, et *bearings*, 1996, illustrent également cet envoûtement. Le spectateur, placé au centre de voilages en organza, blanc pour *filament*, noir pour *bearings*, est entraîné mentalement dans une valse où tout tournoie autour de lui. Le tissu a dans l'œuvre de l'artiste «une présence explicite». Parfois, il est utilisé

pour se remémorer et honorer l'absence du corps humain¹, (*still life*, *indigo blue* et *lumen*) ; ailleurs, il sert de lien entre la personne assise et la matérialité du geste répété (*a round* et *mantle*) ; ou encore, il sert de matériau à un thème cher à l'artiste : le langage (*bounden*).

La mise en scène de *matterring* fascine par son pouvoir d'attraction et sa dimension à la fois poétique et tactile. La voilure laisse vagabonder le regard dans de larges rythmes dynamiques et permet d'interroger l'imaginaire. Il est donc possible d'avoir une approche de l'œuvre d'art qui soit extravagante mais qui nous livre en même temps un point de vue sur l'existence. En cela, l'installation pose de nombreuses questions à l'art tel qu'il est écrit et pensé jusqu'à présent. L'œuvre d'Ann Hamilton est multiple, et sa proposition

dérange nos habitudes de voir et de penser l'art d'aujourd'hui. Ce qui frappe, c'est qu'un ensemble d'éléments disparates concourent de manière naturelle à caractériser l'œuvre. D'où vient alors l'irrésistible tendance à constituer un univers discontinu? Alors que le regardeur a l'impression d'être envahi par la structure orangée, le performeur assis l'entraîne dans un processus de libération, mais crée en même temps un sentiment d'isolement. Le visiteur est imprégné de la voilure qui ondule dans un vaste espace conduisant à une voûte supérieure qui évoque une dimension intemporelle. Il est invité dans cet univers à associer objets, textures, éléments sonores, humain et animal dans une combinatoire infinie et poétique où le temps se dissout. Une

chaise est hissée au-dessus de l'ensemble et le regard s'efforce d'atteindre ce niveau, comme si un vide s'interposait de personne à personne. Le silence et l'indifférence imposés par la présence assise envahissent notre entendement et dérangent, créant ainsi une «double distance²». George Didi-Huberman parle de la double distance en utilisant le terme de Walter Benjamin: «L'aura. Une trame singulière d'espace et de temps... un espace œuvré—et même ouvragé, tramé à tous les sens du terme, comme un subtil tissu ou bien comme un événement unique, étrange, qui nous entourerait, nous saisirait, nous prendrait dans son filet³.» «C'est ainsi que s'entrelacent, dans l'aura, la toute-puissance du regard et celle d'une mémoire qui

se parcourt comme on se perd dans une “forêt de symboles”. Comment nier en effet que c’est tout le trésor du symbolique — son arborescence structurale, son historicité complexe toujours ressouvenue, toujours transformée — qui nous regarde dans chaque forme visible investie de ce pouvoir de lever les yeux⁴? » Ce qu’il faut entendre de ce travail de transformation intentionnel où le performeur enroule le ruban bleu autour de ses doigts, comme le temps qui passe, c’est l’indice d’un lien entre matière et pensée. Le performeur en incarne la représentation. L’artiste considère que « le processus délibérément lent d’enrouler d’abord le ruban autour de chacun de ses doigts réfère à la technique du tissage et du filage; les doigts sont la lice, c’est-à-dire les fils de chaîne disposés verticalement dans la structure du tissu tandis que le ruban encreur en est le fil de trame. Ce qui importe ici, c’est la connexion de l’activité avec le corps et davantage le lien entre le geste d’enrouler et l’expression du langage. Le ruban bleu transforme l’activité du geste en soi. Ainsi l’accumulation du ruban sur la main prend l’allure d’une balle qui, retirée de la main, en revêt à

l'intérieur la forme même. Le ruban est ensuite rembobiné pour reprendre sa forme initiale sous le plancher. Le travail d'accumulation est ainsi absorbé. La transformation s'opère maintes fois : de l'extérieur à l'intérieur, de l'encre à la masse et du langage à la matière, etc.⁵»

Le corps est discrètement en faction dans la perception de cette œuvre, principalement par rapport au travail matériel effectué qui relève autant de la patience de refaire sans cesse le même geste que de la fragilité et de la répétition de cet acte. L'accent y est porté tant sur cette matérialité que sur la dimension psychique

du dispositif mis en œuvre, comme pour mieux souligner ce qu'il en est de deux modes qui procèdent d'une même mise en abîme et dont l'artiste exploite ici les ressources plastiques au service d'une investigation entre mémoire et expérience. Par cette façon très personnelle d'imbriquer les registres, le travail d'Hamilton opère sur la limite. Quelque chose d'un écart y est en effet à l'œuvre, écart accusé par le contraste entre l'ordre figé relevant presque de la photographie — suggéré par la figure quasi immobile et silencieuse — et la présence d'oiseaux qui sont là pour la perturber, peut-être. L'intitulé *mattering* illustre bien cette dualité sémantique. Cette coexistence de l'homme et des paons résonne comme le symbole de l'exprimé *et* du non-dit qu'il y a en chacun de nous. Les paons perdent leur attribut initial pour devenir des objets sculpturaux qui n'existent que pour être regardés. Là se situe la dimension paradoxale : l'homme perché et les oiseaux au niveau du sol.

Si l'action peut sembler autonome au point de se prolonger dans une sorte d'anonymat de la pratique, la performance tout entière devient le noyau de l'œuvre qui est parachevée dans sa présentation, c'est-à-dire par le potentiel dégagé par le geste. L'acte du performeur fait partie d'une combinaison de figuration et de représentation qui porte la perception du corps à un autre niveau que celui d'une simple posture. Le corps est ici l'accessoire qui répond à une décomposition interactive des schèmes psycho-sensoriels de l'expérience plastique. Dans le continuum perceptif de l'œuvre se glisse un malaise dû à la présence du sujet qui agit avec la neutralité d'un démonstrateur, reflet de l'existence solitaire. Il agit cependant comme un levier de

l'œuvre entière et prolonge celle-ci dans le réel. Le sujet devient ainsi, pour reprendre le terme de Georges Didi-Huberman, « un espacement œuvré⁶ » fondamental. Il est une surface réceptive à une multitude de sens, mais également une surface susceptible de prendre une multitude de significations. Même si l'architecture joue un rôle de complicité dans le rapport du corps avec l'espace, le performeur dissimulé dans le haut du mât est intégré à l'œuvre d'une façon marginale, comme s'il était aux prises avec un même problème qu'il s'efforce de résoudre. Dans ce cas, le sujet est montré par un geste accompli d'une façon obsessionnelle, comme un impitoyable examen de soi, eu égard au désir d'exprimer un geste qu'on dissimule. Le personnage s'extériorise par une sorte d'absence. En fait, il incarne l'absence. Nous ne voyons de lui que le geste machinal des mains qui enroulent le ruban ancré dans la matérialité du lieu. Ce stratagème permet d'échapper au

regard dangereusement pénétrant du spectateur et atténue l'aspect d'une présence dont l'action sans fin peut sembler dérisoire. Placé de la sorte, l'homme assis participe de l'œuvre à la manière d'un fragment d'image où un semblant d'ordre est établi par la répétition du geste et sa durée. L'œuvre elle-même ne peut être pensée indépendamment d'un processus de répétition. « La répétition ne change rien dans l'objet qui se répète, mais elle change quelque chose dans l'esprit qui la contemple⁷. » Ann Hamilton s'adresse à la raison du spectateur lorsqu'elle utilise le sujet dans sa relation avec le dehors, c'est-à-dire au moyen du geste envisagé sous le mode d'une répétition. Quand bien même elle susciterait de la perplexité, l'œuvre engendre un paysage théorique qui dépasse le strict discours esthétique pour déborder sur le monde sensible et rendre compte de l'expérience, de la perception, de l'espace et du temps. C'est une invitation à prendre conscience de notre place dans l'univers où s'active le mouvement de la vie.

Action et geste interviennent dans l'œuvre à la manière d'un rituel que l'artiste offre au regard du spectateur. Elle affirme que le regard assure 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 grandeurs⁸. » Quel rapport existe-t-il entre les oiseaux qui se promènent au sol et l'homme tout là-haut, silencieux ? Au fur et à mesure que nous observons, nous voyons s'évanouir la discontinuité que notre perception établissait au premier coup d'œil sur l'œuvre. Entre les deux extrémités viennent se placer les mouvements du ruban qui glisse à la verticale et de la voilure qui ondule à l'horizontale, une continuité mouvante. Ces mouvements homogènes dans l'espace donnent à voir des articulations naturelles d'un univers découpé artificiellement. Cette idée

de continuité du mouvement implique toutefois des changements de rapports dans la multiplicité même des mouvements que l'œuvre exécute. Celle-ci vit et vibre en profondeur et s'étale dans un ordre régulier, une harmonie préétablie. Les vocalises qu'on peut entendre discrètement accentuent les notions de fluidité, de mouvement et de passage. Dans ce lieu assez surprenant et même spectaculaire, les paons se pavanant ici et là proposent un intéressant contrepoint. On est tenté de considérer le mouvement comme moins homogène qu'il ne le paraît et de percevoir, de là, sa divisibilité. Celle-ci s'impose par l'imperceptibilité du mouvement: « Nous raisonnons sur le mouvement comme s'il était fait d'immobilités, et, quand nous le regar-

dons, c'est avec des immobilités que nous le reconstituons. Le mouvement est pour nous une position, puis une nouvelle position, et ainsi de suite indéfiniment. Nous nous disons bien, il est vrai, qu'il doit y avoir autre chose, et que, d'une position à une position, il y a le passage par lequel se franchit l'intervalle. Mais, dès que nous fixons notre attention sur ce passage, vite nous en faisons une série de positions, quitte à reconnaître encore qu'entre deux positions successives il faut bien supposer un passage... Si le mouvement n'est pas tout, il n'est rien ; et si nous avons d'abord posé que l'immobilité peut être une réalité, le mouvement glissera entre nos doigts quand nous croirons le tenir⁹. »

Pourtant, Henri Bergson en arrive à traiter le mouvement comme la continuité d'un déroulement. Il propose également de percevoir le mouvement en s'attardant au sens de l'ouïe. Ainsi, en écoutant les exercices de la voix et le criaillement des paons, nous nous représentons des sons juxtaposés comme une série d'oscillations rapides qui produisent des variations dans l'espace et ne sont en réalité qu'un « mouvement de mouvements¹⁰ ». « C'est justement cette continuité indivisible de changement qui constitue la durée réelle et qui est ce que l'on a toujours appelé le *temps*¹¹. » Il est impossible de fixer le temps dans l'œuvre *matterring* car il se veut comme l'image d'une matérialité assez flottante, comme un intervalle entre deux points qui peut s'allonger ou raccourcir tant que son action se fait sentir. L'artiste témoigne d'une grande ingéniosité pour exprimer cette préoccupation. Elle utilise un langage métaphorique qui tire sa force de la poésie des formes et des matériaux utilisés. Elle se livre à une réflexion puissante : que la réalité est changement et qu'elle devient insaisissable à mesure que nous essayons de nous en approcher.

Si le visiteur fait l'effort d'apercevoir l'instabilité radicale de la soie suspendue comme mouvement et changement, le champ conceptuel ainsi lié au «mouvant¹²» lui fera sans doute découvrir plus de nuances qu'il pourrait en percevoir naturellement. Cet art permet une analyse de notre perception d'une façon dynamique, comme pourrait le faire une quatrième dimension. L'intensité et la saturation de la couleur révèlent aussi une sensation chromatique et recèlent un pouvoir d'attraction. Car nous sentons bien que la couleur elle-même vibre, au même rythme que la voix. Nous nous servons de nos yeux et de notre corps pour voir. Notre champ visuel englobe un espace, quelque chose de vaguement grand. En levant les yeux vers cet

immense tissu orangé et en tournant la tête dans un sens, puis dans un autre, nous arrivons à être complètement enveloppés par une présence énigmatique, comme venue de l'inconscient. La soie ondoyante et la voix coexistent et jouent sur l'équilibre fragile. Elles concourent à renforcer la dimension poétique et intemporelle de l'œuvre où tout est possible et où chaque élément a sa raison d'être, où rien n'arrive par hasard. Il faut faire pivoter le corps pour que notre regard parcoure l'espace et nous donne l'illusion du relief et de la distance. L'espace, c'est ce qui arrête le regard. «La distance comme capacité à nous atteindre, à nous toucher¹³» modèle chaque fois différemment notre perception. La verticale et l'horizontale suffisent à camper l'installation tandis que le champ coloré et la voix semblent flotter dans l'espace en conjuguant plénitude et légèreté. Le cadrage de la soie tout autour de la salle et la densité extrême de la couleur lui confèrent une puissance picturale et renforcent le lien entre peinture et sculpture. La soie orangée tout comme les cheveux de l'œuvre intitulée *tropos*, 1993, créent une planéité jusqu'au périmètre de la salle

mais impliquent également une extension au delà des limites architecturales du lieu, lui conférant, selon l'artiste, « un sens océanique ». Ainsi, certains aspects, comme l'importance de la masse orangée, la saturation de la couleur refusant les limites de l'œuvre, la surface de la soie utilisée comme un parcours de la couleur et son rapport avec l'espace, accentuent l'expérience sensorielle. Selon les points de vue, le champ orangé se contracte et se dilate en courbes sensuelles. La mobilité des formes incite le spectateur au déplacement. Elle est un prélude à une ouverture vers un imaginaire poétique.

L'artiste joue également avec les lois de la pesanteur, modulant la soie jusqu'à un point de rupture jamais franchi, au bord du déferlement. Elle pousse ici la notion d'installation jusqu'à sa limite physique.

Cependant, elle se singularise en privilégiant la notion de légèreté et l'idée paradoxale d'un équilibre reposant sur la fragilité même de la soie. Hamilton utilise le tissu comme élément structurant de l'œuvre, à laquelle elle intègre toute une panoplie d'éléments animés et inanimés qui, par leur contraste avec la fluidité de la soie, donnent un certain poids à la suspension. En effet, les éléments concrets, qu'ils soient denses comme le poteau ou aériens comme la soie, semblent flotter dans l'espace à la limite de l'équilibre et de la chute. La notion de masse, fortement présente au premier regard, s'atténue au profit d'une subtile combinaison de balancement et de tension. Cette installation ancrée au mur et au plancher de la salle engendre la perception d'un espace presque impalpable, voire immatériel. Heidegger abordait la sculpture comme une incorporation des lieux. Chez Ann Hamilton, les lieux sont pluriels, lieu de mémoire, lieu de

représentation et lieu de corps. « Nous devrions apprendre à reconnaître que les choses elles-mêmes sont les lieux¹⁴. » Elles acquièrent de la sorte dans *mattering* une matérialité inattendue à partir de données impondérables telles la fluidité, l'opacité, la tactilité et le son... Les œuvres d'Ann Hamilton échappent à tout formalisme dans leur échange fondamental avec le lieu qui se construit avec elles. Le lieu est un contexte pour l'œuvre, mais aussi une partie de l'œuvre. L'artiste explore de manière analytique les liens qui se tissent entre le lieu, l'objet, la voix et le geste, mettant au cœur de ses préoccupations la notion de présence et d'absence.

Il est des moments où l'installation d'Ann Hamilton privilégie le geste volontaire du corps dans sa quête de lui-même ; cette quête connaît des temps d'arrêt où, pourrait-on dire, le personnage assis serait comme en repos, prêt à passer à un niveau d'activité qui, bien que pouvant ne jamais exister concrètement, serait virtuellement présent dans l'œuvre. Cela évoque l'idée qu'il soit un outil au service de processus impersonnels. Cette percée de l'œuvre s'attache à ce qu'on pourrait appeler un espace ambigu où s'engouffre un vide entre

l'art et la vie, entre la matière et l'esprit; où le regardeur est invité à ajouter ses propres explorations à cette dualité qui anime l'ensemble de l'œuvre. Avec des moyens plastiques subtils et complexes, l'artiste parvient à rendre l'inexprimable, une présence et la reconnaissance de la vie intérieure.

L'œuvre d'Ann Hamilton est multiple, mais non contradictoire. Et l'attention qu'elle porte à son exécution n'entraîne aucune contradiction entre création et production. Il s'agit simplement de deux éléments qui vont de pair. En ce sens, *matterring* plonge le lieu du Musée dans une mise en espace précise, jouant de diverses propriétés des médiums utilisés, mouvement, répétition du geste et de la voix et variation chromatique. Le lieu que l'artiste transforme constitue une véritable traversée visuelle et mentale. Elle suscite, sur le mode de l'émotion, une image répétée et obsédante. Dans ce déplacement du corps à l'objet, prétexte à une libre méditation, Ann Hamilton donne à voir quelque chose de la somptueuse matérialité et immatérialité d'un monde ambivalent. Par cette manière très personnelle d'investir les composantes de son œuvre, elle introduit une donnée unique dans l'histoire de l'installation contemporaine.

paulette gagnon

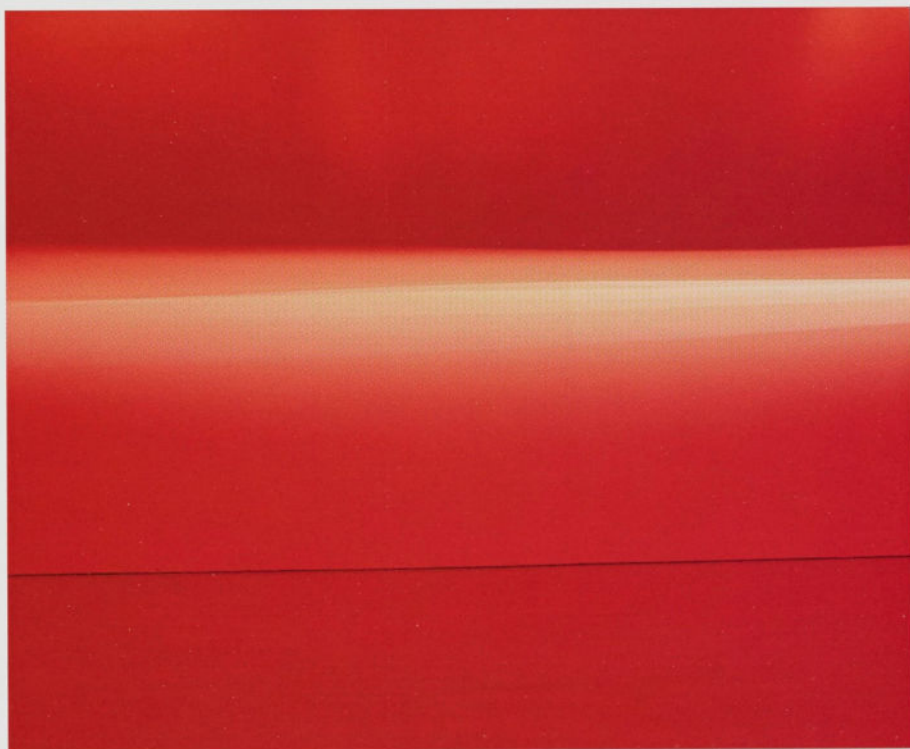
Notes

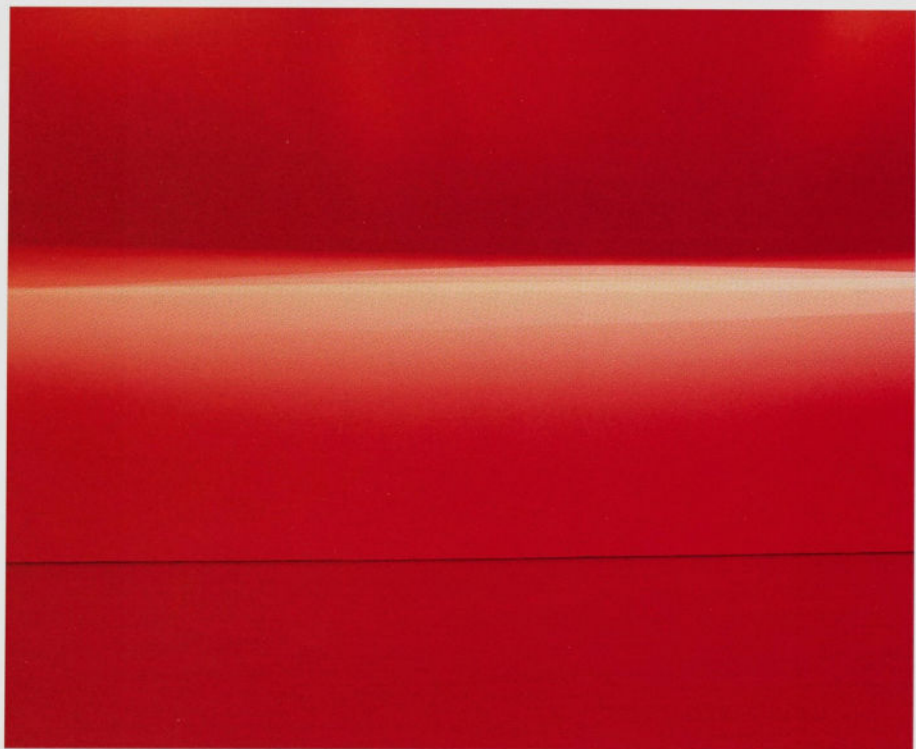
1. Wakefield, Neville, « Ann Hamilton : between words and things », in *mneme Ann Hamilton*, Tate Gallery Liverpool, London, 1994, p. 19.
2. Didi-Huberman, Georges, *Ce que nous voyons ce qui nous regarde*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1992, p. 103.
3. Didi-Huberman, Georges, *op. cit.*, p. 103.
4. Didi-Huberman, Georges. *op. cit.*, p. 106.
5. Extrait d'une correspondance entre Ann Hamilton et l'auteur. Notre traduction.
6. Didi-Huberman, Georges, *op. cit.*, p. 103.
7. Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*, collection « Epiméthée », PUF, 8^e édition, Paris, 1996.
L'auteur énonce cette thèse célèbre de Hume qui porte sur la répétition pour elle-même, p. 96.
8. Simon, Joan, « Ann Hamilton, carrefours temporels », in *Artpress*, n° 208, (déc. 1995), p. 27.
9. Bergson, Henri, *La pensée et le mouvant*, collection « Quatrige », PUF, 5^e édition, Paris, 1996, p. 161-162.
10. Bergson, Henri, *op. cit.*, p. 165.
11. Bergson, Henri, *op. cit.*, p. 166.
12. Terme emprunté à Henri Bergson, *op. cit.*
13. Didi-Huberman, Georges, *op. cit.*, p. 115.
14. Heidegger, Martin, *Questions III et IV*, Gallimard, collection « tel », Paris, 1976, p. 273.

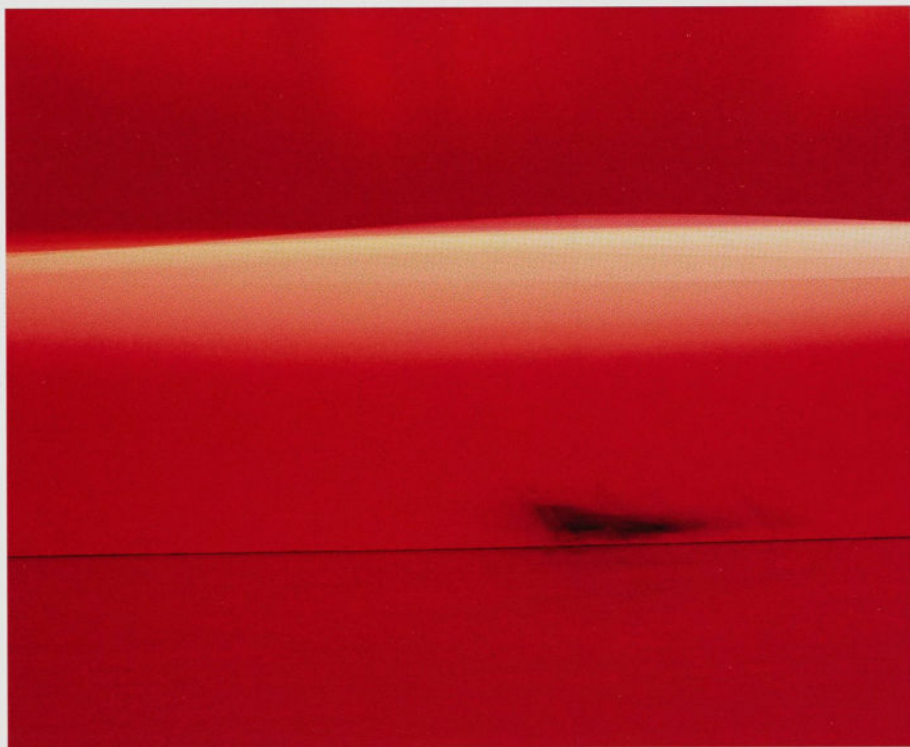
m a t t e r i n g, 1997

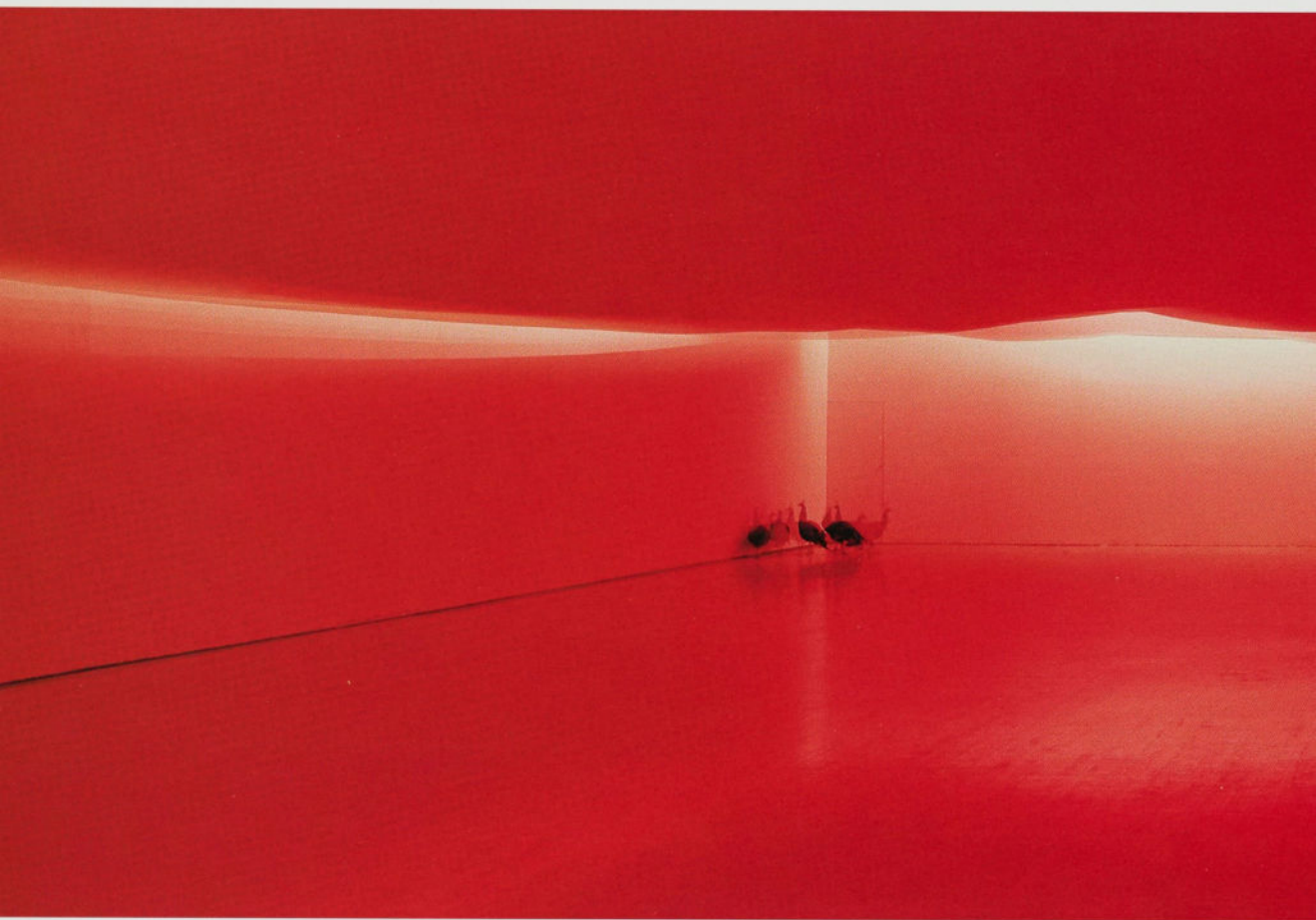
Vélum de soie ondoyante, acteur, paons, voix et ruban encreur

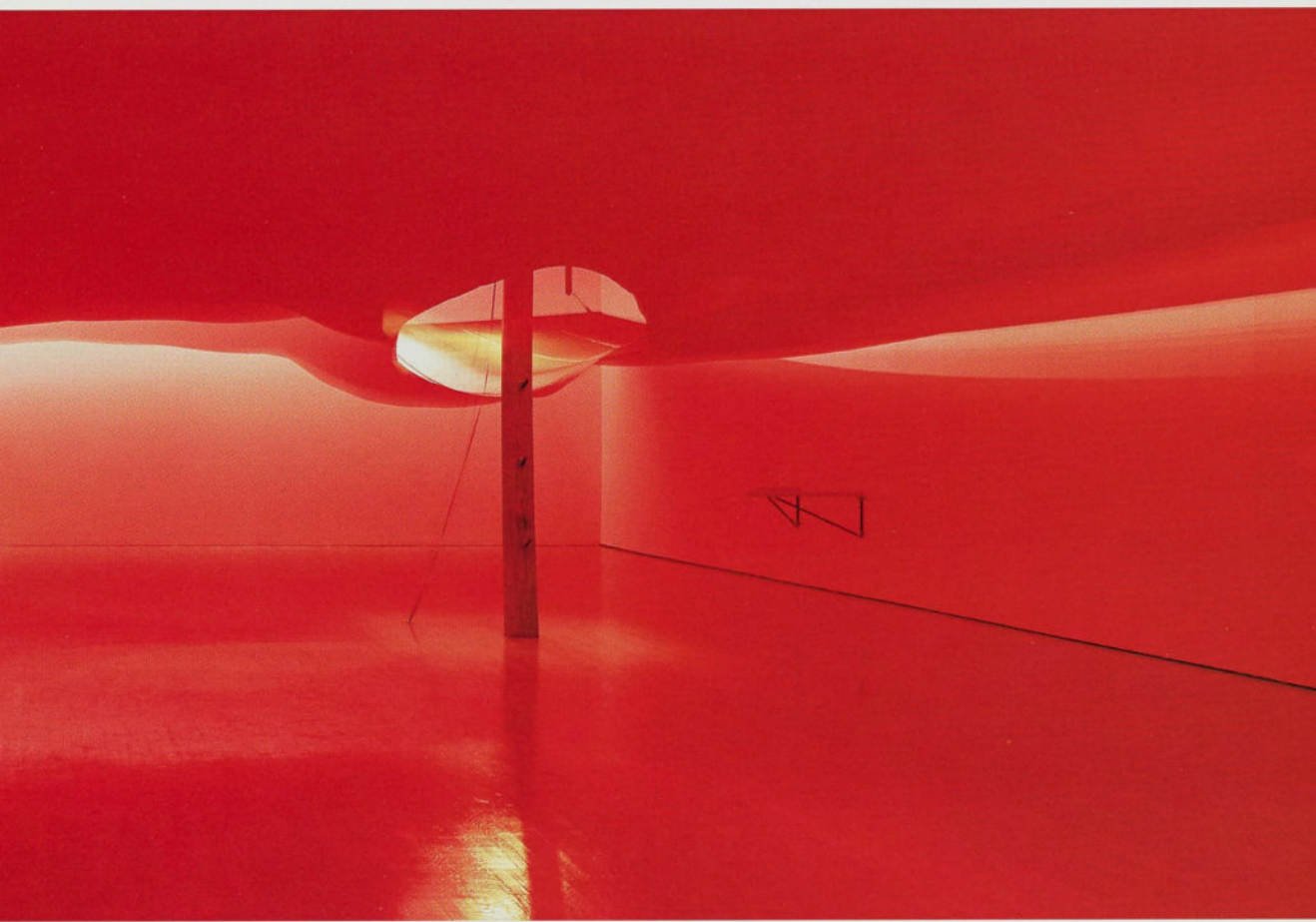
Photos: Thibault Jeanson



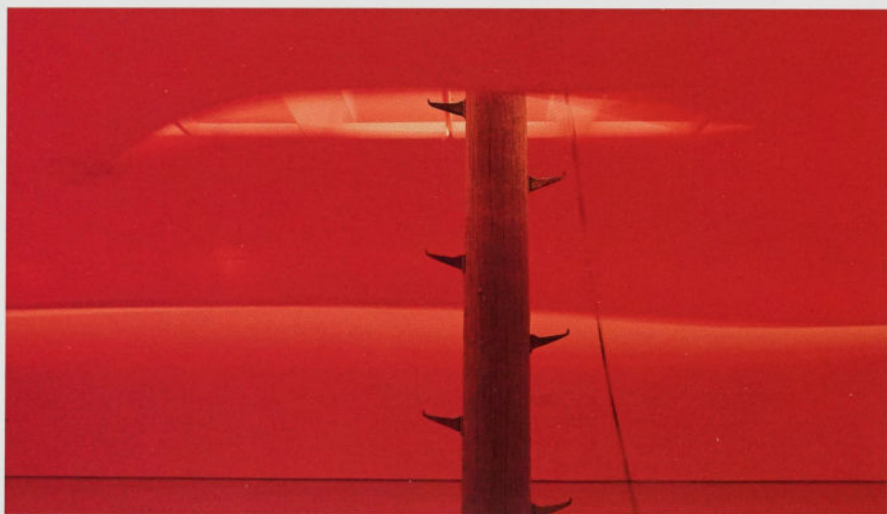


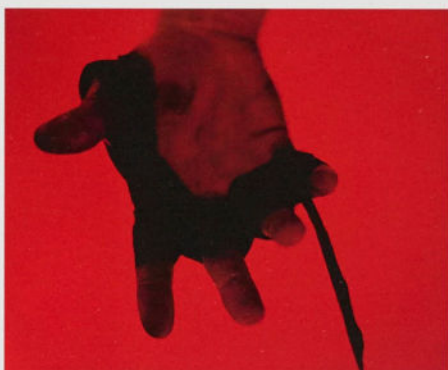




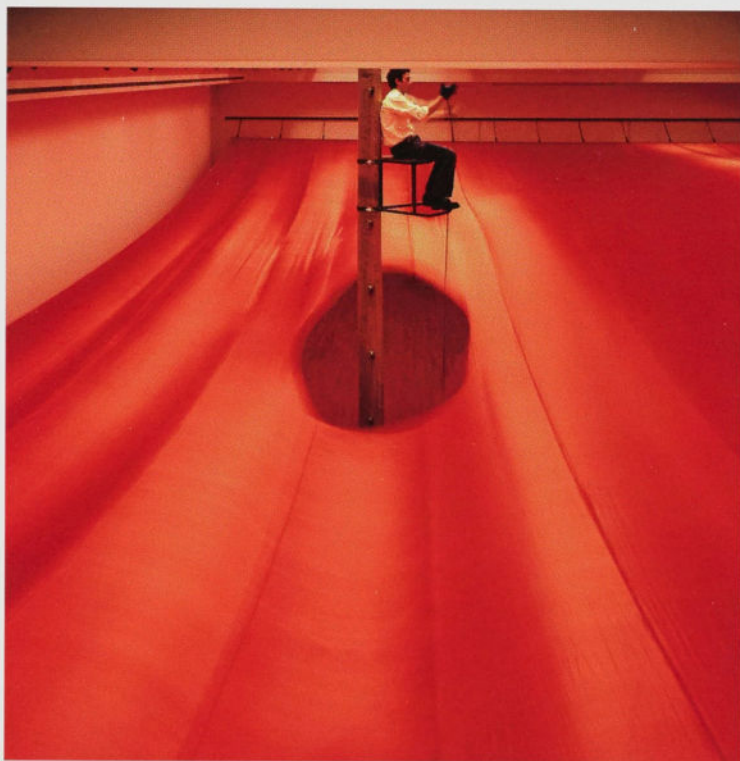


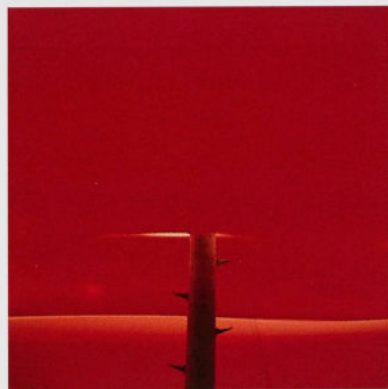
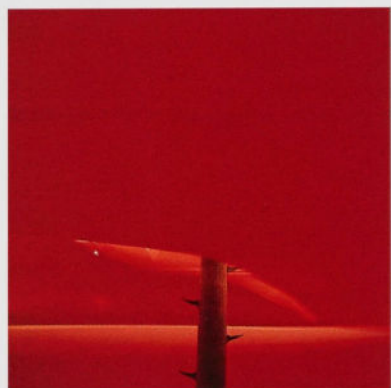
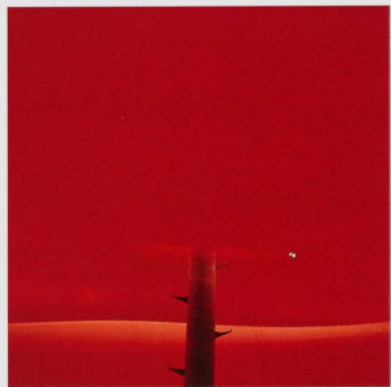














Materiality and immateriality in an ambivalent universe.

The uncommon strength of Ann Hamilton's work resides in her ability to transform the relationships between the viewer and her work by engaging a set of correspondences which require a personal investment, in particular the existential anarchy at work in *mattering*. Here matter and thought set a novel and innovative tone. First mounted in 1997 at the Musée d'art contemporain de Lyon, the installation devolves around an individual emerging from its core, visible only through a perforation in a vast, silken wave of orange material. The person is perched atop a mast, winding an inked blue ribbon around his fingers, seemingly anchored to the depths of the lower level beneath the physical floor. On the ground, five peacocks circulate freely. The work also incorporates, in a low voice, a teacher and student performing singing exercises. Treating her subject matter with an imperturbability of gesture, Hamilton guides us through a sensate and sensual realm.

One can only truly experience *matter*ing by taking the time to physically enter the “eye” of this maelstrom of colour, allowing one’s gaze to wander over the various components. While gesture remains the work’s essential element, movement accounts for its spellbinding quality. Close to five hundred square metres of fabric combine with a mechanical system to incorporate both the human and the animal; its articulation induces an attitude, a play on paradoxes and the viewer searches the ensuing flickering space to verify an interpretation. Caught between conflicting emotions of fascination and malaise, the viewer confirms the intrinsic ambiguity of a work rife with multiple evocations.

The enormity of this invasion of space triggers a process, a desire to know. Hamilton illumines the unexpected as if it were an unseen part of our unconscious, thereby making our imagination manifest. The installation is devoted to constructing the subject; the unending movement of orange vellum instills an almost hallucinatory presence and we are transported both into and well beyond the familiar. This immersion entails the constant interaction in the viewer's relation to the work, resulting in a poetic and sensorial experience connoted with philosophical implications. The work beckons, becoming catalyst to the viewer's reactions. In a sense, this constitutes a subversion of our habitual manner of conceiving the aesthetic experience. Earlier works such as *untitled (filament)*, 1996, and *bearings*, 1996, also illustrate this entrancement. The viewer, surrounded by organza banners (white in *filament*, black in *bearings*), is mentally swept away into a waltz. Fabric has "an explicit presence" in the artist's work; "it has been used to memorialize and honour absence of the human body"¹ (*still life, indigo blue* and *lumen*), while in others it serves as a link between

a seated individual and the materiality of the repeated gesture (*a round and mantle*) or as material for a theme of great importance to the artist: language (*bounden*).

The staging of *mattering* fascinates in its power of attraction and in its dimension—at once poetic and tactile. The veiling allows the gaze to wander in large dynamic rhythms, an interrogation of the imaginary. It is therefore possible to undertake an extravagant approach to the work which nevertheless offers a point-of-view of existence. To this extent, the installation raises several questions concerning current art writing and thought. Ann Hamilton's work is manifold and its basic tenets disrupt our habits of seeing and thinking about current art. What is striking is that a grouping of such disparate elements should so naturally concur in characterizing the work. From where does this irresistible tendency to constitute a discontinuous universe derive? While the viewer has the impression of being invaded by the orange structure, the seated performer draws the latter into a process of liberation, at the same time creating a sense of isolation. The visitor is

overwhelmed by the undulating veil in a vast space which lends an intemporal dimension to the vault above. In this realm the viewer is induced to associate objects, textures, sound, human and animal elements in infinite, poetic combinations where time dissolves. A chair is perched atop the ensemble and the gaze is forced to attain these upper reaches; it is as if a void were interposed between individuals. The silence and indifference imposed by the seated person assails our comprehension and is disturbing, thus creating a "double distance"². Georges Didi-Huberman speaks of the double distance using Walter Benjamin's term: "The aura. A singular weaving of space and time...a laborious, almost laboured spacing, woven in every

sense of the term like a subtle fabric or even a strange unique event which surrounds and captivates us, taking us into its web.”³ “Thus are intertwined, in the aura, the full strength of both the gaze and of memory, wandering as if lost in a ‘forest of symbols’. How can one deny that it is, in effect, the treasure of the symbolic—its structural arborescence, its complex historicity, always remembered, always transformed—which stares back at us in each visible form invested with the power to gaze?”⁴ What we must understand is that this labour of intentional transformation, where the performer winds the blue ribbon around his fingers like so much time passing, is an indication of a link between matter and thought. The performer is

the representation incarnate. The artist considers “the deliberate process where the ribbon is first wound under and over each finger as a reference to weaving and spinning. The fingers are the warp—the vertical threads in the structure of the fabric—the inked ribbon is the weft. What is important here is the connection of that activity to the body...but more importantly, the twining of it to language production. The blue ribbon does transform within the activity of the gesture. So much ribbon accumulates on the hand that it becomes like a ball...when removed, the interior of the ball holds the shape of the exterior of the hand... The form memory of the typewriter ribbon springs back and the labor of the accumulation is absorbed... The transformation is several fold—exterior becomes interior—ink becomes mass—language to material—etc.”⁵

The body is discretely in faction with the perception of the work, principally in relation to the material work being effected which derives as much from the patience required for the incessant repetition of the same gesture as it does from the fragility and repetition of that gesture. Both this materiality and the psychic dimension of the mechanism set in place are accented; this serves to further underline that these two modes

proceed from the same depths and that the artist is exploiting the plastic resources thereof to investigate memory and experience. By virtue of this very personal way of interweaving registers, Hamilton pushes her work to the limit. Something of a gap exists in the work, a gulf caused by the contrast between a fixed, almost photographic state—suggested by the silent, quasi-immobile figure—and the presence of birds who are there, perhaps, to disturb him. The title, *mattering*, well illustrates this semantic duality. The coexistence of the man and the peacocks is a resonate symbol of what is expressed and what remains unsaid in each of us. The peacocks shed their initial attribute to become sculptural objects, existing only for the gaze. Therein resides the paradoxical dimension: the person on the perch and the birds at ground-level.

If the action seems autonomous to the point of prolongation into a sort of anonymity of practice, the entire performance becomes the core of the work which is perfected in its presentation, in other words by the potential released by gesture. The performer's action combines figuration and representation, carrying perception of the body to a level beyond simple posturing. The body becomes an accessory, a response to an interactive decomposition of the psycho-sensorial schemata of plastic experience. A malaise is introduced to the work's perceptive continuum which, due to the subject's interaction with the neutral demonstration, reflects a solitary existence. This serves as leverage for the entire work, an extension into reality. The subject thus fundamentally becomes, to borrow Georges Didi-Huberman's term, "a manipulated spacing."⁶ While the surface is receptive to multiple interpretations, it remains susceptible to an array of significations. And if the architecture plays a complicit role in the relationship between body and space, the performer concealed

atop the mast is marginally integral to the work, as if he, too, were embroiled in the same problem he is attempting to solve. In this case, the subject is evinced by a gesture performed in an obsessive manner—a merciless self-examination, considering the desire to express a gesture which remains hidden. The person becomes exteriorized by a sort of absence. In fact, he is absence incarnate. All we see of him is the mechanical action of hands winding a ribbon which is anchored to the materiality of the site. This strategy allows an evasion of the dangerously penetrating gaze of the viewer, attenuating a presence whose unending action can appear to be derisory. So situated, the seated man participates in the work as an image-fragment, where a semblance of order is established by the repetition of a gesture and its duration. The work itself cannot be considered independent of a process of repetition. “Repetition changes nothing in the object which is repeated but it does effect change in the spirit which contemplates it.”⁷ Ann Hamilton addresses the viewer’s reason when she uses the subject in his relation to the exterior by way of gesture perceived in a repetitive mode. Whatever perplexities the work incites, it engenders a theoretical landscape well beyond orthodox

aesthetic discourse, a sensual realm where experience, perception, space and time are taken into account. It is an invitation to take conscious note of our place in the universe where the *kinesis* of life is engendered.

Movement and gesture intervene in the work as though it were a ritual offered by the artist to the viewer's gaze. Hamilton affirms that the gaze ensures the relationship between height and depth: "Our pivotal, physical position kept us re-defining scale, re-evaluating our relationships to size."⁸ What is the relationship between the birds wandering on the floor and the silent man up above? Prolonged observation reveals that the discontinuity our perception established at first glance gradually dissipates. A fluid continuity emerges

between the two extremities, the movements of ribbon rising vertically and the veiling undulating horizontally. In these homogenous movements in space are revealed the natural correspondences of an artificially segmented universe. This notion of the continuity of movement implies changes of relationships in the very multiplicity of movements which the work sets in motion. Like a pre-ordained harmony, profound reverberations of this continuity are established in a regular order. The barely audible vocal exercises accentuate notions of fluidity, movement and passage. In this quite astonishing, even spectacular site, the birds strut about suggesting an interesting counterpoint. One is tempted to consider this movement as being less homogenous than it seems and to thence adduce a perceived divisibility. This derives from the imperceptibility of movement: "We think of movement as though it were composed of immobilities and, when we look at movement, we

reconstruct it with immobilities. Movement is for us a position, then another and so on indefinitely. We say to ourselves—surely there must be something else and that, from one position to the next, there is a passage which bridges the interval. However, when we focus our attention on this passage, we quickly construct a series of positions in order to once again know that between two successive positions there is presumed to be a passage... If movement isn't everything, it is nothing; if it has not been posited that immobility can be a reality, then movement will slip through our fingers when we thought we held it fast.”⁹

Nevertheless, Henri Bergson goes on to treat movement as the continuity of a progression. He also proposes the perception of movement by dwelling on the auditory. Thus, when we hear the voice exercises and the cries of the peacocks, we represent the juxtaposed sounds as a series of rapid oscillations which produce variations in space that are in reality “a movement of movements”.¹⁰ “It is precisely this indivisible continuity of change which constitutes the true duration and which we have always referred to as *time*.”¹¹ It is impossible to locate time in *matter* because it is an image of a buoyant materiality, an interval between two points

which lengthens or shortens according to its action. The artist shows considerable ingenuity in expressing this preoccupation, using a metaphorical language which draws its strength from the poetic forms and materials she employs. She arrives at an intense reflection: reality is change—the closer we approach, the more difficult it is to grasp.

If the viewer makes the effort to perceive the radical instability of suspended silk as movement and change, the conceptual field linked to “the fluid”¹² will no doubt uncover more nuances than would ordinarily be revealed. The work allows for a dynamic analysis of our perception, something akin to what a fourth dimension could effect. The intensity and saturation of colour also reveals a chromatic sensation with a hidden power to attract. We can actually feel the colour vibrate at the same cadence as the voice, thus

using both our bodies and our eyes to see. Our field of vision encompasses a space, something vaguely vast. Raising our eyes to this immense orange material and turning our heads in every direction, we become completely enveloped by an enigmatic presence, as if born of the subconscious. The undulating silk and the voices collaborate in a fragile, high-wire equilibrium. They combine to reinforce the intemporal and poetic dimension of the work, a realm where everything is possible and where each element has a reason to be there—nothing is left to chance. We have to pivot our bodies for our gaze to fully take in the space, giving us an illusion of relief and of distance. Space is what arrests the gaze. “Distance as capacity to attain us, to touch us ”¹³ fashions our perception differently in every instance. The vertical and horizontal suffice to ground the installation while the coloured field and the vocal elements seem to float in space, a conjugate plenitude and lightness. The framing of the silk around the hall and the extreme density of colour confer a pictorial force, reinforcing the link between painting and sculpture. The orange silk, like the hair in an

earlier Hamilton work entitled *tropos*, 1993, creates a plane which stops at the perimeter of the room but which implies an extension beyond the architectural borders, endowing it with, according to the artist, “an oceanic sense”. Certain aspects—the imposing orange mass, the saturation of colour which seems to extend beyond the work, as well as the surface of the silk used as an itinerary for colour and its relationship to space—accentuate the sensory experience. According to the point-of-view, the orange field contracts and dilates in sensual curves. The mobility of the forms incites in the viewer a feeling of displacement, prelude to a poetic overture of the imagination.

The artist also freely plays with the laws of gravity, modulating the silk to the point of rupture, to the edge of unfurling but never breached. Here she advances the notion of installation to its physical limit. However, she is different in privileging the notion of lightness and the paradoxical one of an equilibrium reliant on the very fragility of silk. Hamilton utilizes the material as a structural element of the work, integrating a panoply of animate and inanimate elements which, contrasted with the silk's fluidity, lends a certain weight to the suspension. In fact, the concrete elements, whether they be dense like the pole or ethereal like the silk, seem to hover in space on the cusp of equilibrium and free-fall. The notion of mass, a forceful presence

at first glance, is accented by a subtle combination of balancing and tension. This installation, anchored to the walls and to the floor of the hall evokes the perception of an almost impalpable, read immaterial, space. Heidegger approached sculpture as an incorporation of sites. With Ann Hamilton, the sites are plural—sites of memory, representation, bodies. “We must aspire to recognize that things, in-and-of-themselves, are sites.”¹⁴ In *mattering*, these acquire an unexpected materiality deriving from imponderable sources such as fluidity, opacity, tactility and sound... Ann Hamilton’s works defy formalism in their fundamental interchange with the site constructed along with them. While the site is a context for the work, it is also part of the work. The artist analytically explores the interwoven links between site, object, voice and gesture; at the heart of her preoccupations lies the notion of presence and absence.

There are moments where Ann Hamilton's installation privileges the voluntary action of the body in search of itself; this quest entails there will be down-time, if you will, where the seated figure will be at rest, about to undertake a level of activity which, while having perhaps never concretely existed, will be virtually present in the work. This evokes the idea that he is a tool at the service of an impersonal process. This gap in the work is attributable to what might be called an ambiguous space, the empty gulf between art and life, between matter and spirit where the viewers are invited to conduct their own explorations of the duality animating the entirety of the work. Using plastic means, both subtle and complex, the artist arrives at rendering the inexpressible—a tangible presence and recognition of interior life.

While Ann Hamilton's work is variegated, it is never contradictory. And the attention she brings to bear on its execution entails no contradiction between creation and production. They are quite simply two elements existing in tandem, two sides of the same coin. In this sense, *mattering* transmutes the site of the Musée

into a distinct environment, replete with the various properties of the materials employed: movement, repetition of gesture and voice, chromatic variation. The site which the artist transforms constitutes a visual and mental 'crossing over'. She evokes, by way of emotion, a repeated and haunting image. In the displacement of body to object, pretext to an unobstructed meditation, Ann Hamilton unveils a measure of the sumptuous materiality and immateriality of an ambivalent world. This deeply personal investiture of the components of her work signals a unique contribution to the history of contemporary installation.

paulette gagnon

Notes

1. Wakefield, Neville, "Ann Hamilton: between words and things", in *mneme Ann Hamilton*, Tate Gallery, Liverpool, London, 1994, p. 19.
2. Didi-Huberman, Georges, in *Ce que nous voyons ce qui nous regarde* (What we see what looks at us), Les Éditions de Minuit, Paris, 1992, p. 103.
3. Didi-Huberman, Georges, *op. cit.*, p.103.
4. Didi-Huberman, Georges, *op. cit.*, p. 106
5. Extract from a letter written to the author by Ann Hamilton.
6. Didi-Huberman, Georges, *op. cit.*, p.103.
7. Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*, collection Epiméthée, PUF, 8^e édition, 1996. The author sets forth Hume's celebrated thesis concerning repetition for its own sake, p. 96.
8. Simon, Joan, *Ann Hamilton, temporal crossroads* in Artpress no. 208, (Dec, 1995), p. 27.
9. Bergson, Henri, *La pensée et le mouvant*, Quatrième, PUF, Paris, 5^e édition, 1996, p. 161-162.
10. Bergson, Henri, *op. cit.*, p. 165.
11. Bergson, Henri, *op. cit.*, p. 166.
12. A term borrowed from Henri Bergson, *op. cit.*.
13. Didi-Huberman, Georges, *op. cit.*, p. 115.
14. Heidegger, Martin, Questions III and IV, Gallimard, collection tel, Paris, 1976, p. 273.

Biobibliographie sélective

Ann Hamilton

Née à Lima, Ohio, 1956

Vit et travaille à Columbus, Ohio

Expositions individuelles

- 1998** Ann Hamilton: *Mattering*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), Canada, 9 oct. 1998-17 janv. 1999. *
Ann Hamilton: *Mantle*, Miami Art Museum, Miami, Flor., États-Unis, 2 avril-7 juin 1998.
- 1997** Ann Hamilton: *Kaph*, Contemporary Arts Museum, Houston, Tex., États-Unis, 13 déc. 1997-25 janv. 1998.
Ann Hamilton: *Present - Past 1984-1997*, Musée d'art contemporain, Lyon, France, 27 nov. 1997-5 févr. 1998. *
- 1996** Ann Hamilton, Van Abbemuseum, Eindhoven, Pays-Bas, 3 févr.-8 avril 1996. * @
Ann Hamilton, Sean Kelly, New York, N. Y., États-Unis, 3-31 mai 1996.
The Body and the Object: Ann Hamilton 1984-1996, Wexner Center for the Arts, Columbus, Ohio, États-Unis, 18 mai-4 août 1996 [itinéraire: Pittsburgh Cultural Trust at the Wood Street Gallery, Pittsburgh, Penn., États-Unis, 5 sept.-26 oct. 1996; Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Penn., États-Unis, 11 oct. 1996-5 janv. 1997; Krannert Art Museum, Champaign, Ill., États-Unis, 26 août-2 nov. 1997; Miami Art Museum, Miami, Flor. États-Unis, 13 mars-31 mai 1998; Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), Canada, 9 oct. 1998-17 janv. 1999]. * @ c
- 1995** Lumen, Institute of Contemporary Art, Philadelphie, Penn., États-Unis.
- 1994** Ann Hamilton, The Museum of Modern Art, New York, N. Y., États-Unis, 10 nov. 1994-3 janv. 1995. *
Ann Hamilton: *Lineament*, Ruth Bloom Gallery, Santa Monica, Calif., États-Unis, 4 juin-17 juill. 1994.
Ann Hamilton: *Mneme*, Tate Gallery Liverpool, Liverpool, Angleterre, Royaume-Uni, 21 janv.-6 mars 1994. *
- 1993** Ann Hamilton: *A Round*, The Power Plant, Toronto (Ont.), Canada, 7 mai-6 sept. 1993. *
Ann Hamilton: *Tropos*, Dia Center for the Arts, New York, N. Y., États-Unis, 7 oct. 1993-19 juin 1994. * @

Le symbole * indique que l'événement est accompagné d'une publication.

Le symbole @ indique qu'il y a un site Web sur l'événement.

Le symbole c indique que l'événement est accompagné d'un cd-rom.

- 1992** *Accountings*, Henry Art Gallery, Seattle, Wash., États-Unis, 22 janv.-5 avril 1992. *
- Ann Hamilton: Aleph*, MIT List Visual Arts Center, Cambridge, Mass., États-Unis, 3 sept.-22 nov. 1992.
- 1991** *Ann Hamilton: Malediction*, Louver Gallery, New York, N. Y., États-Unis, 7 déc. 1991-4 janv. 1992.
- 1990** *Ann Hamilton: Between Taxonomy and Communion*, San Diego Museum of Contemporary Art, La Jolla, Calif., États-Unis, 7 avril-3 juin 1990. *
- 1989** *Ann Hamilton: Privations and Excesses*, Capp Street Project, San Francisco, Calif., États-Unis, 10 mars-22 avril 1989. @
- 1988** *Ann Hamilton: The Capacity of Absorption*, Temporary Contemporary, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Calif., États-Unis, 13 déc. 1988-26 févr. 1989. *
- 1985** Santa Barbara Contemporary Arts Forum, Santa Barbara, Calif., États-Unis, 1985.

Expositions collectives

- 1997** *La Biennale di Venezia: XLVII Esposizione Internazionale d'Arte: Future, Present, Past*, Venise, Italie, 15 juin-9 nov. 1997. * @
Thread, Cristine Rose Gallery, New York, N. Y., États-Unis, 4 sept.-4 oct. 1997. *
- 1996** *The 10th Biennale of Sydney*, Sydney, Australie, 1996. *
Making Pictures: Women and Photography, 1975 - Now, Nicole Klagsbrun, New York, N. Y., États-Unis, 1^{er} nov.-7 déc. 1996.
On the Frontier, International Center of Photography, New York, N. Y., États-Unis [itinéraire: Musée national d'art contemporain, Varsovie, Pologne, 16 déc. 1996-2 févr. 1997; Centre d'art contemporain Soros, Kiev, Ukraine, 8 mars-5 mai 1997; Tretjakow-Galerie, Moscou, Russie, 28 juin-13 sept. 1997; Galerie Rudolfinum, Na Hranici, Prague, 24 nov 1997-[?]]. @
- 1995** *3^e Biennale d'Art Contemporain de Lyon: Installation, Cinéma, Vidéo, Informatique*, Musée d'art contemporain, Lyon, France, 20 déc. 1995-18 févr. 1996. * @ c
About Place: Recent Art of the Americas, The Art Institute of Chicago, Chicago, Ill., États-Unis, mars 1995. *
Avant-garde Walk a Venezia, Marc Pottier, International Contemporary Art Consulting. Curating. Exhibitions, New York, N. Y., États-Unis, 8-12 juin 1995.
Micromegas, The American Center, Paris, France, 9 mars-4 juin 1995.
SITE Santa Fe, Longing and Belonging: From the Faraway Nearby, SITE Santa Fe and the Museum of Fine Arts / Museum of New Mexico, Santa Fé, N. M., États-Unis, 14 juill.-8 oct. 1995. *
Temporarily Possessed: The Semi-Permanent Collection, The New Museum of Contemporary Art, New York, N. Y., États-Unis, 15 sept.-17 déc. 1995. *
- 1994** *Outside the Frame: Performance and the Object*, Cleveland Center for Contemporary Art, Cleveland, Ohio, États-Unis, 1994. *
The Lure of the Local, University of Colorado Art Galleries, Boulder, Colo., États-Unis, 1994. *
- 1993** The Museum of Modern Art, New York, N. Y., États-Unis, 1993.
Future Perfect, Heiligenkreuzerhof, Vienne, Autriche, 1993. *
Small Works in Fiber: The Mildred Constantine Collection, Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio, États-Unis, 27 janv.-28 mars 1993. *
Sonsbeek 93, Arnhem, Pays-Bas, 5 juin-26 sept. 1993. *

- 1992** *Ann Hamilton / David Ireland*, Walker Art Center, Minneapolis, Minn., États-Unis, 22 mars-5 juill. 1992. *
- Dirt & Domesticity: Constructions of the Feminine*, Whitney Museum of American Art at Equitable Center, New York, N. Y., États-Unis, 12 juin-14 août 1992. *
- Doubletake: Collective Memory & Current Art*, Hayward Gallery, Londres, Angleterre, Royaume-Uni, 20 févr.-20 avril 1992. [itinéraire: Kunsthalle Wien, Vienne, Autriche, 1993. Sous le titre: *Doubletake: Kollektives Gedächtnis & Heutige Kunst*] *
- Habeas Corpus*, Stux Gallery, New York, N. Y., États-Unis, 1992.
- Sutton: Photographies d'hier et d'aujourd'hui = Sutton in Photographs: Yesterday and Today*, Arts Sutton, Sutton (QC), 2-31 mai 1992.
- 1991** *21^e Biennale internationale de São Paulo*, São Paulo, Brésil, 21 sept.-10 déc. 1991. *
- El Jardín salvaje*, Fundacion Caja de Pensiones, Madrid, Espagne, 22 janv.-10 mars 1991. *
- Places with a Past: New Site-Specific Art in Charleston's Spoleto Festival*, Gibbes Museum of Art, Charleston, Car. du S., États-Unis, 24 mai-4 août 1991. *
- The Carnegie International*, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Penn., États-Unis, 19 oct. 1991-16 févr. 1992. * @
- View: Ann Hamilton / Kathryn Clark*, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D. C., États-Unis, 20 mars-23 juin 1991. *
- 1990** *Awards in the Visual Arts 9*, Southeastern Center for Contemporary Art, Winston-Salem, Car. du N., États-Unis, 1990 [itinéraire: New Orleans Museum of Arts, New Orleans, Louis.; Arthur M. Sackler Museum, Harvard University, Cambridge, Mass., États-Unis; The BMW Gallery, New York, N. Y., États-Unis]. *
- Images in Transition: Photographic Representation in the Eighties*, National Museum of Modern Art, Kyoto, Japon.
- New Works for New Spaces: Into the Nineties*, Wexner Center for the Visual Arts, The Ohio State University, Columbus, Ohio, États-Unis. *
- Palimpsest*, Artemisia, Chicago, Ill., États-Unis, 1^{er}-30 juin 1990 [itinéraire: Artion A. Galleri, Stockholm, Suède].
- SPLASH!*, Twining Gallery, New York, N. Y., États-Unis, 1990.
- 1989** *Strange Attractors: Signs of Chaos*, The New Museum of Contemporary Art, New York, N. Y., États-Unis, 14 sept.-26 nov. 1989. *

- 1988** *Five Artists*, Santa Barbara Museum of Art, Santa Barbara, Calif., États-Unis, 30 avril-26 juin 1988. *
- Home Show: 10 Artists' Installations in 10 Santa Barbara Homes*, Contemporary Arts Forum, Santa Barbara, Calif., États-Unis, 1988. *
- Social Spaces*, Artists Space, New York, N. Y., États-Unis, 1987. *
- 1987** *Arts Festival*, Santa Barbara Contemporary Arts Forum, Santa Barbara, Calif., États-Unis, 1987.
- Elements: Five Installations*, Whitney Museum of American Art at Equitable Center, 7 déc. 1987-27 janv. 1988; Whitney Museum of American art at Philip Morris, 18 déc. 1987-18 févr. 1988, New York, N. Y., États-Unis. *
- Tangents: Art in Fiber*, The Maryland Institute, College of Art, Baltimore, Mar., États-Unis, 1987 [itinéraire: The Oakland Museum, Oakland, Calif.; Cleveland Institute of Art, Cleveland, Ohio]. *
- The Level of Volume*, Carl Solway Gallery, Cincinnati, Ohio, États-Unis, 1987.
- 1986** *Set in Motion*, Gallery One, San Jose State University, San Jose, Calif., États-Unis, 1986.
- 1985** *M. F. A. Thesis Exhibition*, Yale Art and Architecture Gallery, New Haven, Conn., États-Unis, 1985.
- Rites of Spring*, Twining Gallery, New York, N. Y., États-Unis, 1985.
- State of the Art: Software Invades the Arts*, Twining Gallery, New York, N. Y., États-Unis, 1985.
- 1984** *Stuff and Spirit: The Arts in Craft Media*, Twining Gallery, New York, N. Y., États-Unis, 1984.
- 1983** *3 Artists*, Twining Gallery, New York, N. Y., États-Unis, 1983.
- 1981** *Walter Phillips Gallery*, The Banff Centre, Banff (Alb.), 1981.
- Work*, The Exit Gallery, Banff (Alb.), 1981.

Catalogues d'expositions individuelles

- 1998** Ann Hamilton: present-past, 1984-1997.—Milan: Skira, 1998.—147 p.
Gagnon, Paulette.—Ann Hamilton: mattering.—Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal, 1998.—80 p.
- 1996** The body and the object: Ann Hamilton 1984-1996.—Columbus: Wexner Center for the Arts, The Ohio State University, 1996.—90 p.—Accompagné d'un cédérom
- 1995** Ann Hamilton: tropos, 1993.—New York: Dia Center for the Arts, 1995.—149 p.
- 1994** Ann Hamilton.—New York: The Museum of Modern Art, 1994.—[8] p.—Projects 48
Ann Hamilton: mneme.—Millbank: Tate Gallery Publications, 1994.—111 p.
- 1993** Dompierre, Louise.—Ann Hamilton: a round.—Toronto: Power Plant, 1993.—31 p.
- 1992** Bruce, Chris; Solnit, Rebecca; Spector, Buzz.—Ann Hamilton: São Paulo and Seattle.—Seattle: Henry Art Gallery, University of Washington, 1992.—64 p.
- 1991** Ann Hamilton.—La Jolla: San Diego Museum of Contemporary Art, 1991.—79 p.
Rifkin, Ned.—View: Ann Hamilton / Kathryn Clark.—Washington: [Smithsonian Institution], 1991.—[6] p.
- 1989** Ann Hamilton: the capacity of absorption.—Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1989.—[12] p.

Catalogues d'expositions collectives

- 1997** La Biennale di Venezia: XLVII Esposizione Internazionale d'Arte: future present past. - Venezia: La Biennale, 1997. - 2 vol.
- 1996** 10th Biennale of Sydney: Jurassic Technologies, revenant. - Australia: the Biennale of Sydney, 1996. - 159 p.
Avant-garde walk a Venezia 1995 II. - [Moncaliéri, Torino]: Edizioni d'arte Fratelli Pozzo, 1996
- 1995** 3^e biennale d'art contemporain de Lyon: installation, cinéma, vidéo, informatique. - Paris: Réunion des musées nationaux; Biennale d'art contemporain, 1995. - 572 p.
Longing and belonging from the faraway nearby: site Santa Fe 1995. - Santa Fe: SITE Santa Fe, 1995. - 190 p.
Temporarily possessed: The Semi-Permanent Collection. - New York: The New Museum of Contemporary Art, 1995
- 1993** Small works in fiber: the Mildred Constantine Collection. - Cleveland: The Cleveland Museum of Art, 1993. - 84 p.
Sonsbeek 93. - Ghent: Snoeck-Ducaju & Zoon, 1993. - 318 p.
- 1992** Doubletake: collective memory & current art. - London: The South Bank Centre; Zürich: Parkett Publishers, 1992. - 240 p.
Fuenmayer, Jesús ; Haug, Kate ; Ward, Frazer. - Dirt & domesticity: constructions of the feminine. - [New York]: [Whitney Museum of American Art], 1992. - 79 p. - Whitney Independant Study Program, ISP Papers, n°. 2
- 1991** Ann Hamilton, David Ireland. - Minneapolis: Walker Art Center, 1991
Carnegie International 1991. - Pittsburgh: The Carnegie Museum of Art, 1991. - 2 vol.
Cameron, Dan. - El jardín savaje = The savage garden: landscape as metaphor in recent american installations. - Madrid: Fundacion Caja de Pensiones, 1991. - 177 p.
Jacob, Mary Jane. - Places with a past: new site-specific art at Charleston's Spoleto Festival. - New York: Rizzoli, 1991. - 188 p.
- 1989** Strange attractors: signs of chaos. - New York: The New Museum of Contemporary Art, 1989.
- 1988** Baker, Kenneth. - Five artists: Phoebe Brunner, Dan Connally, Macduff, Everton, Ann Hamilton, Cynthia Kelsey-Gordon. - Santa Barbara: Santa Barbara Museum of Art, 1988. - 31 p.
- 1987** Elements: five installations. - New York: Whitney Museum of American Art, 1987. - 22 p.
Jacob, Mary Jane. - Tangents: art in fiber. - Baltimore: Maryland Institute, College of Art, 1987.

Textes dans périodiques

- 1998** Brugerolle, Marie de. – «Ann Hamilton». – Parachute. – N° 90 (avr./mai/juin 1998). – P. 33-35
Saurisse, Pierre. – «Artiste du mois: Ann Hamilton». – Beaux-Arts. – N° 164 (janv. 1998). – P. 23
- 1997** «Ann Hamilton, 'Present-Past, 1984/1997'». – Art Jonction. – (Winter 97/98)
Krainak, Paul. – «Cabinet of curiosities». – Afterimage. – Vol. 24, n° 4 (Jan./Feb. 1997). – P. 20
Lovelace, Cary. – «Weighing in on feminism». – Artnews. – Vol. 96, n° 5 (May 1997). – P. 140-145
Mensing, Margo. – «Dissolving language: what the unreadable tells us about words». – Fiberarts. – Vol. 23 (Jan./Feb. 1997). – P. 45-50
Miller, Donald. – «Pittsburgh riverfront project». – Public Art Review. – Vol. 8 (Spring/Summer 1997). – P. 28-29
Régnier, Philippe. – «Ann Hamilton en personne». – Le Journal des Arts. – N° 48 (21 nov. 1997). – P. 10
- 1996** Csaszar, Tom. – «Categories, sculptures and installations: installation art in the '90s». – Sculpture. – Vol. 15, n°5 (May/June 1996). – P. 34-39
Simon, Joan. – «Art for tomorrow's archive». – Art in America. – Vol. 84, n° 11 (Nov. 1996). – P. 40-43, 45, 47
Zevi, Adachiara. – «Gober, Stockholder, Hamilton: pre-logical associations». – L'Architettura. – Vol. 42, n° 483 (1996). – P. 56-58
- 1995** «3^e Biennale d'art contemporain de Lyon = The third Lyon Biennale of contemporary art». – Art press. – N° 208 (déc. 1995). – P. 20
Cooke, Lynne. – «Micromegas». – Parkett. – N° 44 (1995). – P. 132-145
Simon, Joan. – «Ann Hamilton: carrefours temporels = temporal crossroads». – Art press. – N° 208 (déc. 1995). – P. 21-30
Simon, Joan. – «Temporal crossroads: an interview with Ann Hamilton». – Kunst & Museumjournaal. – Vol. 6, n° 6. – P. 51-60
Zuckriegel, Margit. – «3^e Biennale d'art contemporain de Lyon: die Biennale von Lyon». – Eikon. – N° 16-17 (1995-1996). – P. 112-113
- 1994** Douglas, Anna. – «A choreography of emotions». – Women's Art Magazine. – N° 57 (March/Apr. 1994). – P. 24-25
Geer, Suvan. – «Reality and its representation: Ann Hamilton, lineament». – Artweek. – Vol. 25, n° 13 (July 7, 1994). – P. 21
Goin, Chelsea Miller. – «Sheri Simons: infected strains». – Fiberarts. – Vol. 21, n° 1 (Summer 1994). – P. 26
Wakefield, Neville. – «Presence of mind». – Vogue. – (March 1994). – P. 374-379, 432-434

- 1993** Basa, Lynn.—«Breaking the glass ceiling».—Fiberarts.—Vol. 20, n° 3 (Nov./Dec. 1993).—P. 37-41
 Hirsch, Faye.—«Art at the limit: Ann Hamilton's recent installations».—Sculpture.—Vol. 12 (July/ Aug. 1993).—P. 32-39
 Hughes, Robert.—«Mechanics illustrated».—Time Magazine.—(Sept. 13, 1993).—P. 72
 Koplos, Janet.—«Report from the Netherlands: parachuting into Arnhem».—Art in America.—Vol. 81, n° 10 (Oct. 1993).—P. 52-57
 Saunders, Wade.—«Making art, making artists».—Art in America.—Vol. 81, n° 1 (Jan. 1993).—P. 70-95
 Van Proyen, Mark.—«The new pusillanimity; California art and the post-regional climate».—Art Criticism.—Vol. 8, n°1 (1993).—P. 81-96
- 1992** «Installations».—The Harvard Architecture Review.—Vol. 8 (1992).—P. ii, vi, 192, 200
 «Value beyond the aesthetics».—Art Papers.—Vol. 16, n° 2 (March/Apr. 1992).—P. 26-30
 Baker, Kenneth.—«The 1991 Carnegie International».—Artspace.—(Jan/Apr. 1992).—P. 81-85
 Cameron, Dan.—«Art and politics: the intricate balance».—Art & Auction.—(1992).—P. 76-80
 Deitcher, David.—«Art on the installation plan: MOMA and the Carnegie».—Artforum.—Vol. 30, n° 5 (Jan. 1992).—P. 78-84
 Ferguson, Bruce W.—«In the realm of the senses».—Mirabella.—(Apr. 1992).—P. 62-64
 Glowen, Ron.—«Big numbers».—Artweek.—Vol. 23 (March 5, 1992).—P. 18-19
 Hirsch, Faye.—«Ann Hamilton».—Arts Magazine.—Vol. 66 (March 1992).—P. 67
 Jinkner-Lloyd, Amy.—«The 51st Carnegie International».—Artpapers.—Vol. 16, n° 1 (Jan.-Feb. 1992).—P. 64
 King, Elaine.—«Carnegie International 1991, Mattress Factory, Pittsburgh».—Sculpture.—(May-June 1992).—P. 95
 Mifflin, Margot.—«Performance art: what is it and where is it going?».—Artnews.—Vol. 91, n° 4 (Apr. 1992).—P. 84-89
 Morgan, Stuart.—«Thanks for the memories».—Frieze.—(April/May 1992).—P. 6-11
 Schwartzman, Allan.—«Ann Hamilton: room for interpretation».—Interview.—(Dec. 1992).—P. 42
 Smallwood, Lyn.—«Ann Hamilton: natural histories».—Artnews.—Vol. 91, n° 4 (Apr. 1992).—P. 82-83
 Sparks, Amy.—«The body as home».—Dialogue.—Vol. 15, n° 3 (May/June 1992).—P. 13-15
 Yood, James.—«Taking stock: the 51st Carnegie International».—New Art Examiner.—Vol. 19 (Jan. 1992).—P. 16-19

- 1991** Collins, Bradford R. – «Report from Charleston: history lessons». – Art in America. – Vol. 79, n° 11 (Nov. 1991). – P. 65-71
 Cottingham, Laura. – «Ann Hamilton: a sense of imposition». – Parkett. – N° 30 (1991). – P. 130-138
 Drake, Nicholas. – «Interviews with Chris Burden, Christian Boltanski, Ann Hamilton». – Art Papers. – Vol. 15, n° 5 (Sept./Oct. 1991). – P. 20-27
 Gumpert, Lynn. – «Cumulus from America». – Parkett. – N° 29 (1991). – P. 163-169
 Mensing, Margo. – «Ann Hamilton: installations of opulence and order». – Fiberarts. – Vol. 18 (Sept./Oct. 1991). – P. 30-35
 Olofsson, Anders. – «Rummet ar tidens kropp». – Paletten. – N° 1 (1991). – P. 36-41
 Reid, Calvin. – «Spoleto USA». – Arts Magazine. – Vol. 66, n° 2 (Oct. 1991). – P. 104-106
- 1990** «Ann Hamilton 'between taxonomy and communication [sic]'». – Revolt in Style. – (April-May 1990). – P. 26
 Bookhardt, Eric D. – «Awards in the visual arts». – Art Papers. – (Sept./Oct. 1990). – P. 59-60
 Brunetti, John. – «Palimpsest». – Dialogue. – (Sept.-Oct. 1990). – P. 24
 Geer, Suvan. – «Adrift in the primordial sea». – Artweek. – Vol. 21 (May 10, 1990). – P. 10
 Howell, John. – «Alchemy of edges». – Elle. – (Apr. 1990). – P. 228
 Pagel, David. – «Ann Hamilton». – Lapid. – (June 1990). – P. 67
 Pagel, David. – «Still life: the tableaux of Ann Hamilton». – Arts Magazine. – Vol. 64, n° 9 (May 1990). – P. 56-61
 Pagel, David. – «Vexed sex». – Art Issues. – N° 9 (Feb. 1990). – P. 11-16
 Porges, Maria. – «Ann Hamilton». – Shift. – Vol. 4, n° 2 (1990). – P. 38-41
 Solnit, Rebecca. – «On being grounded: Ann Hamilton talks about the values informing her work». – Artweek. – Vol. 21 (Apr. 5, 1990). – P. 20

Une version complète de la biobibliographie est disponible sur le site Web de la Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal (<http://media.macm.qc.ca>)



