

Ann Hamilton : au détour du langage

Ann Hamilton: em torno da linguagem

PASCALE SAARBACH

Doctorante en histoire de l'art à l'Université Marc Bloch de Strasbourg (France)

Doutoranda em História da arte na Universidade Marc Bloch de Estrasburgo (França)

RÉSUMÉ Cet article présente une interprétation de l'oeuvre de l'artiste américaine Ann Hamilton (1956, Lima, Ohio), surtout dirigée vers la perception de la voix dans les installations. Inscrites dans une double temporalité, elles font naître un rapport de réciprocité entre parole, passé et mémoire, entre langage et corps qui acquiert une dimension particulière.

MOTS-CLÉS Ann Hamilton. Langage. Perception sensorielle. Art de l'installation.

RESUMO Este artigo apresenta uma interpretação da obra da artista americana Ann Hamilton (1956, Lima, Ohio), sobretudo voltada à percepção da voz em suas instalações. Inscritas em dupla temporalidade, elas criam uma relação de reciprocidade entre palavra, passado e memória e entre linguagem e corpo, adquirindo uma dimensão particular.

PALAVRAS-CHAVE Ann Hamilton, linguagem, percepção sensorial, arte da instalação.

Faire l'expérience d'une installation d'Ann Hamilton, c'est reconsidérer les méthodes de savoir fondées sur la nomination pour s'ouvrir à un mode de connaissance dans lequel le langage n'est plus le seul guide. Depuis ses premières oeuvres au début des années quatre-vingt, l'artiste américaine s'est souciee de donner au corps sa légitimité en attribuant une importance capitale aux sensations. L'omniprésence du langage rendu inintelligible devient alors le moyen de remettre en cause le besoin de raisonner, d'analyser, de définir continuellement ce qui nous entoure et que l'artiste rattache à notre difficulté de sentir. C'est précisément en choisissant l'alternative d'une compréhension du monde fondée sur l'expérience physique, et pour mieux dire sur la perception sensorielle, qu'il faut appréhender ses œuvres à travers l'entrelacs que le corps tisse avec la chair du monde. L'homme n'est plus l'être supérieur ni la figure centrale autour de laquelle l'art se concentre, mais un objet parmi d'autres, non pas détaché du monde, mais intimement lié à lui. L'univers de la sensation prend le pas sur celui du sens proprement dit : il s'agit de s'engager dans l'expérience du non-savoir, de court-circuiter notre manière habituelle d'étiqueter, de dénommer ce que nous voyons. Les installations d'Ann Hamilton - et avec elles le spectateur - s'enracinent dans l'anté-prédicatif, dans ce qui est vécu et ressenti avant même de pouvoir être nommé. Attentives aux mouvements intérieurs de la perception, elles impliquent une autre forme de connaissance, mieux adaptée à la nature humaine que celle héritée d'un système codifié.

Le sentiment de l'enveloppement

Erwin Panofsky a démontré comment l'avènement de la perspective à la Renaissance avait contribué à placer le spectateur au centre de la peinture, lui offrant ainsi la possibilité de saisir le monde en tant qu'image ou objet, à partir d'un angle unique. A l'instar du cogito cartésien, l'approche de l'art reposait sur une vision maîtrisée et entièrement organisée autour de l'individu. Le XX^e siècle a largement ébranlé cette esthétique de la frontalité, plus particulièrement lorsque les artistes ont déplacé leur champ d'activité de l'espace de la toile vers l'espace physique réel, cherchant à contredire l'idée d'un point de vue centré, unique et cohérent tel que le concevait l'Humanisme de la Renaissance. Comme l'a récemment mis en lumière l'historienne de l'art Claire Bishop¹, l'apparition et le développement de l'art de l'installation dans les années soixante-dix est simultané à l'émergence, en France, des théories critiques poststructuralistes - largement diffusées aux Etats-Unis

Passar pela experiência de uma instalação de Ann Hamilton é reconsiderar os métodos do saber fundados sobre a nomenclatura para abrir-se a um modo de conhecimento no qual a linguagem não é mais o único guia. Após as suas primeiras obras no começo dos anos 1980, a artista americana preocupou-se em dar ao corpo sua legitimidade, atribuindo assim uma importância capital às sensações. A onipresença da linguagem extenuada inteligível tornou-se então o modo de restabelecer a necessidade de raciocinar, de analisar, de definir continuamente tudo o que está à nossa volta e que o artista reata à nossa dificuldade de sentir. É precisamente na escolha alternativa de uma compreensão do mundo fundada sobre a experiência física, e por melhor falar sobre a percepção sensorial, que é necessário apreender as suas obras através dos laços que o corpo tece com a carne do mundo. O homem não é mais o ser superior nem a figura central em torno do qual a arte se concentra, mas um objeto entre outros, não mais desligado do mundo, mas intimamente ligado a ele. O universo da sensação se antecipa ao sentido propriamente dito: faz-se necessário o comprometimento na experiência do não saber, de curto-circuitar a nossa maneira habitual de etiquetar, de denominar tudo o que vemos. As instalações de Ann Hamilton – e com elas o espectador – enraízam-se no antipredicativo, naquilo que é vivido e ressenti antes mesmo de poder ser nomeado. Atentas aos movimentos interiores da percepção, elas implicam em outra forma de conhecimento, melhor adaptada à natureza humana do que aquela herdada de um sistema codificado.

O sentimento de envolvimento/embrulho

Erwin Panofsky demonstrou como o evento da perspectiva na Renascença contribuiu para colocar o espectador no centro da pintura, oferecendo-lhe a possibilidade de agarrar o mundo tanto quanto imagem ou objeto, a partir de um ângulo único. A exemplo do *cogito* cartesiano, a aproximação da arte repousaria sobre uma visão conhecida e inteiramente organizada em torno do indivíduo. O século XX abalou largamente essa estética da frontalidade, mais particularmente quando os artistas mudaram o seu campo de atividade do espaço da tela para um espaço físico real, buscando contradizer a ideia de um ponto de vista centrado, único e coerente, tal como concebia o humanismo da Renascença. Recentemente retomados pela historiadora da arte Claire Bishop¹, a aparição e o desenvolvimento da arte de instalações nos anos 1970 são simultâneos à emergência das teorias críticas

¹ BISHOP Claire. *Installation Art: A Critical History*. New York: Routledge, 2005.

¹ BISHOP, Claire. *Installation Art: A Critical History*. New York: Routledge, 2005.

pós-estruturalistas na França – largamente difundidas nos Estados Unidos –, reivindicando a “descentralização” do tema, ele mesmo aberto à multiplicidade.

É na ideia de descentralização que está a questão do processo de uma instalação: as peças não propõem mais uma única perspectiva para a apreensão do trabalho como um todo, não há uma posição privilegiada que faria do telespectador possuidor do objeto que observa. Muito pelo contrário, é o trabalho que possui um observador. O modo de retirada contemplativa é abalado: a imersão no trabalho coloca o espectador no interior dele, no qual mergulha e é convocado por uma multiplicidade de sensações.

Desde a sua primeira performance em 1984, Ann Hamilton já afirmava um princípio temático comparável, recusando a distância entre o espectador e a obra de arte que o modo performático perpetuava. Por isso, logicamente, a instalação tornou-se a opção mais eficaz para ela, de forma a estabelecer um encontro direto entre o espectador e o seu ambiente, colocando num espaço um conjunto de materiais organizados na escala da arquitetura – da simples sala ao edifício inteiro – destinados a estar atravessados, percorridos e explorados *in extenso*, condição sem a qual as suas criações no local (*in situ*) seriam fechadas sobre elas mesmas. O objetivo consiste sempre em embrulhar o corpo, a fim de criar situações que o envolvam como um participante ativo. À luz do pensamento *merleau-pontiano*, a artista tenta mostrar que a percepção não se limita unicamente à visão, mas contempla o uso de todos os sentidos. Os sons e os odores associados à taticidade de superfícies, pisos e paredes são cobertos de uma impressionante quantidade de objetos ou de matéria orgânica. As instalações que Anne realiza fazem apelo à consciência somática do espectador e mostram uma atenção especial ao ambiente e a uma situação dinâmica que impõem se deixar literalmente vencer pela obra.

Com tal atitude, tal postura, tal estado, Ann Hamilton revela o funcionamento de um mecanismo que mostra que não damos atenção suficiente ao nosso corpo; ele possui, portanto, uma grande sabedoria que a necessidade de racionalizar censura continuamente. Para Merleau-Ponty, o homem não pode apreender o desafio que representa a experiência sensorial porque ela se encontra “dissimulada nas suas próprias aquisições”², sob o peso (legado) dos hábitos e certezas; afirmando então a necessidade de não mais buscar intelectualizar a obra a fim de nos alienar do nosso conhecimento sobre ela.

- reivindicando o « décentrement » du sujet, lui-même ouvert à la multiplicité. Car c’est bien d’un « décentrement » dont il est question dans le procédé de l’installation : les pièces ne proposent plus un seul angle de vue à partir duquel l’œuvre pourrait être saisie dans son ensemble, il n’existe aucune position privilégiée qui rendrait le spectateur possesseur de l’objet qu’il regarde. Bien au contraire, c’est l’œuvre qui s’empare de celui qui l’observe. Le mode contemplatif du retrait se trouve bousculé : l’immersion dans l’œuvre est désormais de mise, le spectateur se tient résolument au-dedans, il y est plongé et convoqué par une multitude de sensations.

Dès sa première performance en 1984, Ann Hamilton affirmait déjà un principe topique comparable, refusant cette distance entre le spectateur et l’œuvre d’art que le mode performatif perpétuait. C’est donc logiquement que l’installation va s’imposer à elle comme la forme la plus efficace pour instituer une rencontre directe entre le spectateur et son environnement, par la mise en espace d’un ensemble de matériaux agencés à l’échelle de l’architecture - de la simple salle à l’édifice tout entier - et destinés à être traversés, parcourus et explorés *in extenso*, condition sans laquelle ses créations *in situ* seraient closes sur elles-mêmes. L’objectif consiste toujours à envelopper le corps, à créer des situations qui l’impliquent en tant que participant actif. En regard de la pensée merleau-pontienne, l’artiste s’ingénie à montrer que la perception ne concerne pas uniquement la vision, mais engage tous les sens. Les sons et les odeurs s’associent à la tactilité des surfaces, les murs et les sols se couvrent d’une quantité impressionnante d’objets ou de matières organiques. Les installations qu’elle réalise font appel à la conscience somatique du spectateur et témoignent d’une attention particulière à un environnement et à une situation dynamique qui impose de se laisser littéralement gagner par l’œuvre. A travers cette attitude, cette posture, cet état, Ann Hamilton révèle les rouages d’un mécanisme qui montre que nous ne faisons pas assez confiance à notre corps ; celui-ci possède pourtant une grande sagesse que le besoin de rationaliser censure continuellement. Pour Merleau-Ponty, l’homme ne peut saisir l’enjeu que représente l’expérience sensorielle car elle se trouve « dissimulée sous ses propres acquisitions² », sous le poids des habitudes et des certitudes. S’affirme alors la nécessité de ne plus chercher à intellectualiser l’œuvre afin de nous dessaisir de notre savoir sur elle.

² MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1945, p. 282.

² MERLEAU-PONTY Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1945, p.282.

Regarder une image consista longtemps dans l'acte de désigner l'objet contemplé, de déchiffrer de façon intelligible ce que dissimulait la représentation, en cherchant dans l'art ces réponses déjà données par un discours, qu'il soit anthropologique, historique ou esthétique. Remettant en question ce « ton de certitude », Georges Didi-Huberman a contesté la forme de regard, méthodique ou mystique, qui fut longtemps appliquée sur les œuvres. L'alternative qu'il propose s'appuie sur l'hypothèse générale d'une efficacité de l'image moins redevable à la transmission d'un savoir sur l'art qu'à l'épreuve paradoxale de ne pas savoir. Dans cette perspective, l'objectif premier du travail d'Ann Hamilton est de réévaluer nos modes mêmes de connaissance, et partant, de nous engager dans cette expérience du non-savoir « qui nous éblouit chaque fois que nous posons notre regard sur une image de l'art³. » L'excès matériel et le gigantisme de ses installations viennent contrarier la tentative de définition de ce qui a lieu, comme le montre l'accumulation stupéfiante de matières ou d'objets dont elles sont constituées : quarante-sept mille bleus de travail (*indigo blue*, 1991), des milliers de cierges votifs superposés et ligotés en un fagot de douze mètres de long (*parallel lines*, 1991), dix tonnes de caractères d'imprimerie en plomb (*the capacity of absorption*, 1988), quatorze mille dents humaines et animales, dix mille six cents plaquettes de verre de laboratoire (*between taxonomy and communion*, 1989), dix tonnes de farine (*Ann Hamilton / David Ireland*, 1992), trente-cinq mille livres (*aleph*, 1992) etc. D'usage courant et facilement identifiables, ce ne sont pas les objets proprement dits qui provoquent la surprise et l'étonnement, mais leur masse. Les murs et les sols se couvrent d'une multitude de matières hétéroclites et participent d'un véritable processus de métamorphose par accumulation. C'est ainsi que le plancher, dans *privation and excesses* (1989, Capp Street Project, San Francisco) [Planche 1], fut tendu d'une somptueuse peau de serpent composée de sept cent cinquante-mille pièces de monnaie d'un penny soigneusement disposées sur un lit de miel (soit la quasi-totalité du budget de production de l'œuvre). L'artiste s'était elle-même mise en scène, assise sur une chaise au fond de la salle, face à l'épiderme cuivré, occupée à plonger ses mains dans un chapeau de feutre rempli de miel posé sur ses genoux, les frottant et les faisant dégoutter en répétant l'action indéfiniment. Ce geste obsessionnel toujours recommencé, irrépressible, surprenant et déstabilisait le spectateur autant que l'indifférence avec laquelle il était accompli. Le sujet même de l'action disparaissait, absorbé dans le ressassement.

Olhar uma imagem consistiu por muito tempo o ato de designar o objeto contemplado, de decifrar de forma inteligível o que dissimulava a representação, buscando na arte essas respostas já dadas num discurso, quer antropológico, histórico ou estético. Voltando à questão desse “tom de certeza”, Georges Didi-Huberman contestou a forma do olhar, metódico ou místico, que foi aplicada por muito tempo sobre as obras. A alternativa que ele propõe é baseada na hipótese geral de uma eficácia da imagem menos devedora da transmissão de um saber sobre a arte que da experiência paradoxal do não-saber. Nessa perspectiva, o objetivo primordial do trabalho de Ann Hamilton é o de reavaliar os nossos próprios modos de conhecimento e, conseqüentemente, de nos empenhar na experiência do não-saber “que nos surpreende cada vez que nós olhamos uma obra de arte”³.

O excesso material e o gigantismo das suas instalações vêm contrariar a tentativa de definição do que se realiza, como mostra a espantosa acumulação estupefacente de matérias ou objetos das quais são constituídas: quarenta e sete mil jeans (*indigo blue*, 1991), milhares de velas votivas empilhadas e amarradas em um feixe de doze metros de comprimento (*parallel lines*, 1991), dez toneladas de caracteres impressos em chumbo (*the capacity of absorption*, 1988), catorze mil dentes humanos e de animais e dez mil e seiscentas placas de vidro de laboratório (*between taxonomy and communion*, 1989), dez toneladas de farinha (*Ann Hamilton/David Ireland*, 1992), trinta e cinco mil livros (*aleph*, 1992).

De uso corrente e facilmente identificáveis, não são os objetos propriamente dits que causam espanto e surpresa, mas a sua massa. As paredes e os pisos são cobertos com uma infinidade de materiais heteróclitos e participam de um verdadeiro processo de metamorfose por acumulação. É assim que o piso em *privation and excesses* (1989, CAPP Projeto Street, San Francisco) [Fig. 1] foi revestido de uma suntuosa pele de serpente composta por setecentos e cinquenta mil moedas de um *penny* cuidadosamente dispostas sobre uma cama de mel (praticamente quase todo o orçamento de produção da obra). A artista colocou-se na obra, sentada em uma cadeira no fundo da sala, em frente à pele coberta, ocupando-se em mergulhar as mãos num chapéu de feltro cheio de mel, colocado sobre os joelhos, esfregando e fazendo gotejar o mel, repetindo indefinidamente a ação. O gesto obsessivo sempre recommencado, incontrolável, surpreendia e desestabilizava o espectador tanto quanto a indiferença com a qual o gesto era realizado. O objeto da ação desaparecia, absorvido na repetição.

³ DIDI-HUBERMAN Georges. *Devant l'image*. Paris : Minuit, 1990, p.15.

³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image*. Paris: Minuit, 1990, p. 15.

Porque é o meio do trabalho, o gesto sempre obteve grande importância na obra de Ann Hamilton. A tarefa atribuída ao protagonista que muitas vezes encontramos em suas instalações oscila geralmente entre construção e desconstrução, a exemplo de *dominion* realizado em 1990: a personagem feminina descose lentamente um enorme pano de algodão branco dobrado, formando no piso uma linha que ocupa todo o comprimento da sala de exposição. Com *a round* [Fig. 2], apresentada três anos mais tarde no Centro de Arte The Power Plant (Toronto), foi o contrário – a imagem da confecção foi evocada através do trabalho de tricô realizado por um imperturbável guarda.

As suas obras mostram grande sensibilidade pelos materiais e uma consideração sincera pelo trabalho manual, adquirido e desenvolvido pela artista durante os seus estudos em design têxtil na Universidade de Kansas, no final dos anos 1970. O modo de fabricação de tecidos caracteriza a própria estrutura das suas instalações: a composição de tecidos é o resultado da acumulação paciente e minuciosa de uma parte produzindo algo muito maior.⁴ Como se fosse um fio, cada gesto ou material tece gradualmente a tela monumental que se reúne à volta do espectador. No centro desse ritual de acumulação, nasce a prodigalidade do gesto, sensivelmente extenuada pelo comportamento compulsivo da *performer* e pela quantidade de movimentos necessários para a realização da obra. O corpo do espectador é convidado a aventurar-se entre o gigantesco e o minúsculo, a tomar consciência da monumentalidade dos objetos acumulados e da fragilidade do movimento ínfimo e consciencioso vindo da mão que os criou. A instalação torna-se, como diz a artista, o “resíduo de um trabalho” impregnado de sensações, de intuição e de memória, superando o estrito discurso estético para dar-se conta do processo inteiro no espaço e no tempo, no fio de relações tecidas entre os seres vivos e os materiais – artificiais ou orgânicos.

O desdobramento excessivo, o alastramento do espaço e a oferta gestual atestam a vontade de cercar o espectador entregue à sorte de uma fenomenologia do olhar e do corpo “numa perpétua instância de transferência e de projeção”⁵, na intenção de provocar uma visão alternativa que não procuraria apenas reconhecer e nomear a qualquer preço, mas envolveria o indivíduo em uma experiência física e psíquica. O

⁴ Na mesma linha, a artista opta por escrever as palavras dos títulos em minúsculo “porque, como diz ela mesma, tudo pertence a um contexto maior. Mesmo que os títulos sejam muitas vezes palavras solitárias, podem vir de qualquer outra coisa”. In: GARCEAU, Anne Marie. “Ann Hamilton: expérimenter avant de nommer”. *Parachute*. Paris, n. 92, oct./déc. 1998, p. 5.

⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image*. Paris: Minuit, 1990, p. 25.

Parce qu'il est le moyen du labeur, le geste a toujours tenu une grande importance chez Ann Hamilton. La tâche assignée au protagoniste que l'on retrouve souvent dans ses installations oscille généralement entre construction et déconstruction, à l'exemple de *dominion* réalisée en 1990 : le personnage féminin découd lentement un immense drap de coton blanc ramassé en plis et formant au sol une ligne qui occupe toute la longueur de la salle d'exposition. Avec *a round* [Planche 2], présentée trois ans plus tard au centre d'art The Power Plant (Toronto), c'est au contraire l'image de la confection qui est évoquée à travers l'ouvrage de tricot effectué par un imperturbable gardien. Ces œuvres témoignent d'une grande sensibilité pour les matières et d'une considération sincère pour le travail manuel, acquises et développées par l'artiste au cours de ses études de design textile à l'université du Kansas, à la fin des années soixante-dix. Le mode de fabrication des tissus caractérise la structure même de ses installations : la composition des étoffes n'est autre que le résultat de l'accumulation patiente et minutieuse d'une partie produisant un tout beaucoup plus grand⁴. A la manière d'un fil, chaque geste ou matériau tisse peu à peu cette toile monumentale qui vient enserrer le spectateur. Au cœur même du rituel d'accumulation se fait jour la prodigalité du geste, rendue sensible par la conduite compulsive du performer et par la surenchère de mouvements nécessaires à la réalisation de l'œuvre. Le corps du spectateur est invité à s'aventurer entre le gigantesque et le minuscule, à prendre conscience de la monumentalité des objets amassés et de la fragilité du mouvement infime et consciencieux de la main qui les a fait naître. L'installation devient ainsi, comme le dit l'artiste, le « résidu d'un labeur » imprégné de sensations, d'intuition et de mémoire, dépassant le stricte discours esthétique pour rendre compte du processus entier dans l'espace et le temps, au fil des relations nouées entre les êtres vivants et les matières, artificielles ou organiques.

Le déploiement excessif, l'envahissement de l'espace et la surenchère gestuelle attestent de la volonté d'encercler le spectateur livré aux aléas d'une phénoménologie du regard et du corps « en perpétuelle instance de transfert et de projection⁵ », dans le dessein de provoquer une vision alternative qui ne chercherait plus seulement à reconnaître et nommer à tout prix, mais engagerait l'individu dans une expérience physique et psychique. L'invitation à l'immersion

⁴ Dans le même ordre d'idée, l'artiste choisit d'écrire les mots des titres en minuscule « parce que, comme elle le dit elle-même, tout appartient toujours à un contexte plus grand. Alors même si les titres sont souvent des mots solitaires, ils peuvent venir d'autre chose. » In : GARCEAU Anne Marie. “Ann Hamilton : expérimenter avant de nommer”. *Parachute*. N°92, oct - déc 1998, p.5.

⁵ DIDI-HUBERMAN Georges. *Devant l'image*. Minuit, Paris, 1990, p.25.

provoque tout à la fois la fascination et la peur, un profond désir de sérénité mêlé à un certain tourment ressenti face à l'espace incommensurable, état proche du sentiment « océanique » observé par Freud lorsqu'il évoque l'élan « d'union indissoluble avec le grand Tout ⁶ ». Cette impression est plus tangible encore dans *tropos* (1993) [Planche 3] par l'utilisation de sept cents mètres carrés de toison de crin tapissant le sol du Dia Center for the Arts Foundation de New York. De même dans *a round* (1993), le fort pouvoir d'attraction exercé par les murs caverneux, l'envie de plonger dans un espace utérin préservé de la frénésie et des bruits du monde extérieur, sont contrebalancés par le malaise et l'anxiété provoqués par la menace de la dissolution. Le spectateur, sur ses gardes, sent soudainement une curieuse odeur se répandre et envahir l'espace, tandis que le silence de la salle se trouve brusquement perturbé par le bruit sec et violent de deux *punching-balls* actionnés par un mécanisme automatique dissimulé au regard. Ce surgissement aveugle, cet ébranlement de l'esprit par la violence des sensations évoquent ce qu'Edmond Burke a défini comme l'instant où la dimension du *sublime* apparaît, lorsque la raison est court-circuitée par la brutalité des émotions, que l'entendement est dominé par la panique, ôtant ainsi à l'esprit « ses pouvoirs d'agir et de raisonner ⁷ ». En désarçonnant la pensée quelques instants, Ann Hamilton cherche à ébranler notre système de connaissance intellectuelle qui, selon elle, freine la spontanéité sensorielle. « Nous ne voyons pas les choses mêmes, regrettait Bergson, nous nous bornons le plus souvent à lire des étiquettes collées sur elles ⁸ ». Le langage est à l'origine de cette tendance classificatrice du regard ; sa volonté de désignation et de représentation a pu avoir pour effet de dissimuler ce que les objets extérieurs ont de singulier, nous éloignant toujours un peu plus de notre capacité à user de toutes les ressources de l'expérience intérieure.

Les limites du langage

Le langage est une carte en continuelle quête de territoire. Il impose un ordre, trace des frontières, répartit et catégorise mais il demeure une abstraction, séparé de l'expérience et des choses réelles qu'il tente de décrire. Dans son exposition historique des savoirs, Foucault montre bien que « la tâche fondamentale du discours classique, c'est d'attribuer un nom aux choses, et en ce nom de nommer

convite à imersão causa, às vezes, a fascinação e o medo, um profundo desejo de serenidade misturado a certo tormento ressentedo face ao espaço incommensurável, estado próximo do sentimento “oceânico” observado por Freud quando evoca o impulso “de uma união indissolúvel com o grande Todo”.⁶ Essa impressão é ainda mais tangível em *tropos* (1993) [Fig. 3], através da utilização de setecentos metros quadrados de crina de animais revestindo o piso do Dia Center for the Arts Foundation de Nova York.

Do mesmo modo, em *a round* (1993), o forte poder de atração exercido pelas paredes cavernosas, o desejo de mergulhar em um espaço uterino preservado do frenesi e dos ruídos do mundo exterior são contrabalanceados pela inquietação e pela ansiedade causadas pela ameaça de dissolução. O espectador, sobre sua guarda, de repente sente um cheiro estranho disseminar-se e invadir o espaço, enquanto o silêncio da sala é bruscamente perturbado pelo ruído seco e violento de dois *punching-balls* acionados por um mecanismo automático imperceptível. O aparecimento não-visual, o temor do espírito pela violência das sensações evocam o que Edmund Burke definiu como o instante em que a dimensão do *sublime* aparece, quando a razão é curto-circuitada pela brutalidade das emoções, o entendimento é dominado pelo pânico, eliminando assim do espírito “seus poderes de agir e de raciocinar”.⁷

Atrapalhando o pensamento por alguns momentos, Ann Hamilton procura prejudicar o nosso sistema de conhecimento intelectual que, segundo ela, freia a espontaneidade sensorial. “Não vemos as mesmas coisas”, lamentou Bergson, “nós nos limitamos a maior parte das vezes a ler etiquetas coladas sobre elas”.⁸ A linguagem está na origem dessa tendência classificatória do olhar; a sua vontade de designação e de representação pode ter o efeito de dissimular o que os objetos exteriores têm de singular, nos distanciando sempre da nossa capacidade de usar todos os recursos da experiência interior.

Os limites da linguagem

A linguagem é um mapa em contínua busca do território. Ela impõe uma ordem, delimita fronteiras, reparte e categoriza, mas pertence a uma abstração, separada da experiência e das coisas reais que tenta descrever. Na sua explanação histórica de saberes, Foucault demonstra claramente que “a tarefa funda-

⁶ FREUD Sigmund. *Malaise dans la civilisation*. 1930. PUF : Paris, 1976, p.6-7. Sentiment qui n'est pas si éloigné de cette fusion mystique mêlée d'angoisse que décrit Anton Ehrenzweig lorsqu'il parle de l'expérience créatrice.

⁷ BURKE Edmond. *Recherches philosophiques sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*. 1757. Paris : J.Vrin, 1998, p.102.

⁸ BERGSON Henri. *Le rire*. 1900. Paris : PUF, 1985, p.115.

⁶ FREUD, Sigmund. *Malaise dans la civilisation*. 1930. Paris: PUF, 1976, pp. 6-7. Sentimento que não se distanciou dessa fusão mística mesclada de angústia que descreve Anton Ehrenzweig, quando fala da experiência de criação.

⁷ BURKE, Edmond. *Recherches philosophiques sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*. 1757. Paris: J.Vrin, 1998, p. 102.

⁸ BERGSON, Henri. *Le rire*. 1900. Paris: PUF, 1985, p. 115.

mental do discurso clássico é de atribuir um nome às coisas, e neste nome de nominar seu ser. (...) Quando ele atribui a cada coisa representada o nome que convinha e que, sobre todo o campo da representação, ele dispunha de uma rede de uma linguagem bem feita, isso seria ciência – nomenclatura e taxonomia”⁹. Com a idade clássica, sustenta o filósofo, a linguagem e o mundo são separados: “o discurso terá a tarefa de dizer o que é, mas não vai ser nada mais do que aquilo que ele diz”¹⁰; ele sustenta a ordem da representação por intermédio dos signos verbais. Por isso, conhecer não é mais revelar uma natureza humana, mas decifrar uma gramática na qual as palavras e as coisas continuam a ser desagregadas.

Convencida da distância que separa o discurso da experiência, Ann Hamilton não cessa de se confrontar à linguagem, de pô-la em cena de inúmeras maneiras, a fim de interrogar o poder e o valor, e dizer como ela chegou a perder de vista os próprios fundamentos da história e, com eles, sua integridade e capacidade de ressoar na sociedade contemporânea. As palavras presentes em suas obras perdem pouco a pouco sua possante autoridade – absorvidas, dissolvidas, degradadas –, os sinais são destituídos de sua função de designação, reenviados às suas qualidades puramente plásticas. O centro de suas instalações, a tarefa realizada pela figura tutelar e recorrente do vigia parece ser, à primeira vista, um trabalho de escrita. No entanto, um olhar mais atento revela que longe de se formar sobre a página, as palavras são removidas, rasgadas, queimadas ou cortadas em dezenas de livros (dependendo da duração da obra) pela mão do homem.

Esse aflitivo trabalho de obliteração começou em 1991 com o *indigo blue* [Fig. 4 e 5], apresentado em um antigo prédio industrial no bairro histórico de Charleston, na Carolina do Sul. Em frente ao amontoado de quarenta e sete mil *blue jeans*, que ocupou o espaço antes destinado a um armazém, o personagem sentado em uma mesa apagava atentamente, linha por linha, o texto de um manual militar. As palavras foram uma a uma pintadas com têmpera pelo seu dedo umedecido de saliva e, em seguida, coladas até que o livro fosse completamente apagado e furado.

Como todas as instalações da artista, *indigo blue* foi concebido tendo em conta os antecedentes socioeconômicos e culturais do local que Ann Hamilton escolheu para intervir, em um confronto com a realidade contemporânea da cidade onde ela se inclui. Os uniformes dos operários (alguns ainda possuíam o nome) tinham sido especialmente lavados, passados, dobrados

leur être. (...) Quand il attribuait à chaque chose représentée le nom qui convenait et que, sur tout le champ de la représentation, il disposait le réseau d’une langue bien faite, il était science - nomenclature et taxinomie⁹. » Avec l’âge classique, soutient le philosophe, le langage et le monde se sont séparés : « le discours aura bien pour tâche de dire ce qui est, mais il ne sera rien de plus que ce qu’il dit ¹⁰ » ; il tient de l’ordre de la représentation par l’intermédiaire des signes verbaux. Dès lors, connaître n’est plus dévoiler une nature humaine, mais déchiffrer une grammaire dans laquelle les mots et les choses continuent d’être dissociés.

Convaincue de la distance qui sépare le discours de l’expérience, Ann Hamilton ne cesse de se confronter au langage, de le mettre en scène sous de multiples formes pour en interroger le pouvoir et la valeur et dire comment il est parvenu à perdre de vue les fondements mêmes de l’Histoire et avec eux, son intégrité et sa capacité à résonner dans la société contemporaine. Les mots présents dans ses œuvres perdent tour à tour leur puissante autorité - absorbés, dissous, dégradés -, les signes sont destitués de leur fonction de désignation, renvoyés à leurs qualités purement plastiques. Au cœur de ses installations, la tâche accomplie par la figure tutélaire et récurrente du gardien semble être à première vue un travail d’écriture. Cependant, un regard plus attentif laisse souvent apparaître que loin de se former sur la page, les mots sont en réalité effacés, déchirés, brûlés ou découpés dans plusieurs dizaines de livres (selon la durée de vie de l’œuvre) par la main de l’homme. Ce lancinant travail d’oblitération a débuté en 1991 avec *indigo blue* [Planche 4 et 5], présentée dans un ancien bâtiment industriel du quartier historique de Charleston en Caroline du Sud. Devant le monceau de quarante-sept mille bleus de travail qui occupait l’espace jadis dévolu à un entrepôt, le personnage assis à une table effaçait attentivement, ligne après ligne, le texte d’un manuel militaire. Les mots étaient un à un détremés par son doigt humecté de salive, puis gommés jusqu’à ce que le livre soit complètement effacé et troué.

Comme toutes les installations de l’artiste, *indigo blue* a été conçue en tenant compte de l’histoire socio-économique et culturelle du site dans lequel Ann Hamilton choisit d’intervenir, dans une confrontation avec la réalité contemporaine de la ville où elle s’inscrit. Les uniformes d’ouvriers (dont certains portaient encore le nom) avaient été spécialement lavés, repassés, pliés puis empilés consciencieusement sur la plate-forme d’acier située au centre du bâtiment. A l’image des œuvres tragiques de Christian Boltanski, le

⁹ FOUCAULT, Michel. *Les Mots et les Choses*. Paris: Gallimard, 1966, p. 136.

¹⁰ *Ibidem*, p. 58.

⁹ FOUCAULT Michel. *Les Mots et les Choses*. Paris : Gallimard, 1966, p.136.

¹⁰ FOUCAULT Michel. *Op.cit*, p.58.

respect du matériau récupéré, la présence du corps absent, le recensement des gestes quasi cérémonieux et le procédé de fabrication participaient d'une réactivation de la mémoire individuelle et collective, hommage aux générations d'ouvriers anonymes qui s'étaient succédés dans ce lieu. En écho à cette réhabilitation, le geste répétitif et déterminé de l'effacement accompli par le gardien se substituait aux mots de l'histoire officielle et lacunaire instituée par les livres. Effacement et raturage ne détruisaient pas pour autant la page, mais la creusaient plutôt, à la recherche d'une autre signification. Ainsi privé de son pouvoir de nommer, le langage devenait plus viscéral. Dans *tropos* (1993) [Planche 6], il part littéralement en fumée sous l'action du fer à souder incandescent qui brûle et anime le papier de fines zébrures brunes. Pour l'artiste cependant, l'essentiel se situe moins dans le mot altéré que dans « la façon dont la matérialité du texte imprimé devenait fumée, et dont l'odeur était absorbée par le crin afin d'en conserver la mémoire - l'odorat fait partie des sens qui ne croisent neurologiquement aucun des territoires linguistiques de notre cerveau¹¹.»

A regarder la prodigalité du mot dans les œuvres d'Ann Hamilton se fait jour un combat mené non pas contre le contenu du discours, mais bien contre la forme de la signification intelligible. Loin de chercher l'anéantissement du sens, l'artiste entend avant tout ranimer une mémoire, redécouvrir une histoire que notre époque semble avoir progressivement oubliée et perdue. Devant l'impuissance du langage quotidien à signifier la réalité, il s'agit de se détacher des mots et, peut-être, comme l'affirme Bergson, de préférer un langage figuré dans lequel comparaisons et métaphores pourront suggérer ce qui est si malaisé à exprimer. Dans cette perspective intuitive du langage s'esquisse une quête du sens manifestée à partir de l'utilisation du matériau : « Nous essayons toujours de trouver une façon de parler de choses difficiles à articuler dans la parole, dont les fins ne s'accomplissent pas facilement dans le langage, observe Ann Hamilton. Mon moyen est l'utilisation des matériaux. La façon dont ils gardent leur signification nous aide à établir des métaphores. Nous avons besoin des objets parce qu'ils nous attachent à l'histoire¹².» Il serait vain de chercher ici la clé d'une quelconque énigme, car tout se résume par l'expérience et par les associations de significations inhérentes aux matériaux, à leur usage et à leur histoire. Avant d'entreprendre la réalisation d'une pièce,

e empilhados cuidadosamente sobre a plataforma de aço situada no centro do edifício. A imagem das obras trágicas de Christian Boltanski, o respeito ao material recuperado, a presença do corpo ausente, o inventário de gestos quase cerimoniais e o processo de fabricação participam de uma reativação da memória coletiva e individual, homenagem às gerações de operários anônimos que se sucederam naquele lugar. Ecoando da reabilitação, o gesto repetitivo e determinado do apagamento realizado pelo vigia substituíam as palavras da história oficial e lacunar instituída pelos livros. Portanto, apagamento e rasura não destruiriam a página, mas antes a escavariam, em busca de outro significado. Desse modo, privada do seu poder de designar, a linguagem se tornou mais visceral. Em *tropos* (1993) [Fig. 6], Ann Hamilton parte literalmente da fumaça através da ação da solda de ferro incandescente que queima e vivifica o papel, com finas linhas paralelas marrons. Para a artista, no entanto, o essencial situa-se menos na palavra alterada do que na “forma como a materialidade do texto impresso se tornou fumaça, e no qual o odor foi absorvido pelo cabelo a fim de conservar a memória – o cheiro faz parte dos sentidos que não atravessam neurologicamente nenhum dos territórios linguísticos do nosso cérebro”.¹¹

Ao olhar a prodigalidade da palavra nas obras de Ann Hamilton, surge um combate realizado não contra o conteúdo do discurso, mas contra a forma da significação inteligível. Longe de procurar o aniquilamento do sentido, a artista pretende, antes de tudo, revigorar uma memória, redescobrir uma história que a nossa época parece ter esquecido e perdido gradativamente. Em frente à impotência da linguagem cotidiana para significar a realidade, é necessário separar-se das palavras e, talvez, como diz Bergson, preferir uma linguagem figurada na qual comparações e metáforas podem sugerir o que é tão difícil de exprimir. Nessa perspectiva intuitiva da linguagem, rascunha-se uma busca de significado manifestado a partir da utilização do material: “Nós sempre tentamos encontrar uma maneira de falar de coisas difíceis, de articular no discurso, cujos efeitos não são cumpridos facilmente na língua”, observa Ann Hamilton. “O meu apelo é a utilização dos materiais. A forma como eles conservam o seu significado nos ajuda a criar metáforas. Precisamos dos objetos porque os mesmos nos prendem à história”.¹² Seria inútil procurar aqui a chave de qualquer enigma, pois tudo se resume pela experiência e pelas associações de significações inerentes aos materiais, ao

¹¹ Ann Hamilton citée in DRATHEN (von) Doris. *Vortex of silence*. Milan : Charta, 2004, p.128.

¹² Ann Hamilton citée in ENRIGHT Robert. “The Aesthetics of Wonder. An Interview with Ann Hamilton”. *Border Crossings*. Vol.19, n°2, 2000, p.22.

¹¹ Ann Hamilton citada em DRATHEN, (von) Doris. *Vortex of silence*. Milan: Charta, 2004, p. 128.

¹² Ann Hamilton citada em ENRIGHT, Robert. “The Aesthetics of Wonder: An Interview with Ann Hamilton”. *Border Crossings*, v. 19, n. 2, 2000, p. 22.

seu uso e à sua história. Antes de proceder à realização de uma peça, a artista, imbuída do local, deixa-se apanhar pela imagem que é formada gradualmente nela mesma. Os elementos constitutivos das obras são de fato escolhidos em função da relação que têm com o local de acolhida, mas resistem, no entanto, a toda ideologia. A sua associação visa, acima de tudo, provocar uma cadeia de reações sensoriais capazes de vivificar a nossa memória encravada.

Essas “situações de reconhecimento”¹³ operam-se quando a combinação de certos objetos cria uma espécie de estrutura metafórica que o espectador é convidado a experimentar. A sua manipulação inscreve-se numa seqüência de tentativas surrealistas cujo poder de envolvimento do cenário desorientaria os olhares e faria obstáculo às expectativas normalmente associadas ao trabalho artístico. Mas ao contrário dos surrealistas, a associação não tem nada de fortuita ou incongruente, e é cuidadosamente organizada e calculada em seus efeitos: cada objeto está intimamente ligado a outra forma de criar imagens que restam na memória do espectador. “É como quando você lê um poema e este causa-lhe uma certa sensação. É possível organizar as palavras do quotidiano para que elas despertem no fundo das pessoas algo familiar, alguma coisa que a linguagem não costuma abordar habitualmente”¹⁴.

O discurso do poeta refere-se, no entanto, a outro tipo de potência da linguagem: a palavra está inscrita em bruto, não designa e não informa nada, “a poética manifesta-se aqui, em que a palavra é sentida como palavra e não como um substituto de um objeto nomeado”¹⁵. Para Susan Stewart, a particularidade da poesia reside na sua relação íntima com os sentidos.¹⁶ Nessa perspectiva, a experiência da qual resultam as obras de Ann Hamilton assemelha-se à leitura de um poema. As instalações tornam-se um espaço poético onde o material é usado como uma palavra que (re)possibilita ver o mundo, uma palavra reencontrada, “a palavra em seu branco, que revigora a lamentação do estabelecimento ainda demasiado ausente da língua que o cega e que reproduz o curto-circuito em um ato de agir no centro de uma metáfora”¹⁷. Essa é “a verdadeira língua, linguagem onde o real é deficiente”¹⁸, onde o mistério é aquele que se oferece imediatamente a observar e a sentir. É através

l'artiste s'imprègne de l'endroit, se laisse porter par l'image qui se forme peu à peu en elle. Les éléments constitutifs des œuvres sont en effet choisis en fonction de la relation qu'ils entretiennent avec le lieu d'accueil, mais résistent cependant à toute idéologie. Leur association cherche avant tout à provoquer une chaîne de réponses sensorielles capables de ranimer notre mémoire enfouie.

Ces « situations de reconnaissance »¹³ s'opèrent lorsque la combinaison de certains objets crée une sorte de structure métaphorique que le spectateur est invité à expérimenter. Leur manipulation s'inscrit dans le sillage des tentatives surréalistes dont la puissance d'envoûtement des mises en scène désorientait les regards et faisait obstacle aux attentes habituellement attachées à l'œuvre d'art. Mais contrairement aux surréalistes, l'association n'a rien de fortuit ni d'incongru, elle est soigneusement organisée et calculée dans ses effets : chaque objet est intimement lié à un autre de façon à créer des images qui résonnent dans la mémoire du spectateur. « C'est comme lorsque vous lisez un poème et qu'il provoque en vous une certaine sensation. Il est possible d'agencer les mots du quotidien pour qu'ils éveillent au fond de vous quelque chose de familier, quelque chose que le langage n'aborde pas habituellement¹⁴. »

Le discours du poète renvoie en effet à une toute autre puissance du langage : le mot se trouve saisi à l'état brut, il ne désigne pas et n'informe de rien, « la poéticité se manifeste en ceci, que le mot est ressenti comme mot et non comme substitut de l'objet nommé¹⁵. » Pour Susan Stewart, la particularité de la poésie réside dans sa relation intime avec les sens¹⁶. Dans cette perspective, l'expérience dont procèdent les œuvres d'Ann Hamilton s'apparente à celle de la lecture d'un poème. Les installations deviennent un espace poétique où le matériau est utilisé comme un mot qui (re)donne à voir le monde, un mot retrouvé, « le mot dans son blanc, qui réanime le regret du foyer toujours trop absent dans le langage qui l'aveugle, qui reproduit le court-circuit en acte au sein de la métaphore¹⁷. » C'est cela « le vrai langage ; le langage où le réel est défaillant ¹⁸ », où le mystère est celui qui se donne immédiatement à voir et à sentir. C'est à travers cette perception immédiate du monde que le regard peut s'ouvrir à la multiplicité des choses qui s'y déploient, tandis que le langage même

¹³ Ann Hamilton citada em DRATHEN, (von) Doris. Op. cit, p. 120.

¹⁴ Ann Hamilton citada em DAVIES, Hugh M.; FORSHA, Lynda. “A conversation with Ann Hamilton”. In: Ann Hamilton. La Jolla: San Diego Museum of Contemporary Art, 1991, p. 63.

¹⁵ JAKOBSON, Roman. *Huit questions de poétique*. Paris: Seuil, 1977, p. 46.

¹⁶ STEWART, Susan. *Poetry and the Fate of the Senses*. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.

¹⁷ QUIGNARD, Pascal. *Le nom sur le bout de la langue*. Paris: Gallimard, 1993, p. 74.

¹⁸ Idem.

¹³ Ann Hamilton citée in DRATHEN (von) Doris. Op. cit, p.120.

¹⁴ Ann Hamilton citée in DAVIES Hugh M., FORSHA Lynda. “A conversation with Ann Hamilton”. In : *Ann Hamilton*. La Jolla : San Diego Museum of Contemporary Art, 1991, p.63.

¹⁵ JAKOBSON Roman. *Huit questions de poétique*. Paris : Seuil, 1977, p.46.

¹⁶ STEWART Susan. *Poetry and the Fate of the Senses*. Chicago : The University of Chicago Press, 2002.

¹⁷ QUIGNARD Pascal. *Le nom sur le bout de la langue*. Paris : Gallimard, 1993, p.74.

¹⁸ QUIGNARD Pascal. Op. cit, p.74.

semble appauvrir cette surabondance. « L'intuition est la vision directe de l'esprit par l'esprit. Plus rien d'interposé : point de réfraction à travers le prisme dont une face est l'espace et dont l'autre le langage¹⁹. » La parole poétique offre à l'expression ce qui échappe au langage sclérosé. L'expression la plus fidèle, la plus riche de réalité est en effet celle qui ne trahit plus les premières impressions du voir, de l'entendre et du sentir qui déchiffrent le monde dans un bouleversement des sens et de l'âme. C'est au-delà des mots que nous pourrions saisir la vérité, conclut Bergson dans *La Pensée et le Mouvant*.

Le mot ayant très tôt manifesté son inadéquation, son pouvoir de dissimulation et d'artifice à l'égard de la réalité, l'écart qu'il a fait naître avec le monde a rapidement conduit à repenser le rapport du signe à son référent. La pensée antique a d'emblée perçu le caractère problématique du discours, l'ambiguïté de sa nature et du mode de dénomination. Telle est la question centrale du *Cratyle* de Platon, débat sur l'origine naturelle et conventionnelle du langage. Si le mot est le reflet de la réalité, découvrir le nom reviendrait à découvrir l'essence des choses. Au contraire, si son origine est un accord de convention, le nom donnerait à connaître une représentation subjective de la chose. Il est alors possible de faire dire n'importe quoi à n'importe quel mot. Le nœud de cette difficulté quant à la nature et à l'origine du langage se situant donc toujours autour de la forme de la signification intelligible du moyen de dire, il nous interdit de distinguer le vrai du faux et révèle par là même l'impuissance de la langue.

La poétique des installations d'Ann Hamilton propose un relais possible au discours et tend à lever le voile que pose le langage sur la réalité. Mais le problème se double encore ici de la question du silence et de l'indicible. Au XX^e siècle, le silence semble être devenu le constat même de l'impossibilité de dire : contre l'insuffisance du langage, se taire signifie protester. Chez Ann Hamilton, la critique et l'abrogation du discours prennent leur forme la plus provocante dans les nombreuses vidéos où les organes d'émission et de réception de la parole (bouche, oreille, gorge) sont encombrés par des pierres ou débordent d'eau, comme s'il s'était agi d'établir une évidente relation de causalité entre l'action d'engorger, de remplir, d'obstruer et l'entravement du langage (donc de tout système d'expression) qui en résulte.

Certaines scènes de la nature et de l'intimité, certains désirs et certaines peines résistent à la transposition en mots. Les dernières lignes du *Tractatus* de Wittgenstein permettent de saisir l'inclination

dessa imediata percepção do mundo que os olhos podem ser abertos à multiplicidade de coisas que se destacam, enquanto a linguagem parece empobrecer tal fartura. “A intuição é a visão direta de espírito para espírito. Mais nada intervindo: ponto de uma refração do prisma através do qual um lado é o espaço e o outro idioma”¹⁹. O discurso poético fornece uma expressão que escapa à linguagem esclerosada. A expressão mais fiel, a mais rica de realidade é, no entanto, aquela que não trai as primeiras impressões de ver, de ouvir e de sentir, que decodifica o mundo em uma perturbação dos sentidos e da alma. É além das palavras que nós podemos perceber a verdade, conclui Bergson em *La Pensée et le Mouvant*.

A palavra muito cedo manifestou a sua inadequação, o seu poder de dissimulação e de artificios em relação à realidade, e o desvio que criou com o mundo conduziu rapidamente a repensar a relação do signo com a sua referência. A antiga forma de pensar rapidamente apercebeu-se do caráter problemático do discurso, da ambigüidade da sua natureza e do modo de denominação. Essa é a questão central no *Cratilo* de Platão, debate sobre a origem natural e convencional da linguagem. Se a palavra é um reflexo da realidade, descobrir o nome desvendaria a essência das coisas. Pelo contrário, se a sua origem é um acordo, uma convenção, o nome possibilitaria conhecer uma representação subjetiva das coisas. Então, é possível dizer qualquer coisa com qualquer palavra. O centro do problema dessa dificuldade quanto à natureza e a origem da linguagem situa-se sempre em torno da forma da significação inteligível do modo de falar, nos proibindo de distinguir o verdadeiro do falso e revela a mesma impotência da língua.

A poética das instalações de Ann Hamilton propõe um possível substituto ao discurso e tende a desmascarar o que coloca a linguagem sobre a realidade. Mas o problema duplica-se ainda na questão do silêncio e do inexplicável. No século XX, o silêncio parece ter se tornado a constante da impossibilidade de falar: contra a insuficiência da linguagem, calar-se significa protestar. Na obra de Ann Hamilton, a crítica e a revogação do discurso tomam uma forma mais provocante nos numerosos vídeos nos quais os órgãos de emissão e recepção da palavra (boca, ouvido, garganta) são estorvados por pedras ou transbordam de água, como se estivessem tratando de estabelecer uma evidente relação de causalidade entre a ação de engolir, encher, obstruir e o entrave da linguagem (portanto, de todo sistema de expressão) que o resulta.

¹⁹ BERGSON Henri. *La Pensée et le Mouvant*. 1938. Paris : PUF, 1993, p.27.

¹⁹ BERGSON, Henri. *La Pensée et le Mouvant*. 1938. Paris: PUF, 1993, p. 27.

Algumas cenas da natureza e da vida privada, alguns desejos e determinadas sanções resistem à transposição em palavras. As últimas linhas do *Tractatus* de Wittgenstein permitem apreender a inclinação das obras da artista para esta reflexão sobre os limites da linguagem, uma vez que, para o filósofo, “o que não se pode falar, deve ser silenciado”. Ann Hamilton usa o exemplo do qual fala Elaine Scarry.²⁰ É difícil darmos conta do sofrimento pelo discurso. O trabalho aniquila a linguagem, mas parece ainda mais inconcebível falar das sensações internas que provamos porque nem todos nós damos o mesmo significado às palavras e não usamos os mesmos termos para descrever os nossos fatos mentais íntimos. No entanto, a ideia de uma “linguagem privada” que somente seu locutor poderia compreender é simplesmente impraticável para Wittgenstein.²¹ Assim, conclui que a palavra não tem nenhum significado, que as únicas frases sensatas são aquelas que descrevem os fatos, ao passo que a textura do mundo, sua presença, continua a ser impossível de descrever. Contudo, se a experiência do mundo é singular e parece inexprimível, o que não pode ser expresso por palavras não está condenado a permanecer sem explicação; esse “elemento místico” mostra-se na falta de se dizer.²² Sem a demonstração do gesto nas obras de Ann Hamilton – aquele do guardião repetido ao infinito ou o do empilhamento e da acumulação –, o tema do trabalho árduo que eles prometem tratar permanece no estado de conceito, desligado da realidade concreta. Quando o protagonista está ausente da cena, ele ainda está presente através dos vestígios deixados sobre as paredes e os pavimentos. As marcas de fuligem nas paredes, em *parallel lines* (1991), *offerings* (1991) ou *accountings* (1992) mostram a memória tangível da mão que trabalha, ângulo e ritmo que ela adotou.

Contudo, a partir de 1994, a acumulação material e a presença da figura laboriosa ficaram cada vez mais escassas, em contrapartida da maior experimentação das técnicas cinematográficas e mecânicas. Mas, novamente, o gesto ganha vida infinita em telas. Em *seam* (1994), o movimento circular de um dedo gargantuesco banhado de mel parece uma dança sobre a superfície do vidro que o acolhe. Filmadas de baixo para cima e em transparência, as impressões digitais e o desenho dos vestígios deixados pela substância formam linhas abstratas, não sem recordar os *drippings* de Jackson Pollock em frente à porta fechada por Hans Namuth. Se o tamanho do vídeo desproporcionado

des *œuvres* de l'artiste pour cette pensée relative aux limites du langage, puisque pour le philosophe, « ce dont on ne peut parler, il faut le taire ». Ann Hamilton prend l'exemple de la douleur dont parle Elaine Scarry²⁰. Il est difficile de rendre compte de la souffrance par le discours. La peine anéantit le langage, mais il semble encore plus inconcevable de parler des sensations internes qu'il nous arrive d'éprouver car nous ne donnons pas tous la même signification aux mots et n'employons pas les mêmes termes pour décrire nos faits mentaux intimes. Cependant, l'idée d'un « langage privé » que seul son locuteur pourrait comprendre est tout simplement impraticable pour Wittgenstein²¹. Aussi conclut-il que le mot n'a aucun sens, que les seules phrases sensées sont celles qui décrivent les faits, tandis que la texture du monde, sa présence, continuent d'être impossible à dire. Pourtant, si l'expérience du monde est singulière et semble inexprimable, ce qui ne peut être exprimé par des paroles n'est toutefois pas condamné à demeurer caché, car cet indicible, cet «élément mystique » se montre à défaut de se dire²². Sans la monstration du geste dans les œuvres d'Ann Hamilton - celui du gardien répété à l'infini ou celui de l'empilement et de l'accumulation -, le sujet du labeur qu'elles entreprennent de traiter demeurerait à l'état de concept, déconnecté de la réalité concrète. Lorsque le protagoniste est absent de la scène, il est encore présent à travers les traces laissées sur les parois et les planchers. Les marques de suie sur les murs dans *parallel lines* (1991), *offerings* (1991) ou *accountings* (1992) font apparaître la mémoire tangible de la main qui travaille, de l'angle et du rythme qu'elle a adoptés.

A partir de 1994 cependant, l'accumulation matérielle et la présence de la figure laborieuse se font plus rares au profit d'une plus grande expérimentation des techniques filmiques et mécaniques. Mais là encore, le geste s'anime sans fin sur les écrans. Dans *seam* (1994), le mouvement tournoyant d'un doigt gargantuesque enduit de miel semble comme une danse sur la surface du verre qui l'accueille. Filmés en contre-plongée et en transparence, les empreintes digitales et le dessin des traces laissées par la substance forment des lignes abstraites qui ne sont pas sans rappeler les *drippings* de Jackson Pollock face à la caméra de Hans Namuth. Si le format démesuré de la vidéo - plus de six mètres de large - évoque là encore les immenses toiles des expressionnistes abstraits, le geste n'a pourtant d'autre finalité que de montrer et de vivre le corps comme lieu

²⁰ SCARRY, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford University Press, 1985.

²¹ O filósofo demonstra que a linguagem privada implica também em uma referência às regras comuns e públicas da língua.

²² Essa capacidade de se reportar para além das palavras se torna possível com a experiência estética e, especialmente, através da visão do gesto que encarna uma obra de arte.

²⁰ SCARRY Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. New York : Oxford University Press, 1985.

²¹ Le philosophe a démontré que le langage privé suppose lui aussi une référence à des règles communes et au langage public.

²² Cette capacité à se reporter au-delà des mots devient possible avec l'expérience esthétique, et plus particulièrement par la vision du geste qu'incarne une œuvre d'art.

d'une expérience. Sa répétition efface toute causalité, à la manière de ce qui se joue dans les danses dites « du langage ordinaire²³ » très en vogue dans les années soixante-dix et dans lesquelles les mouvements quotidiens étaient rendus objectivement, dépourvus de toute intériorité, pour une plus grande exploration de l'espace et du temps. En outre, comme l'avait établi Wittgenstein, l'utilisation d'un langage du quotidien, d'un système primitif de communication permettait de révéler ou de clarifier le sens.

Par bien des aspects, le geste de la main est semblable à la parole : tous deux se rejoignent dans l'échange et le don, dans la magie de la création autant que dans le drame de la destruction. Cette coïncidence est rendue manifeste dans l'une des trois vidéos présentées dans l'installation *reserve* (1996) [Planche 7 et 8]: l'image en gros plan d'un doigt en train de déchirer un voile de soie blanche fait pendant à celle d'un tissu troué montré en train d'être recousu. L'idée du *faire* et du *défaire* se trouve au cœur du geste comme du langage. « Dans les mots, comme dans la physique des particules, il existe une matière et une anti-matière. La construction et l'annihilation existent côte à côte. (...) Les poignards de la parole tranchent au plus profond. Et pourtant ce même instrument, lexical, syntaxique, sémantique, exprime la révélation, l'extase, le miracle de la communion. Réciproquement, le langage qui peut donner forme à l'éthique de Socrate, aux paraboles du Christ, aux constructions magistrales de l'être chez Shakespeare ou Hölderlin, est capable (...) de décréter les camps de la mort et de faire la chronique des chambres de torture²⁴ » : s'il est donc possible de « dire, et par conséquent écrire n'importe quoi sur n'importe quoi²⁵ », c'est parce qu'il est aisé d'inféoder les mots et le discours à l'idéologie et de créer ainsi un langage totalitaire²⁶ qui imprègne les mentalités en imposant sans détour son influence. Mais même frappée d'hystérie, la langue demeure un acte humain. Rompre avec elle, choisir de se taire, c'est accepter l'idée que la valeur des mots, leur fréquence, leur usage peuvent être réquisitionnés et assujettis par un seul. La loi et le règne du silence sont-ils dès lors supportables pour la communauté ?

– mais de seis metros de largura – novamente evoca a grande pintura expressionista abstrata, o gesto não tem nenhuma outra finalidade que mostrar e viver o corpo como um lugar de experimento. Sua repetição apaga qualquer causalidade, pela forma como é representada nas danças a chamada “linguagem ordinária”²³, muito popular nos anos 1970 e na qual as deslocções diárias foram feitas objetivamente, sem qualquer interioridade, de uma forma mais exploratória do espaço e do tempo. Além disso, tal como havia sido estabelecido por Wittgenstein, o uso de uma linguagem diária, um primitivo sistema de comunicação iria revelar ou clarificar o significado.

Em muitos aspectos, o gesto da mão é semelhante ao das palavras: ambos participam do intercâmbio e do dom da magia de criação, bem como do drama da destruição. Essa coincidência se manifesta em um dos três vídeos apresentados na instalação *reserva* (1996) [Fig. 7 e 8]: a imagem, em uma grande tela, de um dedo no instante de destruir um véu de seda branca, mostra ao mesmo tempo aquela de um tecido furado sendo costurado. A idéia do *fazer* e *desfazer* reside no coração do gesto como linguagem. De acordo com Georges Steiner: “Em palavras, tal como na Física de Partículas, há um tema e uma antimatéria. A construção e a aniquilação existem lado a lado. (...) o uso da palavra é uma arma que liquida o mais profundo. E, no entanto, esse mesmo instrumento, lexical, sintática, semântica exprime a revelação do êxtase, o milagre da comunhão. Inversamente, a linguagem que possa dar forma à ética de Sócrates, às parábolas de Jesus Cristo, às construções magistrais do ser em Shakespeare ou Hölderlin é capaz (...) de declarar os campos da morte e fazer a crônica das câmaras de tortura.”²⁴ É possível “afirmar, e por consequência escrever alguma coisa sobre qualquer coisa”²⁵, porque está aliviadamente consagrado às palavras e aos discursos na ideologia e, assim, criar uma linguagem totalitária²⁶ que impregna as mentalidades impondo sem revide a sua influência. Mas mesmo impregnada de histeria, a linguagem continua a ser um ato humano. Romper com ela, escolher o silêncio, é aceitar a idéia de que o valor das palavras, a sua frequência e a sua utilização podem ser requisitados e sujeitados por um só. A lei e o reinado do silêncio são, portanto, suportáveis pela comunidade?

²³ Egalement désigné sous le qualificatif « task-performance » par Anette Michelson in : Robert Morris. Washington DC : Corcoan Gallery of Art, 1969, p.55.

²⁴ STEINER Georges. *Réelles présences. Les arts du sens*. 1989. Paris : Gallimard, 1991, p.83.

²⁵ STEINER Georges. *Op.cit*, p.77.

²⁶ Voir sur ce point KLEMPERER Victor. *LTI, la langue du III^e Reich*. Paris : Albin Michel, 1996.

²³ Também designada pelo qualificativo “task-performance” por Anette Michelson, Robert Morris. Washington DC: Corcoan Gallery of Art, 1969, p. 55.

²⁴ STEINER, Georges. *Réelles présences: les arts du sens*. 1989. Paris: Gallimard, 1991, p. 83.

²⁵ *Ibidem*, p. 77.

²⁶ Sobre esse ponto, ver KLEMPERER, Victor. *LTI, la langue du III^e Reich*. Paris: Albin Michel, 1996.

Hospitalidade da escuta

Ao destruir a ligação entre a palavra e as coisas, o homem parece ter perdido o senso do significado. Se a linguagem não designa mais alguma realidade, se é concebida e utilizada como se referindo a ela mesma, não diz mais do que sobre a ausência das coisas e dos homens. A nossa época silenciosa nos compele a renovar a experiência de significado, o que implica, segundo George Steiner, a existência necessária – particularmente na estética – de uma “presença real”. Contra a ausência, faz-se necessário reivindicar a presença averiguada de compreensão e de resposta que surge quando “a voz de um ser humano se dirige a outro, quando somos colocados na frente do texto, da obra pictural ou da composição musical, ou seja, quando nos deparamos com outros na sua condição de liberdade”.²⁷ Como sair desse exílio do Verbo se não extraindo das obras silenciosas suas vozes, aquelas que se ligam ao sentido de audição e inclinam ao dom da palavra interior, da natureza e da alma?

O brilhante pensamento de George Steiner nos permite esclarecer o envolvimento que adquire o trabalho de Ann Hamilton a partir de meados dos anos 1990. A aparição recorrente da voz nas instalações parece se transformar nessa presença direta que renova o “contrato verbal” ligando o homem à linguagem. Tal seria, portanto, o desafio: para além da linguagem mesma, encontrar a voz e passar literalmente à palavra, engajar-se em uma experiência sensorial que anima a marcha do silêncio ao dizer, e que não visa, contudo, a encarnação de um significado inteligível, mas o envolvimento da linguagem por outra carne, outro grão.

A instalação *mneme* (1994, Tate Gallery, Liverpool) marca claramente uma mudança no trabalho da artista. As paredes e os pisos foram significativamente desguarnecidos, enquanto o vasto edifício industrial do século XIX ressoa uma voz humana desencarnada, da qual descobrimos rapidamente a fonte: isolado na extremidade de um espaço vazio, um homem toca um disco em um gramofone tipo maleta. O espectador acostuma-se gradualmente e logo reconhece o timbre de uma voz que, antes indistinta, sucede os termos de um exercício de pronúncia das oito vogais cardinais. O ritmo da dicção, diminuído ou acelerado pelo movimento da mão sobre o disco girando, distorce os sons e reduz o alfabeto fonético para um balbucio elementar e incompreensível reverberado no espaço, mais próximo do balido animal do que da voz humana. Totalmente cercado pela voz irregular e distorcida, é como se o espectador estivesse perdido na linguagem, errante nas fronteiras da palavra.

²⁷ STEINER, Georges. Op. cit, p. 22.

Hospitalité de l'écoute

En détruisant le lien entre le mot et la chose, l'homme semble avoir perdu le sens du sens. Si le langage ne désigne plus aucune réalité, s'il est pensé et utilisé comme s'il ne se référerait qu'à lui-même, il ne dit plus que l'absence des choses et des hommes. Notre silencieuse époque nous contraint à renouveler l'expérience du sens, ce qui implique, selon Georges Steiner, l'existence nécessaire - en particulier dans le domaine esthétique - d'une « présence réelle ». Contre l'absence, il s'agit donc de revendiquer la présence, avérée par la capacité de compréhension et de réponse qui se fait jour lorsque « la voix d'un être humain s'adresse à un autre, lorsque nous sommes mis en face du texte, de l'œuvre picturale ou de la composition musicale, c'est-à-dire lorsque nous rencontrons l'autre dans sa condition de liberté²⁷. » Comment sortir de cet exil du Verbe sinon en arrachant aux œuvres silencieuses leurs voix, celles qui relient à la vue le sens de l'ouïe et inclinent au don de la parole intérieure, de la nature et de l'âme ?

La pensée lumineuse de Georges Steiner permet d'éclairer le tournant que prend l'œuvre d'Ann Hamilton à partir du milieu des années quatre-vingt dix. L'apparition récurrente de la voix dans ses installations semble devenir cette présence directe qui renoue avec le « contrat verbal » liant l'homme au langage. Tel serait donc le défi : par-delà le langage même, trouver la voix et passer littéralement à la parole, s'engager dans une expérience sensible qu'ouvre le cheminement du silence vers le dire et qui ne vise cependant pas l'incarnation d'une signification intelligible, mais l'enveloppement du langage par une autre chair, un autre grain.

L'installation *mneme* (1994, Tate Gallery, Liverpool) marque manifestement un tournant dans l'œuvre de l'artiste. Les murs et les sols se sont sensiblement dégarnis tandis que le vaste édifice industriel du XIXe siècle s'emplit d'une voix humaine désincarnée dont on découvre rapidement la source : isolé à l'extrémité de l'espace vide, un homme fait tourner un disque sur un gramophone valise. Le spectateur s'y habitue progressivement et reconnaît bientôt le timbre d'une voix qui, d'abord indistincte, égrène les termes d'un exercice de prononciation des huit voyelles cardinales. Le rythme de la diction, ralenti ou accéléré par le mouvement de la main exercé sur le plateau tournant, déforme les sons et réduit l'alphabet phonétique à un bredouillement élémentaire et incompréhensible réverbéré dans l'espace, plus proche du bêlement animal que de la voix humaine. Totalement enveloppé par le son irrégulier et distordu de la voix, le spectateur est comme perdu dans le langage, égaré aux frontières de la parole.

²⁷ STEINER Georges. Op.cit, p.22.

Hésitantes aux confins de l'intelligibilité, les voix qui occupent ces œuvres sont utilisées pour leur matérialité et pour leurs qualités proprement physiques. Dans *tropos*, l'inquiétante sensation suscitée par l'océan de crin et l'odeur de papier brûlé s'accompagne du son d'une voix mystérieuse à peine audible dont il est impossible de saisir les paroles. Intermittente, indécise, elle se dérobe à tout entendement : ce que l'on perçoit n'est que la voix enregistrée d'un homme atteint d'aphasie et qui lutte pour prononcer les mots dont il tente vainement de faire la lecture. L'introduction de la parole balbutiante contrarie la signification raisonnée du langage. Le spectateur abandonne rapidement tout déchiffrement du discours et se focalise sur la tessiture de la voix, la simplicité de l'écoute comprise et vécue comme hospitalité (pour reprendre l'expression de Jean-Louis Chrétien), accueillante à toute parole, imprévue, inouïe, qui émane de l'autre. « C'est vers ce que moi-même je ne comprends pas et ne maîtrise pas, vers ce qui m'échappe, que je dois tendre l'oreille. C'est la seule façon d'écouter, car c'est ainsi seulement que je peux me laisser, mieux qu'instruire, ébranler et transformer par ce qui advient²⁸. » La véritable écoute est celle qui procède du dessaisissement, du refus d'un « savoir écouter » déjà acquis, forme de détachement qui ne peut s'opérer dans le décodage d'un message ou le déchiffrement d'une information. L'écoute est à la fois active et nue, elle prend naissance dans l'infime palpitation d'un battement de cœur, dans le souffle qui anime la poitrine : « c'est de tout son corps qu'on écoute²⁹ ». Le titre de l'œuvre renvoie directement au tropisme, ici celui qui désigne la réaction élémentaire du corps à une cause extérieure telle que l'éclairage, la chaleur ou la gravité. A la manière d'une plante adaptant naturellement son orientation à la lumière, la locomotion et le trajet du spectateur sont déterminés par le son diffusé depuis différents haut-parleurs disposés à l'extérieur de la pièce. Dans le cinéma classique, le jeu du son hors-champ crée un mouvement centrifuge, une « tension vers l'ailleurs, un appel à lui donner sa réponse ou son complément visuel que l'on imagine résider dans le vis-à-vis du champ³⁰ ». Dans *tropos*, le spectateur se déplace d'un endroit à un autre tout autour du périmètre de la pièce, en quête de la source sonore. Il parcourt ainsi l'espace tout entier, non sans difficulté car le crin posé au sol lui rend la marche toujours plus inconfortable. A travers la sensation kinesthésique née de ce déplacement, la réception du langage montre qu'elle a implicitement partie liée avec le corps, mais aussi avec le toucher du spectateur lorsqu'il explore les parois des murs et des fenêtres avec le bout de ses doigts. « Il faut changer

Hésitantes dos limites de inteligibilidade, as vozes que ocupam as suas obras são utilizadas por sua materialidade e suas qualidades físicas. Em *tropos*, a inquietante sensação causada pelo oceano de crinas e o cheiro de papel queimado é acompanhado pelo som de uma voz misteriosa, pouco audível, na qual é impossível compreender as palavras. Intermittente, indecisa, ela se oculta a qualquer compreensão: o que percebemos é uma voz gravada de um homem que sofre de afasia lutando, sem sucesso, para pronunciar as palavras que lê. A introdução da palavra balbuciada contraria a significação racional da linguagem. O espectador abandona rapidamente qualquer decodificação do discurso e centra-se no timbre da voz, a simples escuta vivida como uma acolhida (usando-se as palavras de Jean-Louis Chrétien), auferida a qualquer palavra, inesperada, extraordinária que emana do outro. «É em torno disto que eu mesma não compreendo e não sei, através do que me escapa, que devo expandir a escuta. Esta é a única forma de ouvir, porque é somente assim que me deixo levar, mais bem instruir, abalar e transformar pelo que acontece²⁸. A verdadeira escuta é um produto da alienação, a recusa de um “saber escutar” já adquirido, uma forma de desprendimento que não pode ser alcançada na decodificação de uma mensagem ou decifração da informação. Escutar é por vezes ativo e nu, leva ao nascimento de uma ínfima palpitação, de um batimento cardíaco na respiração que anima o peito, “é todo o seu corpo que se ouve²⁹”. O título da obra remete diretamente ao tropismo, que aqui significa a reação básica do corpo a uma causa externa, tal como a iluminação, o calor ou a gravidade. Na forma de uma planta que se orienta naturalmente para a luz, a locomoção e o trajeto do espectador são determinados pelo som difundido a partir de diferentes alto-falantes dispostos fora da sala. No cinema clássico, o som fora-do-campo cria um movimento centrífugo, uma “tensão gerada pelo deslocamento, um apelo para contrapor ou complementar visualmente aquilo que se imagina ser o quadro completo³⁰”. Em *tropos*, o espectador se desloca de um lugar para outro em torno do perímetro da sala, na busca da fonte sonora. Percorre também todo o espaço, não sem dificuldade, porque a crina de cavalo colocada no piso torna o passo desconfortável. Através do sentimento cinestésico nascido nesse deslocamento, a recepção da linguagem mostra que ela está implicitamente relacionada com o corpo, mas também com o toque do espectador ao rastrear as paredes e janelas com a ponta

²⁸ CHRETIEN, Jean-Louis. *L'arête et la parole*. Paris: PUF, 1999, p. 18-19.

²⁹ *Ibidem*, p. 21.

³⁰ CHION, Michel. *Le son au cinéma*. Paris: Editions de l'étoile, 1985, p. 20.

²⁸ CHRETIEN Jean-Louis. *L'arête et la parole*. Paris : PUF, 1999, p.18-19.

²⁹ CHRETIEN Jean-Louis. *Op.cit*, p.21.

³⁰ CHION Michel. *Le son au cinéma*. Paris : Editions de l'étoile, 1985, p.20.

dos seus dedos. “Temos de mudar os sentidos, passar da visão ao tato”, sugeriu Jean-Luc Nancy.³¹ “O corpo através do tato, escuta e pode ouvir”.³²

Michel Chion salientou a capacidade do som, através das propriedades de altura, de massa e de timbre de produzir sensações simultâneas distintas que são da ordem audível, mas igualmente da ordem do tato através das vibrações.³³ Essa coexistência de diferentes percepções sensoriais em funcionamento no fenómeno acústico que provoca a sensação de imersão. Ao longo do tempo, muitas instalações de Ann Hamilton tornaram-se ambientes sonoros. Em *Mattering* (1997) [Fig. 9], se o som é ainda relativamente discreto, não cria uma dimensão menor de absorção que intensifique o sentimento suscitado pela imensidão do largo véu de seda laranja flutuando acima dos espectadores. Difundidos através de vários alto-falantes escondidos por trás de clarabóias, os sons produzidos durante uma aula de canto inundaram o vasto espaço do Museu de Arte Contemporânea de Lyon, no instante em que a luminosidade natural filtrada pelo grande tecido laranja coloriu o espaço com um tom de sensualidade. Então, imersos num centro de voz e de cor, o corpo não tardou a perder todo o parâmetro físico, banhado pelas ondas inconstantes – têxteis e sonoras – que acariciavam a pele.

Esses são os sortilégios da voz, escondidos, balbuciantes, inaudíveis que as obras convidam-nos a procurar “às cegas”. A arquitetura se torna uma parte silenciosa coberta pelo véu do segredo que afeta a voz, reduzindo-a a um murmúrio. Mas o sussurro permanece como uma maneira de forçar a ouvir outras pessoas, obrigando a sensibilidade da escuta em torno de um “testemunho velado”. A palavra enterrada em *myein* [Fig. 10], peça criada para a Bienal de Veneza em 1999, revela a sua marca nas paredes e num fio de voz mal perceptível, abafado pelas paredes do pavilhão americano. A instalação respondeu diretamente ao espírito da construção, um perfeito exemplo da arquitetura clássica inspirada na casa de Thomas Jefferson em Monticello (Virgínia). Representando o ideal democrático do país, o edifício em si não é menos importante como testemunha muda para a história colonial dos EUA. Em seu interior, a superfície lisa das paredes vivificadas sobre o efeito de um texto em braille, no qual os pontos salientes, superdimensionados, foram progressivamente torna-

de sens, passer de la vue au tact³¹», suggérait Jean-Luc Nancy. « Le corps, dans le tact même, écoute et peut écouter³².»

Michel Chion a souligné la capacité qu’a le son, à travers les propriétés de hauteur, de masse et de timbre, de produire des sensations simultanées distinctes qui sont de l’ordre de l’audible, mais également de l’ordre du tactile à travers les vibrations³³. C’est cette coexistence de différentes perceptions sensorielles opérantes dans le phénomène acoustique qui provoque la sensation d’immersion. Au fil du temps, nombre des installations d’Ann Hamilton sont devenues des environnements sonores. Dans *mattering* (1997) [Planche 9], si le son reste encore relativement discret, il n’en crée pas moins une dimension d’absorption qui intensifie le sentiment océanique suscité par le large voile de soie orangée flottant au-dessus des spectateurs. Diffusées à partir de plusieurs haut-parleurs dissimulés derrière les parois lumineuses du plafond, les vocalises produites au cours d’une leçon de chant inondaient le vaste espace du musée d’art contemporain de Lyon, à l’instar de la lumière qui, filtrée par le large tissu orangé, colorait la pièce avec sensualité. Ainsi immergé au cœur de la voix et de la couleur, le corps ne tardait pas à perdre tout repère physique, baigné par les vagues ondoyantes - textiles et sonores - qui lui caressaient la peau.

Ce sont ces incantations de voix, cachées, balbutiantes, inaudibles que les oeuvres nous invitent à chercher « à l’aveugle ». L’architecture devient le cadre silencieux couvert par le voile du secret qui affecte la voix, l’abaisse d’un ton pour la rendre murmure. Mais le chuchotement demeure aussi le moyen de forcer l’écoute de l’autre, de le contraindre à tendre l’oreille vers un « aveu voilé ». La parole enfouie dans *myein* [Planche 10], pièce créée pour la biennale de Venise en 1999, laisse apparaître son empreinte sur les murs et dans le grain d’un filet de voix à peine perceptible, assourdi par les parois du pavillon américain. L’installation répondait directement à l’esprit du bâtiment, parfait exemple de l’architecture classique américaine inspiré de la maison de Thomas Jefferson à Monticello (Virginie). Représentation de l’idéal démocratique du pays, l’édifice n’en demeurerait pas moins le témoin muet de l’histoire coloniale des Etats-Unis. A l’intérieur, la surface lisse des murs s’animait sous l’effet d’un texte en braille dont les points saillants, surdimensionnés, étaient progressivement rendus visibles par le pigment rose qui s’écoulait du plafond et se répandait lentement, au fil des heures, sur

³¹ NANCY, Jean-Luc. *La pensée finie*. Paris: Galilée, 1990, p. 179.

³² CHRETIEN, Jean-Louis. *L’appel et la réponse*. Paris: Minit, 1992, p. 13.

³³ Sobre esse assunto, ver CHION, Michel; THONON, Marie. *Le son et la voix*: entretien avec Michel Chion. Paris: L’Harmattan, 1998, p. 27.

³¹ NANCY Jean-Luc. *La pensée finie*. Paris: Galilée, 1990, p.179.

³² CHRETIEN Jean-Louis. *L’appel et la réponse*. Paris: Minit, 1992, p.13.

³³ A ce sujet, cf. CHION Michel, THONON Marie. *Le son et la voix. Entretien avec Michel Chion*. Paris: L’Harmattan, 1998, p.27.

les parois et jusqu'au sol. Critique sans concession de la répression sociale et de la discrimination du peuple noir longtemps passées sous silence, le texte reproduit (*Testimony: The United States 1885-1915 Recitative*, de Charles Reznikoff) est considéré comme l'un des réquisitoires les plus virulents contre la barbarie et la violation des droits de l'homme aux Etats-Unis. L'« aveu voilé » rendu tangible renvoyait au timbre d'un autre discours, celui qu'Abraham Lincoln prononça lors de sa réélection en 1864 - centré notamment sur le sens historique de l'esclavage et sur la nécessité de l'abolir -, récité ici par la voix presque imperceptible de l'artiste épelant les mots, lettre après lettre, en code phonétique international³⁴. Le langage, qui nécessitait d'être déchiffré, s'avérait incompréhensible pour le visiteur ; l'écoute se révélait par la sonorité des mots, dans l'accent, dans le grain qui selon Roland Barthes constitue le corps de la voix, mélange charnel de timbre et de souffle, qui grésille, qui caresse, qui nous touche.

« L'appel et la réponse » / Actes de parole

Pour Ann Hamilton, l'écoute s'opère souvent par le tact même, par le mouvement de la main, dans l'acte de lire et d'écrire. Comment le corps écoute-t-il les voix extérieures qui s'inscrivent sur la page, comment ces voix pénètrent-elles le lecteur jusqu'à ce que, par lui absorbées, elles tendent à se confondre avec la parole de l'autre pour devenir siennes ? L'artiste retrouve dans l'expérience singulière de la lecture le même phénomène d'absorption qui se fait jour dans la pensée de Merleau-Ponty sur le langage littéraire. Pour le philosophe, cela se manifeste par ce qu'il désigne comme « le moment de l'expression », celui où « la voix de l'auteur finit par introduire en moi sa pensée (...). Quand j'écoute, (...) le discours se parle en moi ; il m'interpelle et je retentis, il m'enveloppe et m'habite à tel point que je ne sais plus ce qui est de moi, ce qui est de lui³⁵. » Depuis 1999, les installations d'Ann Hamilton cherchent souvent le moyen d'expérimenter ce phénomène d'immersion qui s'opère dans l'acte de lire. Dans *ghost - a border act* (2000) [Planche 11], une œuvre présentée dans une ancienne usine de textile de Charlottesville (Caroline du Nord), deux vidéoprojecteurs tournant sur eux-mêmes et placés respectivement au centre de deux chambres contiguës de tissu de soie transparente diffusaient lentement l'image en gros plan d'un crayon que l'artiste tenait du bout des doigts pour tracer une

dos visíveis pelo pigmento rosa que se derramava do teto e se propagava lentamente, ao longo das horas, sobre as paredes até o chão. Crítica sem concessão da repressão social e da discriminação da população negra durante muito tempo ignorada, o texto reproduzido (*Testimony: The United States 1885-1915 Recitative*, de Charles Reznikoff) é considerado um dos mais virulentos contra a barbárie e a violação dos direitos humanos nos EUA. O “Testemunho velado” feito tangível remeteria ao timbre de outro discurso, aquele que Abraham Lincoln pronunciou durante a sua reeleição em 1864 – incidindo especialmente sobre o sentido histórico da escravidão e da necessidade de aboli-la –, recitado pela voz quase imperceptível da artista soletrando as palavras, carta após carta, num código fonético internacional.³⁴ A linguagem, que necessitaria ser decifrada, era incompreensível para os visitantes; a escuta se revelava pela sonoridade das palavras, no acento, no grão que segundo Roland Barthes é o órgão da voz, uma mistura carnal de timbre e respiração, que se afina, que acaricia e nos toca.

“O chamado e a resposta” – atos do discurso

Para Ann Hamilton, a escuta se opera muitas vezes pelo tato, pelo movimento da mão, no ato de ler e escrever. Como será que o corpo escuta as vozes exteriores que se inscrevem na página, como essas vozes penetram no leitor até que, absorvidos por ele, elas tendem a ser confundidas com a palavra de outro para se tornarem suas? A artista encontra na experiência singular da leitura o mesmo fenômeno de absorção emergente no pensamento de Merleau-Ponty sobre a linguagem literária. Para o filósofo, isso se manifesta pelo que designa como “o momento da expressão”, no qual “a voz do autor termina por introduzir-me seu pensamento (...). Quando eu ouço, (...) o discurso ecoa em mim, me interpela e eu retorno novamente, me envolve e me reside a tal ponto que não sei mais o que será de mim, nem dele”.³⁵ Desde 1999, as instalações de Ann Hamilton procuram sempre a forma de experimentar esse fenômeno de imersão que se opera no ato de leitura. Em *ghost – a border act* (2000) [Fig. 11], um trabalho apresentado em uma antiga fábrica têxtil de Charlottesville (Carolina do Norte), dois videoprojetores girando em torno de si próprios e colocados respectivamente no centro de duas salas contínuas, feitas de tecido transparente de seda,

³⁴ Pour chaque lettre du texte, Ann Hamilton énonçait le mot qui lui correspondait d'après l'alphabet phonétique international. Ainsi, au début du texte, « Fellow-Countrymen » devenait « Foxtrot echo lima lima oscar whiskey charlie oscar uniform november tango romeo yankee mike echo november. »

³⁵ MERLEAU-PONTY Maurice. *La prose du monde*. Paris : Gallimard, 1969, p.19 et 28.

³⁴ Para cada letra do texto, Ann Hamilton enunciava a palavra que correspondia segundo o alfabeto fonético internacional. Assim, no começo do texto, “Fellow-Countrymen” tornava-se “Foxtrot echo lima lima oscar whiskey charlie oscar uniform november tango romeo yankee mike echo november”.

³⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. *La prose du monde*. Paris: Gallimard, 1969, p. 19, p. 28.

difundiam lentamente a imagem de um lápis que a artista mantinha na ponta dos dedos, a fim de traçar uma linha contínua e infinita sobre uma folha em branco. O desenho da linha que se formava sobre as quatro paredes de organza da primeira peça, seguindo o sentido horário, correspondia àquilo que aparecia na segunda peça e cuja imagem, mostrada ao contrário e difundida segundo um movimento inverso, se apagava. Esse fenômeno assimilava-se à experiência da escrita e da leitura, uma produzindo a linha, a outra absorvendo. Para reforçar ainda mais essa relação visual, Ann Hamilton usa há algum tempo uma câmera em miniatura colocada na ponta dos seus dedos. Em *lignum* (2002) [Fig. 12] e *corpus* (2003), os vídeos projetados através de um dispositivo giratório – desta vez suspenso no teto – apresentavam imagens de cartas ou palavras gravadas pela artista ao longo de suas leituras, movendo lentamente sua mão sobre as páginas.

Fazer da leitura o material da obra é uma preocupação recorrente em Ann Hamilton. O seu trabalho é desenvolvido sobre o processo de confrontação das palavras do poeta e do escritor. O empréstimo de palavras contraídas dos autores que ela admira (John Donne, Walt Whitman, A. R. Ammons, Susan Howe, Ann Lauterbach, Jorie Graham, Elaine Scarry, Susan Stewart), muitas vezes, é menos relevante para o interesse como um argumento de destaque do que a sua vontade de partilhar os pensamentos deles, instaurando assim um diálogo. Durante vários anos, os ensaios críticos e poesias de Susan Stewart constituíram uma fonte importante do trabalho da artista. Para *linea* (2005), uma instalação permanente realizada em Porto Rico, Ann Hamilton materializou a sua experiência da leitura a partir das suas próprias anotações introduzidas nas páginas de um recente livro da autora, *Poetry and the Fate of the Senses* (2002). Os fragmentos selecionados foram posteriormente reorganizados para criar um novo texto, cuja leitura feita pela artista foi misturada a várias outras vozes recitando passagens em inglês e espanhol a partir de fragmentos de *Odyssey* e *Mr. Dampier's voyages* (vol. II) (1699); foram a trilha sonora do trabalho. Lentamente, as palavras se ligavam e se moviam através de quatro alto-falantes, dispostos em diferentes salas cujas paredes estavam cobertas com cópias dos textos – entre os quais extratos de ensaios de Susan Stewart escritos por Ann Hamilton – escolhidos na sua maior parte nos fundos da biblioteca da Universidade de Columbus (Ohio) e todos margeados ou sublinhados por leitores anônimos.

O que Ann Hamilton fez em *linea* não é tão diferente da pesquisa realizada anteriormente para *phora* (2005, Antoine de Galbert Foundation, Paris) [Fig. 14], em que um texto escrito pela artista foi declamado em três línguas distintas durante uma leitura improvi-

lignue continue et infinie sur une feuille blanche. Au dessin du trait qui se formait sur les quatre murs d'organza de la première pièce en suivant le sens des aiguilles d'une montre, répondait celui qui apparaissait dans la seconde pièce et dont l'image, montée à l'envers et diffusée selon un mouvement inverse, s'effaçait. Ce phénomène s'assimilait à l'expérience de l'écriture et de la lecture, l'une produisant la ligne, l'autre l'absorbant. Pour approfondir visuellement ce rapport, Ann Hamilton utilise depuis quelques années une caméra miniature placée au bout de ses doigts. Dans *lignum* (2002) [Planche 12] et *corpus* (2003), les vidéos projetées à l'aide d'un semblable dispositif giratoire – cette fois-ci suspendu au plafond – présentaient les images de lettres ou de mots enregistrés par l'artiste au fil de ses lectures en déplaçant lentement sa main sur les pages.

Faire de la lecture le matériau de l'œuvre est une préoccupation ancienne chez Ann Hamilton. C'est en effet sur le fond de la littérature et de la poésie que s'élabore son travail, procédant avant tout d'une confrontation avec les mots du poète et de l'écrivain. L'emprunt des mots et des vers aux auteurs qu'elle admire (John Donne, Walt Whitman, A.R. Ammons, Susan Howe, Ann Lauterbach, Jorie Graham, Elaine Scarry, Susan Stewart) relève souvent moins d'un intérêt pour l'argument déployé que de la volonté de partager leurs voix, d'instaurer un dialogue. Depuis plusieurs années, les essais critiques et poétiques de Susan Stewart constituent une source majeure de son travail. Pour *linea* (2005), une installation permanente réalisée à Porto Rico, Ann Hamilton a matérialisé son expérience de la lecture à partir de ses propres annotations introduites dans les pages d'un récent ouvrage de l'auteur, *Poetry and the Fate of the Senses* (2002). Les fragments ainsi sélectionnés ont ensuite été réorganisés afin de créer un nouveau texte dont la lecture par l'artiste, mêlée à plusieurs autres voix récitant en anglais et en espagnol des passages de l'*Odyssée* et de *Mr. Dampier's voyages* (Vol. II) (1699), constituaient la bande sonore de l'œuvre. Lentement, les mots s'enchaînent et circulent au moyen de quatre haut-parleurs disposés dans les différentes pièces dont les murs ont été couverts de copies de textes – parmi lesquels des extraits de l'essai de Susan Stewart annoté par Ann Hamilton – choisis pour la plupart dans le fonds de la bibliothèque de l'université de Columbus (Ohio) et tous marginés ou soulignés par des lecteurs anonymes.

Ce qu'Ann Hamilton a réalisé avec *linea* n'est pas si éloigné de la recherche engagée précédemment pour *phora* (2005, Fondation Antoine de Galbert, Paris) [Planche 14] dans laquelle un texte écrit par l'artiste était déclamé en trois langues différentes au cours d'une lecture improvisée. Trois voix féminines (celles d'Ann Hamilton, de Dinah Diwan et d'Anne Calas) s'échappaient

d'une salle où d'étranges objets suspendus tournaient lentement sur eux-mêmes. Mis au point à partir de deux pavillons de sousaphone soudés ensemble - ou soubassophone, instrument de musique américain apparenté à l'Hélicon européen -, ils diffusaient en anglais, en arabe et en français les mots : « Là, ici, maintenant, vous, moi, nous, je, dans ce lieu, parlant, ce que nous donnons, comment compter l'un pour l'autre, comprendre l'ordre des choses, en résonance, son. »

Ces œuvres récentes marquent un changement important dans le travail de l'artiste. Si les voix présentes dans ses installations étaient jusqu'ici presque toujours voilées, indistinctes, confinées au périmètre d'une pièce, dissimulées au-dedans des murs ou des plafonds (*malediction*, 1991 - *tropos*, 1993 - *matterring*, 1997 - *myein*, 1999), elles deviennent désormais l'élément central inscrit non seulement physiquement, mais conceptuellement au cœur de l'espace et de l'œuvre. Dans *lignum*, réalisée en 2002 à la Wanas Foundation de Knislinge (Suède), les voix se propagent et flottent au cœur d'un paysage sonore qui se déploie et gagne tout l'édifice - une ancienne grange du XVIII^e siècle -, depuis le rez-de-chaussée occupé par la vidéoprojection de mots défilant lentement le long des murs, jusqu'au cinquième et dernier étage. En résonance avec la voix de l'artiste lisant les vers du poète américain Archie Randolph Ammons, trois autres voix enregistrées traversent littéralement les cinq étages du bâtiment, chacune diffusée par un couple de haut-parleurs Leslie suspendu à un câble tendu dans les ouvertures percées au sol. Le fredonnement d'une petite fille et les voix de chœurs mêlées à celle d'un homme qui égrène une litanie de nombres - entrecoupée de temps à autre par le mugissement d'une vache - se greffent au poème et composent une surprenante dramaturgie. Avec *corpus* (2003) [Planche 13], c'est l'immensité de l'espace divisé en chambres d'écho qui se trouve investi par une tentative d'exploration des multiples registres sonores de la voix, le matériau phonétique et la musicalité des consonances dépassant la seule question de la signification première des mots.

A travers cette grande trame phénoménologique en devenir, Ann Hamilton conduit, depuis plus de vingt ans, une méditation minutieuse sur l'expérience du langage et de la parole donnée à penser dans ses différentes manifestations et qui se fonde sur le constat d'un manque irréductible inhérent à l'époque dans laquelle nous vivons. Les usages du langage qui prévalent aujourd'hui saturent nos sociétés du bourdonnement perpétuel de commentaires factices et vides de sens. Toutes les voix qui nous parviennent semblent ne plus être que « rumeur massive où l'on ne reconnaît plus le timbre

sada. Très voix féminines (as de Ann Hamilton, Dinah Diwan e Anne Calas) dissipam-se por uma sala, onde objetos estranhos suspensos giram lentamente sobre si mesmos. Desenvolvido a partir de duas extremidades de sousafones – instrumento semelhante a uma tuba – soldadas uma a outra, transmitiam em inglês, francês e árabe as palavras: “Lá, aqui, agora, você, mim, nós, eu, neste lugar, falando, aquilo que damos, como contar um com o outro, compreender a natureza das coisas, em ressonância, seu”.

Essas obras recentes marcam uma mudança significativa no trabalho da artista. Se as vozes presentes em suas instalações estavam até então quase sempre dissimuladas, indistintas, confinadas ao perímetro de uma sala, ocultadas no interior das paredes e tetos (*malediction*, 1991 – *tropos*, 1993 – *matterring*, 1997 – *myein*, 1999), elas se tornam doravante o elemento central inscrito não só fisicamente, mas conceitualmente no centro do espaço e da obra. Em *lignum*, realizado em 2002, na Wanas Foundation de Knislinge (Suécia), as vozes propagavam-se e fluíam no cerne de uma paisagem sonora que se desdobrava e ganhava todo o edifício – uma antiga granja do século XVIII –, depois da ocupação do piso térreo pela videoprojeção de palavras desfilando lentamente ao longo das paredes até o quinto e último andar. Em ressonância com a voz da artista lendo os versos do poeta americano Archie Randolph Ammons, três outras vozes gravadas atravessavam literalmente os cinco andares do prédio, cada um difundido por um par de alto-falantes Leslie suspensos a um cabo esticado em aberturas perfuradas no piso. O cantarolar de uma menina e as vozes dos coros misturados com a de um homem que canta uma ladainha de números – interrompidos de tempos em tempos pelo mugido de uma vaca – juntavam-se ao poema, compondo uma surpreendente dramaturgia. Com *corpus* (2003) [Fig. 13], é a imensidão do espaço, dividido em câmaras de eco que se encontravam instaladas numa tentativa de exploração dos vários registros sonoros da voz, o material fonético e a musicalidade das consoantes ultrapassando a única questão do significado primário das palavras.

Através dessa grande trama fenomenológica em devir, Ann Hamilton conduz, há mais de vinte anos, uma minuciosa meditação sobre a experiência da linguagem e da fala, dada ao pensar em suas diversas manifestações, e que se baseia na constatação de uma falta irreductível e inerente à época em que vivemos. Os usos da linguagem prevaletentes na atualidade saturam as nossas sociedades com o perpétuo zumbido das opiniões falsas e sem sentido. Todas as vozes que nos atingem já não parecem ser mais que “rumor massivo, onde já não se reconhece o timbre vivo de

uma alma individual”.³⁶ O homem já não descobre mais as coisas. Ele perdeu a sua capacidade de ouvir e contenta-se em repetir. O desafio que não se pode renunciar se situa então mais do que nunca na restauração do sentido perdido, na manifestação de uma presença real que não utilizaria a palavra como um espelho, mas como uma janela, uma abertura para outra realidade.

Inscritas em uma dupla temporalidade – aquela dos objetos que ela incorpora e aquela dos autores vivos (homens, animais, espectadores) que atuam –, as instalações de Ann Hamilton criam uma relação de reciprocidade entre palavra, passado e memória, entre linguagem e corpo que adquire uma dimensão particular. Transportada pela voz bem como pelo silêncio que sempre a precede, essa obra múltipla e metafórica é o lugar de uma interrogação fundamental: no modo silencioso da absorção da leitura e da escrita, na passagem do silêncio à voz, após a voz, a palavra, como esta se transformaria em ato? Esse elo que liga o homem à linguagem, Georges Steiner definiu como uma relação de responsabilidade sagrada, uma responsabilidade crítica que alicia o homem a *responder a* e a *responder de*. Se falar nos impõe deveres, essa necessidade de resposta se revela essencial nas obras da artista na medida em que incentiva o espectador a não mais estar em situação de imersão passiva ou de contemplação desinteressada, mas a dar um retorno à sua própria palavra em uma ardente participação no mundo que a arte designa, transmite e afirma como um breve momento possível.

Tradução: Vivian Paulitsch

vivant d’une âme individuelle³⁶. » L’homme ne découvre plus les choses, il a perdu sa capacité d’écoute et se contente de les répéter. L’enjeu auquel il ne peut renoncer réside donc plus que jamais dans la restauration du sens perdu, dans la manifestation d’une présence réelle qui n’utiliserait pas le mot comme un miroir mais comme une fenêtre, une ouverture sur une autre réalité.

Inscrites dans une double temporalité – celle des objets qu’elle incorpore et celle des acteurs vivants (hommes, animaux, spectateurs) qui y agissent –, les installations d’Ann Hamilton font naître un rapport de réciprocité entre parole, passé et mémoire, entre langage et corps qui acquiert une dimension particulière. Portée par la voix autant que par le silence qui toujours la précède, cette œuvre multiple et métaphorique est le lieu d’une interrogation fondamentale : dans l’absorption silencieuse de la lecture et de l’écriture, dans le passage du silence à la voix, puis de la voix à la parole, comment celle-ci se transforme-t-elle en acte ? Ce lien vivant qui lie l’homme au langage, Georges Steiner le définit comme une relation de responsabilité sacrée, une responsabilité critique qui engage l’homme à *répondre à*, à *répondre de*. Si parler nous impose des devoirs, cette nécessité de réponse se révèle essentielle dans les œuvres de l’artiste en ce qu’elle engage le spectateur à ne plus être en situation d’immersion passive ou de contemplation désintéressée, mais à donner en retour sa propre parole dans un élan de participation au monde que l’art désigne, transmet et affirme comme une échappée possible.

³⁶ LAVELLE, Louis. *La parole et l’écriture*. 1942. Paris: Félin, 2005, p. 41.

³⁶ LAVELLE Louis. *La parole et l’écriture*. 1942. Paris : Félin, 2005, p.41.



1

2



1 Ann Hamilton. *privation and excesses*. (1989)

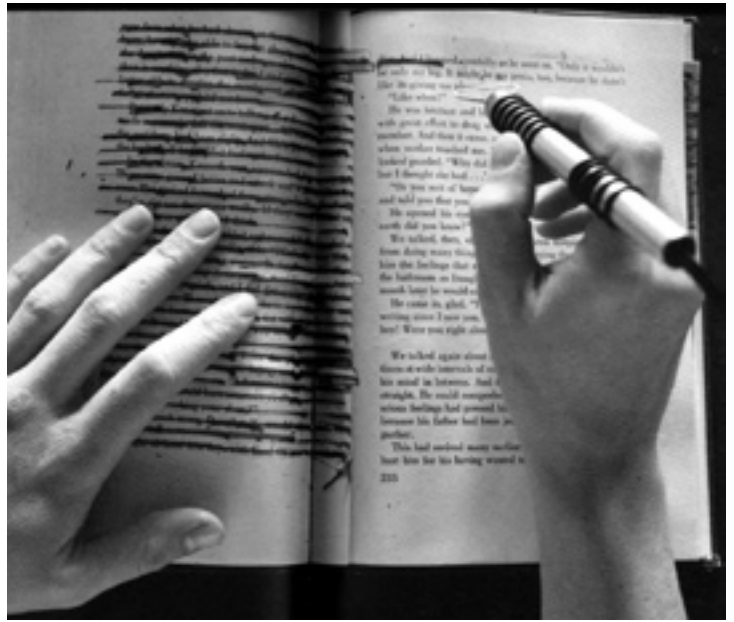
2 Ann Hamilton. *a round*. (1993)



3



4



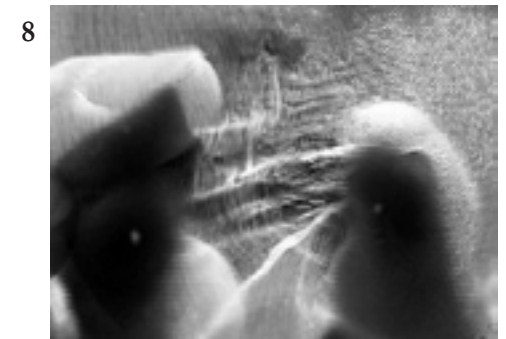
5



6



7



8

- 3 Ann Hamilton. *tropos*. (1993)
- 4 Ann Hamilton. *indigo blue*. (1991)
- 5 Ann Hamilton. *indigo blue*. (1991), détail
- 6 Ann Hamilton. *tropos*. (1993), détail
- 7-8 Ann Hamilton. *(reserve.video)*. (1996), vidéo



9



10

9 Ann
Hamilton.
mattering.
(1997)

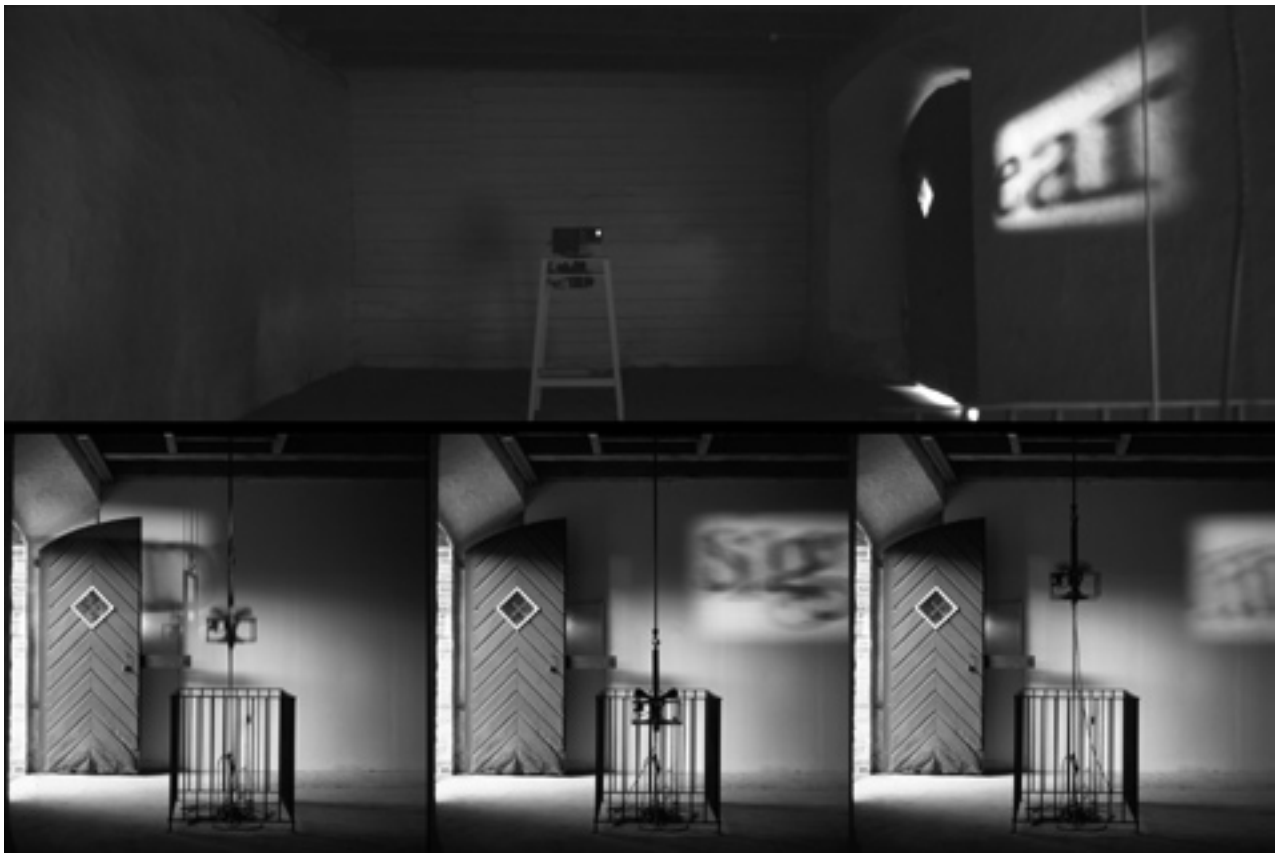
10 Ann
Hamilton.
myein.
(1999)

11 Ann
Hamilton.
*ghost – a
border act.*
(2000)

12 Ann
Hamilton.
lignum.
(2002)



11



12



13



13 Ann Hamilton.
corpus. (2003)



14

14 Ann Hamilton.
phora. (2005)