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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1991)

Heft: 30: Collaboration Sigmar Polke

Artikel: Ann Hamilton : a sense of imposition = ein Gefühl der Zumutung

Autor: Cottingham, Laura / Aeberli, Irene

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681430

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 10.07.2025

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

Ann Hamilton: A Sense of Imposition

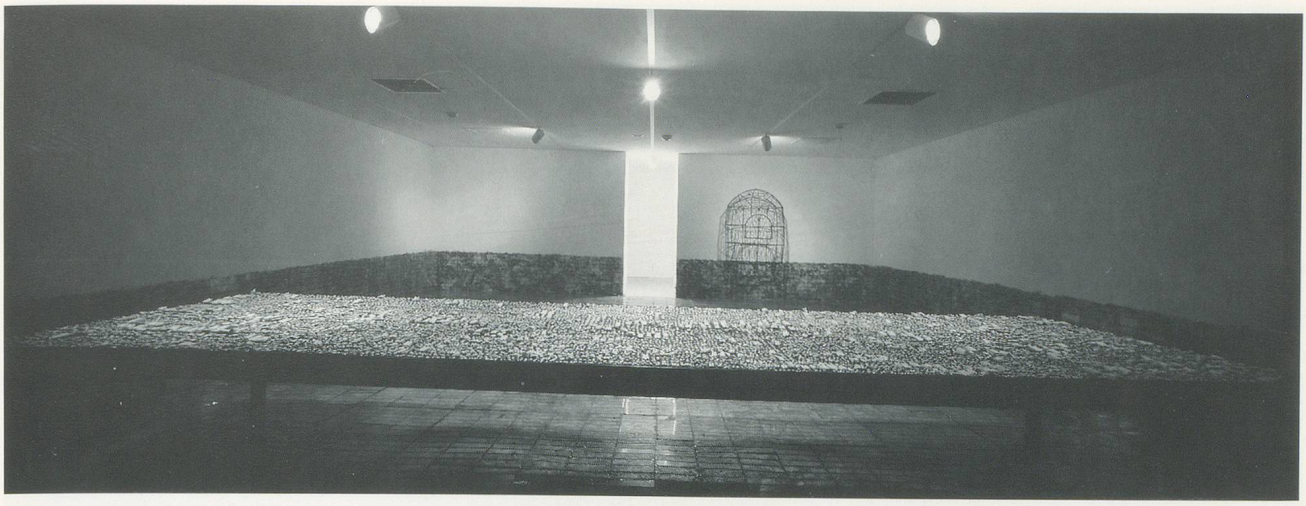
LAURA COTTINGHAM

A division between the spiritual and material is one of the central dyads of the Euro-American cultural tradition. So different from the various ideologies of unity that activate Eastern traditions, the separation of thought from thing, of mind from body, informs the essential subjectivity of the white West. The anxiousness implicit to this dichotomy which activated some of the dominant developments within Modernism continues to catalyze the work of many contemporary artists, including that of American artist Ann Hamilton.

Hamilton has produced over a dozen installations in Europe, the United States, and South America since 1984. An undergraduate student of textile design at the University of Kansas in the '70s, she places much emphasis on fabrics and fibers. This specific attention to the tactile (in her first New York performance, at Franklin Furnace in 1984, she wore a suit composed of toothpicks), and its related contingence upon natural fiber and earthly objects, has led many critics to categorize her work as constructions of sensory experiences, as sites of nature in opposition to technology; the artist herself asserts her "belief in the importance of the information that comes through the skin."

But inasmuch as Hamilton's materials suggest physicality, they also deny it; her installations often make remote the very substances that cry out to be touched. In *between taxonomy and communion,* 1990, a glass surface protected a sea of sheep's wool from the spectator's tread. Twice, in *still life,* 1988, and *indigo blue,* 1991, she has offered gigantic mounds of fresh clothing that provoke – like a pile of autumn leaves or a large feather bed – the spectator's desire to abandon one's body to collapse and comfort: but the clothes are starched, carefully folded, and placed high on a table. As site and filter, Hamilton's "skin" is really less physical than metaphorical. Its most consistent application to her work involves the walls of her sites, which have been variously remade with wax, leaves, newsprint, rubbed graphite, wool, and glass. Her walls act as cultural membranes, envelopes for her particular symbolic universe.

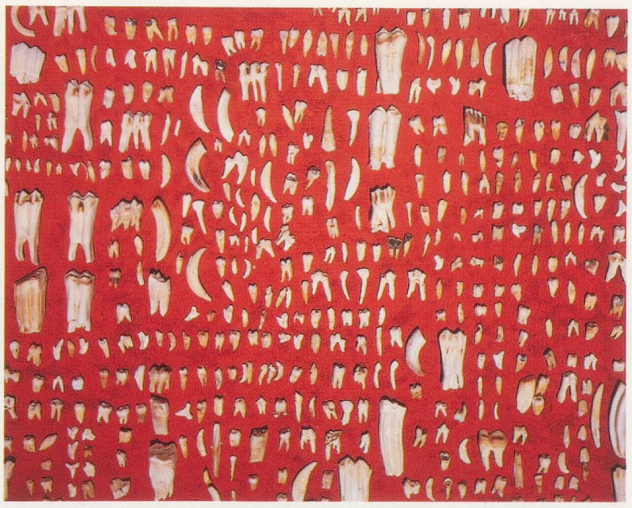
LAURA COTTINGHAM is a writer and critic living in New York.



ANN HAMILTON, between taxonomy and communion, 1990,
SAN DIEGO MUSEUM OF CONTEMPORARY ART. AND DETAIL.

Hamilton wants nature for its purity but she eschews its baseness. Her animal and insect choices are always benign, unthreatening: in *the capacity of absorption,* 1988, she filled one room with the sound of crickets; in *privation and excesses,* 1989, viewers met the dumb gaze of sheep. Even her incorporation of the process of decay, such as the cabbages in *palimpsests,* 1989, is visually undisturbing. When working with potentially messy organic and animate materials such as vegetation, insects, mammals, and – as in *privation and excesses* – fecal matter, Hamilton imposes order and meaning on them.

Ultimately, she is less concerned with the range of information available through the five primary senses than she is with the "sixth" sense. Many 20th century artists whose work has been subsumed within a formalist context were continually, if not completely, motivated by this interest in the spiritual. The work of Joseph Beuys is perhaps the best example and it is from him, more than any of the other artists involved in the environments, happenings, and performances of the '60s and '70s that Hamilton draws the clearest antecedent. In fact, one

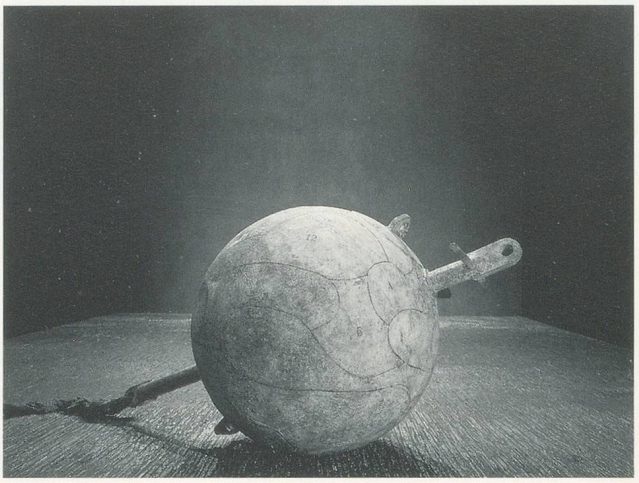


of Beuys' major actions, *How to Explain Pictures to a Dead Hare,* 1965, could be seen almost as a key to Hamilton's entire oeuvre. The live human body, the animal, the promise of organic decay, the grease paste, the foregrounding of human flesh, the suggestive ambiguity of the event – these are the very materials and themes Hamilton works and re-works over and over again. But if Beuys was shamanistic, Hamil-

ton is sufistic: her theater is less one of spectacular magic than commonplace synchronicity. The single human figure, a recurring feature in her tableaux, functions as locator and guardian; employed in repetitive, silent tasks, the figure literally humanizes the space.

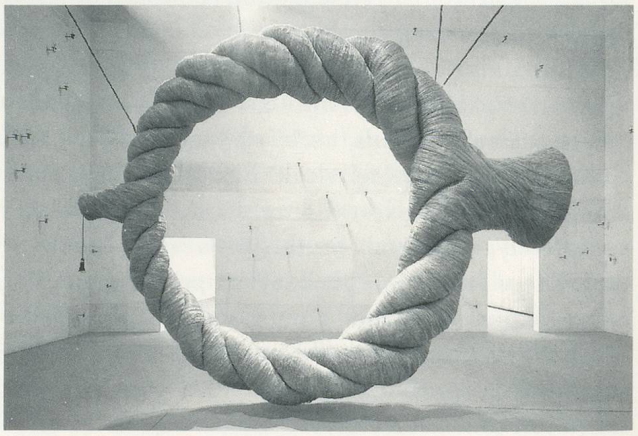
While Beuys seemed motivated by results, both pragmatic and outlandish, Hamilton is encouraged by harmonic stasis. In *still life,* 1988, her piece for the Home Show sponsored by the Santa Barbara Contemporary Arts Forum, the walls of a dining room were covered with eucalyptus leaves embedded in wax. The leaves' scent permeated the air, as did opera music; in the center of the room, hundreds of meticulously folded white men's dress shirts dominated a wooden table. Each of the shirts had been starched, singed, and gilded. From a formal perspective, still life follows strategies the artist has employed before and since: the materials (table, wax, fabric, leaves) and process (meticulous, compulsive, collective) are the same. But Hamilton has explained her process for *still life* outside of conventional formalism:

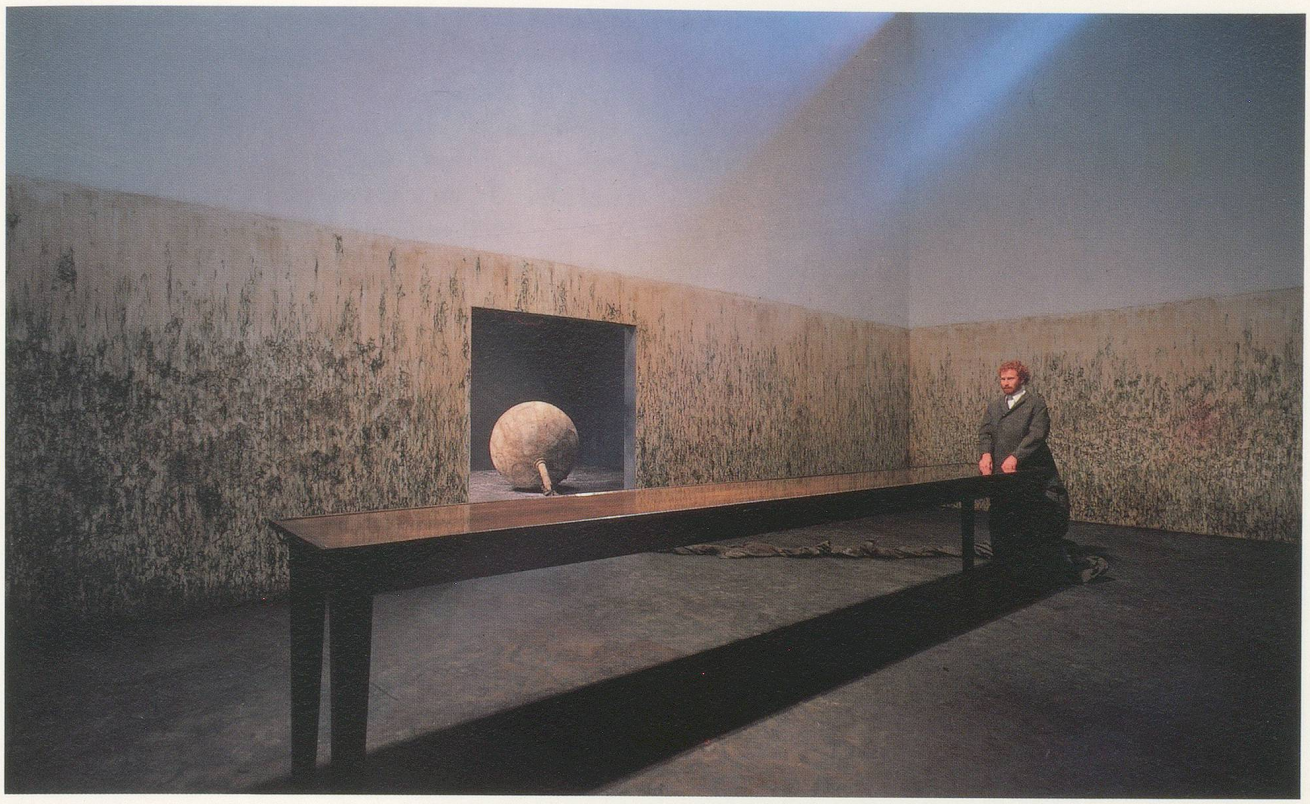
Below and next page:
ANN HAMILTON, the capacity of absorption, 1988.
THE TEMPORARY CONTEMPORARY, LOS ANGELES.



> *It was a response to the place in a way I didn't even realize until it was done. The day the piece was completed, the homeowner told me about the death of her first husband. Although the house wasn't built at that time, they had lived on that same property, and her husband had been an opera singer. Or maybe his father had been an opera singer. Anyway, they used to sit around the dining room table and sing opera. There was opera playing in my piece. It was low and came from outside:* Carmen *and* The Magic Flute *were playing. And then she said that when he died she had continued to wash and iron his shirts and that it wasn't until a friend came and took them away and made a quilt for her from them that she started to live again. And there I was, bringing all these shirts back in and placing them on the dining room table. It's not a story anybody outside the work could ever know, but it certainly made me trust working from the sense that I get from just being in a place. The feeling that something's going on, but that you can't name. She never mentioned the story again but she kept the piece up long after it was closed to the public.*[1]

Hamilton's process takes as its most significant departures from Beuys its reliance on a compulsion to labor rather than on the immediacy of any primal or sublime gesture, and the fact that this labor is, by necessity, collective, due to the enormity of the task at hand. The amount of work involved is often shocking, nearly obscene. For *between taxonomy and communion,* 1990, dozens of people labored for weeks lining the space with 400 pounds of raw fleece and sealing it beneath thousands of small glass specimen slides siliconed together, and meticulously ranging 14,000 human and animal teeth on a vast table top. Like all

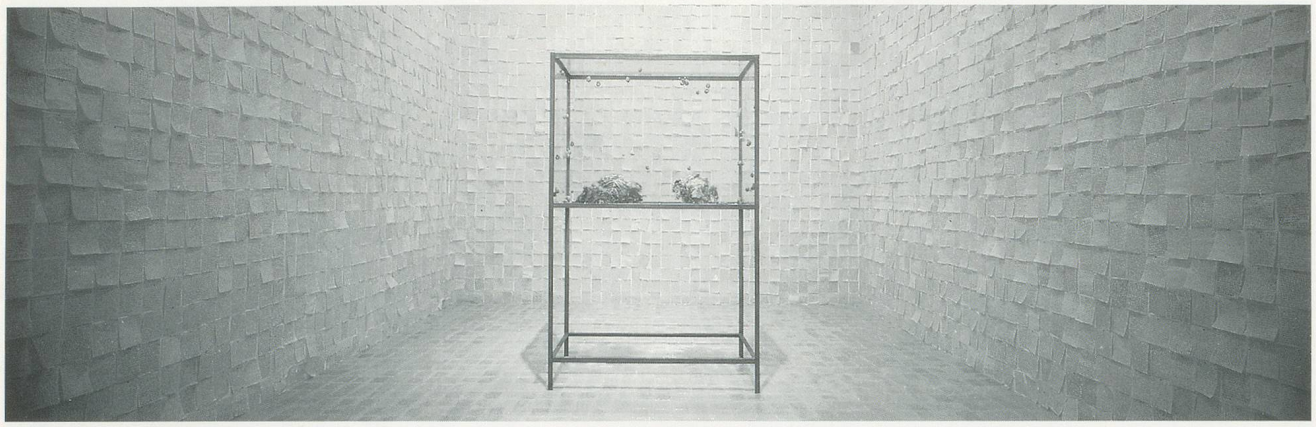




of Hamilton's environments, the piece projected a situation coded toward sensory and intuitive cognition; it also suggested the solipsism and cruelty of the animal/human distinction. As her pieces, however idiosyncratic, resemble interiors and entail months of repetitive work, both the meticulously finished product and the compulsive, quantitative labor required to bring it off suggest a parallel to housework. But while the ongoing nature of housework is often illustrated as being the unrewarding drudgery of conventionally female labor – one thinks of such classic feminist works as Chantal Akerman's exhaustive *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1976) – Hamilton uses Sisyphean methods toward another end.

A complete, unbroken, regenerative cycle was constructed within *privation and excesses,* an installation at the Capp Street Project in San Francisco in 1989. Hamilton began by converting her grant money for the project into 750,000 pennies, which she and her collaborators embedded in honey to form a mosaic of copper waves; at the end of the project, the pennies were washed and converted back in negotiable currency, then donated to a community arts education group. Similarly, the manure produced by the sheep was donated to a farm. But while all the physical matter was transformable and eventually recycled, the labor required to situate the matter wasn't. For Hamilton, laboring is a value in and of itself; she and her frequent collaborator, Kathryn Clark, have affirmed that both "were raised in the Midwest and with an ethic that placed a high value on all forms of work. Making art is a process of affirming work's pleasure.[2]

indigo blue, 1991, is her only piece so far which suggests that perhaps not all work is equally rewarded or rewarding. In an abandoned auto-repair shop, over 14,000 pounds of meticulously folded worker's uniforms formed a huge pile atop a large table in the center of the former repair area. Behind this impressive mound a lone individual sat erasing a succession of history books, line by line. Bags of soybeans, some rotting, some germinating, hung in a small upstairs room that had once been reserved for the garage manager. With this piece, the awesome labor implied and attested to by the folded uniforms resonated against the meaning of the clothes themselves, the numbers of historically forgotten (male) blue collar workers and the extent of their undocumented and underappreciated labors, as well as those of the even less visible (female) launderers. The repetitive erasing of the books is one of the more culturally aggressive activities to appear in a Hamilton work.



ANN HAMILTON, palimpsests, 1989, Collaboration with Kathryn Clark, Strange Attractions: Signs of Chaos, The New Museum, New York.

Hamilton's environments encourage the viewer to find new ways of receiving and understanding information – if only we could figure out what to do with the old.

1) From "a conversation with ann hamilton," Hugh M. Davies and Lynda Forsha, in the exhibition catalogue, *ann hamilton,* San Diego Museum of Contemporary Art, 1990, p.68.

2) Ann Hamilton and Kathryn Clark, exhibition catalogue for *view,* Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D. C., 1991.

Ann Hamilton: Ein Gefühl der Zumutung

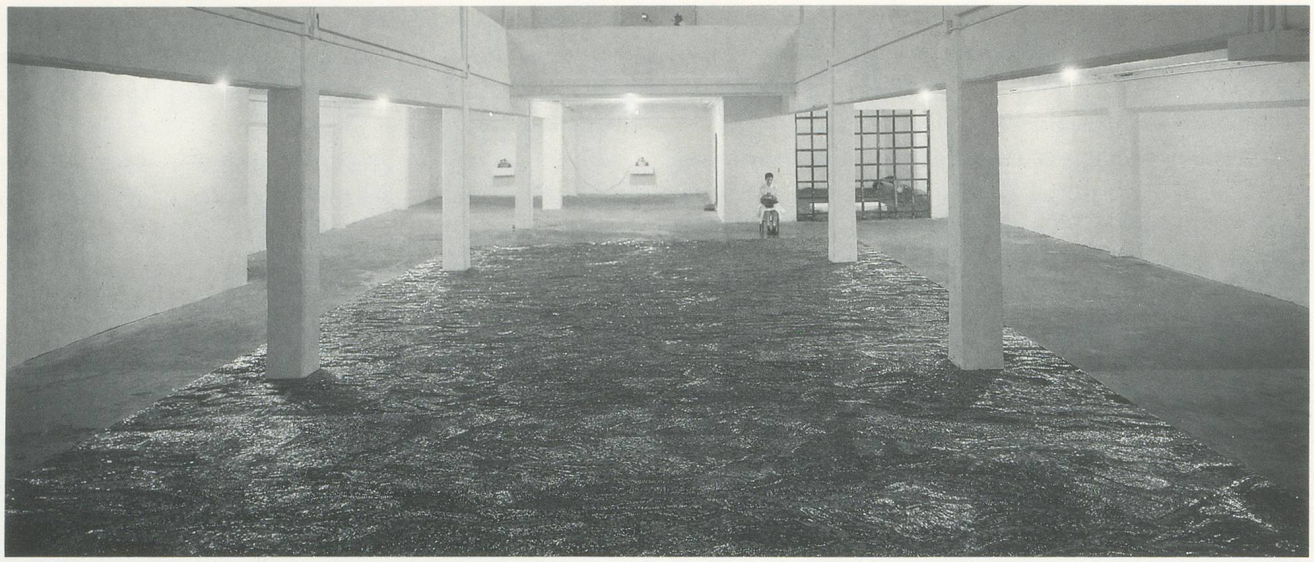
LAURA COTTINGHAM

Die Trennung zwischen dem Geistigen und dem Materiellen ist eine der grundlegendsten Dyaden der euro-amerikanischen Kulturtradition. Diese Abspaltung zwischen Gedanke und Objekt, zwischen Körper und Geist, die so gar nichts mit den zahlreichen Einheitsideologien gemein hat, auf denen östliche Traditionen gründen, prägt die eigentliche Subjektivität des weissen Westens. Die Besorgnis, die dieser Dichotomie innewohnt, die einige der dominanten Entwicklungen innerhalb der Moderne angetrieben hat, motiviert weiterhin die Arbeit vieler zeitgenössischer Kunstschaffender, so auch die der amerikanischen Künstlerin Ann Hamilton.

Ann Hamilton hat seit 1984 in Europa, den Vereinigten Staaten und Südamerika mehr als ein Dutzend Installationen erstellt. Der Künstlerin, die in den 70er Jahren an der Universität von Kansas Textilentwurf studiert hat, liegen Stoffe und Fasern besonders am Herzen. Diese spezielle Ausrichtung auf den Tastsinn (bei ihrer ersten New Yorker Performance 1984 in der Franklin Furnace trug sie ein aus Zahnstochern gefertigtes Kostüm) und die damit verbundene Abhängigkeit von Naturfasern und irdischen Objekten brachte viele Kritiker dazu, ihre Werke als Konstruktionen sensorischer Erlebnisse, als Orte der Auseinandersetzung zwischen Natur und Technik zu bezeichnen; die Künstlerin selbst beteuert ihren «Glauben an die Wichtigkeit der Informationen, die durch die Haut dringen».

Doch im selben Masse, wie Ann Hamiltons Materialien Körperlichkeit heraufbeschwören, negieren sie diese auch; in den Installationen sind oft genau die Stoffe, die geradezu danach schreien, berührt zu werden, in unerreichbare Ferne gerückt. Beim 1990 entstandenen Werk *between taxonomy and communion* (zwischen taxonomie und kommunion) wurde ein Meer von Schafwolle durch eine gläserne Decke von den Schritten der Besucher geschützt. Zweimal, bei *still life* (stilleben), 1988, und *indigo blue* (indigoblau), 1991, wartete sie mit riesigen Haufen frischer Wäsche auf, die – Blätterhaufen oder grossen Federbetten gleich – im Betrachter den Wunsch weckten, sich einfach hinzulegen und sich der Behaglichkeit

LAURA COTTINGHAM ist Publizistin und Kritikerin. Sie lebt in New York.

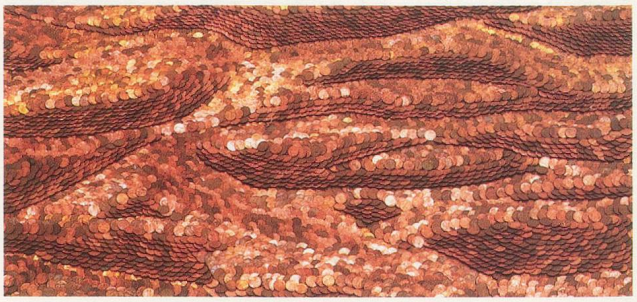


ANN HAMILTON, privation and excesses, 1989, Capp Street Project, San Francisco. And Detail.

auszuliefern: Die Wäsche war jedoch gestärkt, sorgfältig zusammengefaltet und auf einem Tisch zu einem hohen Stapel geschichtet. Als Ort und Filter ist Ann Hamiltons «Haut» tatsächlich weniger physisch als metaphorisch. Bei den Wänden ihrer Installationen, die auf verschiedene Arten mit Wachs, Blättern, Zeitungspapier, geraspeltem Graphit, Wolle und Glas dekoriert sind, tritt diese Haut am deutlichsten in Erscheinung. Ihre Wände sind so etwas wie kulturelle Membrane, Schutzhüllen für ihr spezielles symbolisches Universum.

Ann Hamilton liebt die Natur ihrer Reinheit wegen, entzieht sich aber ihren niedrigen Seiten. Die Tiere und Insekten, die sie für ihre Arbeiten wählt, sind stets gutartig und stellen keine Bedrohung dar: Für *the capacity of absorption* (die fähigkeit der absorption), 1988, füllte sie einen Raum mit dem Zirpen von Grillen; bei *privation and excesses* (entbehrung und ausschweifungen), 1989, begegneten die Betrachter dem dumpfen Blick von Schafen. Selbst ein Faulungsprozess wie bei den Kohlköpfen im 1989 entstandenen Werk *palimpsests* (palimpseste) stört das Auge nicht. Wenn Hamilton mit potentiell unsauberen organischen, lebenden Materialien wie Pflanzen, Insekten, Säugetiere und – bei *privation and excesses* – Kot arbeitet, gibt sie ihnen eine Bedeutung und eine Ordnung.

Im Grunde genommen interessiert sich die Künstlerin weniger für die Menge der Informationen, die uns durch unsere fünf normalen Sinne zufliessen, als für den sogenannten «sechsten» Sinn. Viele Künstler des 20. Jahrhunderts, deren Werk in einen formalistischen Kontext eingeordnet wird, waren ständig und möglicherweise gänzlich durch ihr Interesse für das Spirituelle getrieben. Mehr als von allen anderen an den Environments, Happenings und Performances der 60er und 70er Jahre beteiligten Künstlern liess sich Ann Hamilton denn auch von Joseph Beuys' Schaffen inspirieren. Eine von Beuys' bedeutendsten Aktionen, *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (1965), könnte beinahe



als Schlüssel zu Ann Hamiltons gesamtem Schaffen angesehen werden. Der lebende menschliche Körper, das Tier, die Andeutung des organischen Zerfalls, die Fettpaste, die Betonung des menschlichen Fleisches, die Zweideutigkeit der Aktion: Genau das sind die Materialien und Themen, mit und an denen Ann Hamilton immer wieder arbeitet. Doch wenn Beuys schamanistisch war, ist Ann Hamilton sufistisch: In ihrem Theater wird weniger atemberaubende Magie denn alltäglicher Synchronismus geboten. Die einzelne menschliche Figur, ein Element, das in ihren Werken immer wieder auftaucht, dient als Positionsbestimmerin und Wächterin; mit eintönigen, lautlosen Arbeiten beschäftigt, macht sie im wahrsten Sinne des Wortes den Raum menschlich.

Während bei Beuys die – ebenso pragmatischen wie sonderbaren – Ergebnisse die Triebfeder zu sein schienen, wird Hamilton durch einen harmonischen Stillstand motiviert. Bei *still life*, einem Werk, das 1988 anlässlich der vom Santa Barbara Contemporary Arts Forum organisierten *Home Show* geschaffen wurde, waren die Wände eines Esszimmers mit in Wachs eingebetteten Eukalyptusblättern dekoriert. Der Duft der Blätter lag in der Luft, und man konnte Opernklänge hören; in der Mitte des Raumes machten sich Hunderte von akkurat gefalteten weissen Herrenhemden auf einem Holztisch breit. Jedes Hemd war zuvor gestärkt, angesengt und vergoldet worden. Formal gesehen, kamen bei *still life* Strategien zum Zuge, die die Künstlerin bereits vorher verwendete und auch seither immer wieder eingesetzt hat: Die Materialien (Tisch, Wachs, Stoff, Blätter) und der Schaffensprozess (sorgfältig, zwanghaft, gemeinschaftlich) sind gleich wie bei anderen Werken. Ann Hamilton erläutert den Entstehungsprozess von *still life* ohne jeglichen konventionellen Formalismus:

> *Es war eine Reaktion auf das Haus, die mir eigentlich erst richtig bewusst wurde, als das Werk beendet war. Am Tag der Fertigstellung sprach die Hausbesitzerin mit mir über den Tod ihres ersten Ehemannes. Das Haus war zwar zu jener Zeit noch nicht gebaut, doch sie lebten auf demselben Grundstück, und ihr Ehemann war Opernsänger. Oder vielleicht war sein Vater Opernsänger gewesen. So sassen sie also jeweils am Esstisch und sangen Opernarien. Während sie erzählte, hörte ich Opernklänge. Die Musik war leise und kam von draussen,* Carmen *und* Die Zauberflöte. *Dann sagte sie, als ihr Mann starb, habe sie weiterhin seine Hemden gewaschen und gebügelt, und erst als eine Freundin gekommen sei, die die Hemden mitgenommen und ihr daraus eine Decke genäht habe, habe sie wieder zu leben begonnen. Und ich brachte nun all diese Hemden wieder ins Haus und schichtete sie auf den Esstisch. Diese Geschichte kennt wohl niemand, der nicht am Werk beteiligt ist, doch sie hat mir gezeigt, dass ich mich bei meiner Arbeit auf das Gefühl stützen kann, das ich einfach durch meine Anwesenheit an einem bestimmten Ort spüre. Das Gefühl, dass irgend etwas Undefinierbares vor sich geht. Die Hausbesitzerin erwähnte die Geschichte später nie mehr, aber sie liess das Werk auch noch bestehen, als schon längst kein Publikum mehr zugelassen war.*[1)]

Was Ann Hamiltons Schaffensprozess am stärksten von demjenigen von Beuys unterscheidet, ist, dass sie sich eher auf einen inneren Zwang zur Arbeit als auf die Unmittelbarkeit einer ursprünglichen oder erhabenen Geste stützt; auch spielt die Tatsache eine Rolle, dass die Arbeit wegen des enormen Umfangs der zu erledigenden Aufgabe notwendigerweise gemeinschaftlich ist. Das Ausmass der mit den Installationen verbundenen Arbeit ist oft schockierend, ja beinahe obszön. Bei *between taxonomy and communion* arbeiteten Dutzende von Menschen wochenlang daran, einen Raum mit 400 Pfund ungesponnener Schafwolle auszukleiden, die in Tausenden von kleinen, mit Silikon versiegelten Glasdiarähmchen abgedichtet wurde, und 14 000 Menschen- und Tierzähne sorgfältig auf einem riesigen Tisch auszubreiten. Wie alle von Ann Hamiltons Environments zeigte dieses Werk eine Situation, bei der die sensorische und intuitive Wahrnehmung im Vordergrund stand; es spielte auch auf den Solipsismus und die Grausamkeit der Unterscheidung von Mensch und Tier an. Da ihre Installationen, so idiosynkratisch sie auch sein mögen, an Interieurs erinnern und mit monate-

ANN HAMILTON, still life, 1988,
Home Show: 10 Artists' Installations in 10 Santa Barbara Homes.

langer, eintöniger Arbeit verbunden sind, weisen sowohl das fertige Produkt als auch die zwanghafte, quantitative Arbeit, die für dessen Entstehung nötig ist, gewisse Parallelen zur Hausarbeit auf. Während jedoch die niemals endende Monotonie der Hausarbeit oft als Beispiel für die undankbare Plackerei von traditionell weiblichen Tätigkeiten herangezogen wird – man denke nur an solch feministische Klassiker wie Chantal Akermans erschöpfende *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1976) –, dienen Ann Hamiltons Sisyphusmethoden einem anderen Zweck.

Im Rahmen der 1989 in San Francisco anlässlich des Capp Street Projects aufgestellten Installation *privation and excesses* wurde ein vollständiger, ununterbrochener und regenerativer Kreislauf in Gang gesetzt. Ann Hamilton wechselte als erstes das Subventionsgeld, das sie für das Projekt erhalten hatte, in 750 000 Pennies um, die sie und ihre Mitarbeiter in eine Unterlage aus Honig steckten und so ein Mosaik aus kupfernen Wellen schufen; als das Projekt beendet war, wurden die Pennies gewaschen, in handelsübliche Währung zurückgewechselt und einer kommunalen Kunsterziehungsgruppe geschenkt. Ausserdem liess man den Dung, den die an der Installation beteiligten Schafe produziert hatten, einem Bauernhof zukommen. Alle materiellen Güter konnten auf diese Weise umgewandelt und schliesslich wiederverwertet werden, nicht jedoch die für die Installation aufgewendete Arbeit. Für Ann Hamilton ist Arbeit zum Selbstzweck geworden; sie und Kathryn Clark, die schon oft mit ihr gearbeitet hat, haben erklärt, dass sie beide «im Mittelwesten aufgewachsen sind, geprägt von einer Ethik, die jeglicher Art von Arbeit einen immens hohen Stellenwert einräumt. Künstlerisch tätig zu sein ist eine Möglichkeit zu beweisen, dass Arbeit Vergnügen bereiten kann».[2)]

indigo blue (1991) ist bis jetzt das einzige Werk, das spürbar macht, dass vielleicht nicht jede Arbeit gleich lohnend oder befriedigend ist. In einer ehemaligen Autowerkstätte wurden auf einem Tisch mitten im früheren Reparaturraum mehr als 6 350 Kilo akkurat gefalteter Arbeitsanzüge zu einem gigantischen Haufen aufgeschichtet. Hinter diesem beeindruckenden Stapel sass eine einsame Person, die unaufhörlich Zeile um Zeile den Text in Geschichtsbüchern ausradierte. Säcke voller Sojabohnen, teils faulend, teils keimend, hingen in einem kleinen Raum im oberen Stock, der einst das Reich des Geschäftsführers war. In diesem Werk trafen die verschiedensten Aspekte aufeinander: die respektable Arbeit, von der die zusammengefalteten Arbeitsanzüge zeugten, die Bedeutung der Kleider als solche, die riesige Zahl der von der Geschichte vergessenen (männlichen) Arbeiter, das Ausmass ihrer nicht dokumentierten, unterschätzten Anstrengungen und die Arbeit der noch stärker in den Hintergrund gedrängten (weiblichen) Wäscherinnen. Die ständig wiederholte Zerstörung von Büchern gehört zu den kulturell aggressivsten Tätigkeiten, die in Ann Hamiltons Schaffen zu finden sind.

Ann Hamiltons Environments laden uns ein, neue Wege zu suchen, um Informationen aufzunehmen und zu verstehen – wenn wir bloss wüssten, was wir mit den alten anfangen sollten.

(Übersetzung: Irene Aeberli)

1) Aus «a conversation with ann hamilton», Hugh M. Davies und Lynda Forsha, im Ausstellungskatalog *ann hamilton*, San Diego Museum of Contemporary Art, 1990, S. 68.

2) Ann Hamilton und Kathryn Clark, Katalog zur Ausstellung *view*, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C., 1991.