

# Joan Jonas

## expériences du temps

interview par ELEANOR HEARTNEY

*Figure emblématique de la vie artistique new-yorkaise des années 1970, Joan Jonas n'a cessé d'approfondir son œuvre multimédia, essentiellement composée de performances puis d'installations vidéo sonores. À Paris (Le Plateau, du 8 juin au 28 août, et la galerie du Jeu de paume, site Sully, du 7 juin au 18 septembre), son œuvre sera confrontée à celle d'artistes plus jeunes, collaboration qui posera la question de l'héritage et de la transmission, et, plus généralement, celle de la place de la performance aujourd'hui.*



«The Juniper Tree». 1976. Vidéo-performance. Performance à la State University, New York.  
(Toutes les photos, court. galerie Yvon Lambert, Paris, New York)

Depuis la fin des années 1960, Joan Jonas perfectionne son approche multimédia de la performance et de l'installation, approche qui tient du mythe, du rituel, de la littérature et de l'histoire, autant d'éléments qui questionnent l'identité féminine. On trouve, parmi ses matériaux favoris, le miroir, qui déforme autant qu'il révèle, ou le masque, qui ouvre sur une multiplicité de personnages. Présenté sous forme de films, de performances et d'installations, son travail s'est peu à peu affiné avec le temps. Le critique Douglas Crimp l'a décrit comme l'expérience d'une «*désynchronisation*», terme qui renvoie à la complexité spatiale et temporelle de ses œuvres. On retrouvera cette dimension dans ses prochaines expositions à Paris. Dans *Organic Honey* (1972), Jonas incorpore vidéos, dessins et accessoires, et revêt des masques pour interroger des rôles féminins contradictoires. *Mirage* (1976) explore la transformation de l'énergie par l'effacement et la recréation perpétuels d'un dessin à la craie, et la projection de séquences d'irruptions volcaniques. *Lines in the Sand* (2002), basé sur un poème écrit au début des années 1950 par H.D., avance l'idée qu'Hélène, la femme dont le rapt fut à l'origine de la guerre de Troie, n'a en fait jamais quitté l'Égypte. Dans ses installations comme dans ses performances, Jonas crée des strates d'éléments sonores et visuels qui pointent un monde où les expériences temporelles et spatiales traditionnelles n'ont plus cours. Dans cet entretien, elle évoque ses influences, ses centres d'intérêt actuels, son passage d'une pratique largement basée sur la performance à celle de l'installation.

E. H.

■ *Vous êtes entrée dans le monde de l'art new-yorkais à un moment d'intense créativité, où les artistes réinventaient l'idée d'art dans des directions dont l'influence se fait encore sentir aujourd'hui. Parmi vos amis et collègues, il y avait Robert Smithson, Richard Serra, Yvonne Rainer, Simone Forti, Robert Morris, Gordon Matta-Clark, Robert Whitman et Philip Glass. Avec le recul, il est difficile d'imaginer un moment plus chargé de possibles. Qu'y avait-il derrière ce moment singulier ? Et comment vous situiez-vous ?*

Je suis arrivée à New York dans les années 1960 pour suivre un troisième cycle à Columbia University. Ce qui était extraordinaire à l'époque, c'était le nombre d'artistes vivant downtown et s'intéressant à des disciplines diverses. Les happenings en étaient l'exemple emblématique, de même que le fait que les sculpteurs et les peintres travaillaient avec des danseurs et des compositeurs. Cette forme d'expérimentation avait cours dans le monde entier – des artistes travaillaient sur la côte Ouest, au Brésil, au Japon. C'était lié, je crois, à la fin de la Seconde Guerre mondiale, quand, une fois tout détruit, les gens ont

## Joan Jonas: Experiences of Time

*An emblematic figure who came to attention on the New York art scene of the 1970s, Joan Jonas is the author of a constantly developing output in which performance and video installation are the dominant forms. Two shows in Paris this summer (Le Plateau, June 8–August 28; Jeu de Paume, Site Sully, June 7–September 18) will set her work alongside that of younger artists in a collaborative undertaking that raises questions about artistic inheritance and transmission as well, more generally, as issues relating to performance today.*

Since the late 1960s Joan Jonas has been refining a multimedia approach to performance and installation which draws on myth, ritual, literature and history, all of which she presses into service of investigations of the meaning of female identity. Among her signature elements are mirrors, which of course distort as much as they reveal, and masks, which allow for shifting personas. Over time, her works, which are presented variously as films, performances, and installations, have become ever more elaborate.

Critic Douglas Crimp described the essential experience of her work as one of “de-synchronization,” a word which gets at its spatial and temporal complexity. In her upcoming exhibition in Paris, this approach will be evident in works like *Organic Honey* (1972), in which Jonas donned masks and incorporated videos, drawings and props to explore divergent female roles; *Mirage* (1976), which explored transformations of energy in the ongoing erasure and creation of a chalkboard drawing, and projected footage of volcanic eruptions, and *Lines in the Sand* (2002), which is based on a poem written in the early 1950s by the poet H.D. (Hilda Doolittle) and grows out of the idea that Helen, the woman whose abduction served as the pretext for the Trojan War, in fact never left her home in Egypt at all.

In both performances and installations Jonas creates layers of visual and aural elements which suggest a world in which ordinary experiences of time and space have collapsed. She talks here about her formative influences, her ongoing concerns, and her shift from a more performance-based practice to installation.

■ *You entered the New York art world during a period of astounding creativity when artists were reinventing the idea of art in ways that continue to resound today. Your friends and colleagues included people like Robert Smithson, Richard Serra, Yvonne Rainer, Simone Forti, Robert Morris, Gordon Matta-Clark, Robert Whitman and Philip Glass. Looking back, it's hard to think of another moment that was so pregnant with possibilities. What was behind that remarkable moment? And how did you fit into it?*

I came to New York in the sixties to attend Columbia graduate school. The unique thing about that time was the number of artists living downtown who were involved in multiple disciplines. The happenings, in particular, were significant, as was the fact that sculptors and painters were involved with dancers and composers. This experimentation was going on all over the world—artists were active on the West Coast, in Brazil, in Japan. I think it was connected to the end of the Second World War, when everything was destroyed and people began to question all boundaries. And of course, it was influenced by the presence of the Surrealists who came to America during the war. Also Dada, in which performance played a large part. And somehow, all these ideas came together.

*People who experienced this moment talk about the amazing sense of freedom. They didn't worry about having a large audience the way artists do today because their audience was each other.*

I think it's always the case that artists support each other. But for me the freedom came from John Cage. The idea of chance meant that you didn't have to have training in any of these fields. I felt I could just step into this form without worrying about what I had studied or hadn't studied. I was also aware of a line going back, that John Cage had come from Duchamp, and so on. I had studied art history and I really wanted to step in and develop something which went on from there.

### Ideas in the Air

*It seems to me that one of your most important contributions involves your approach to time. Your work involves multiple experiences of time, mixes of real and recorded events, and presents a sense of the simultaneity of past, present and future. This seems to converge with the ways we experience time in an era of technological progress, electronic communication and cyberspace. How conscious were you about expressing this new sensibility? When I started working, I thought about time by looking at other forms, like poetry, for instance, or film which uses time in a very structured way. I was also interested in literature, especially Borges, who was an early inspiration. He suggested another kind of mythic time. Without thinking about it explicitly, I was referring to all these ways of dealing with time. My early pieces were very simple, just one thing after another, but dealt specifically with the idea of poetic structure. I was interested in the complexity of poetry, how it presents several levels on a single page, and how you have to read it back and forth.*

Later I began to explore filmic time. When video became available, the time in my work became

commencé à s'interroger sur la notion de frontière. Cela fut bien sûr renforcé par la présence des surréalistes venus aux États-Unis durant la guerre. Et par Dada, pour qui la performance a joué un grand rôle. D'une certaine manière, toutes ces idées ont convergé.

### Faire circuler les idées

*Les artistes qui ont vécu cette période mettent l'accent sur un très fort sentiment de liberté. Ils ne s'inquiétaient pas d'avoir un large public, comme les artistes aujourd'hui, puisque leur public, c'était leur entourage.*

Je crois que les artistes se soutiennent toujours les uns les autres. Pour moi, la liberté est venue de John Cage. L'idée de hasard signifiait qu'il n'était pas nécessaire d'acquérir des connaissances dans un domaine. Il me semblait que je pouvais adopter une forme sans me soucier de ce que j'avais ou non étudié. J'étais consciente également d'un fil reliant le passé, du fait que John Cage venait de Duchamp, etc. J'avais étudié l'histoire de l'art et je voulais développer quelque chose qui partirait de là.

*Il me semble qu'une de vos plus importantes contributions relève de votre approche du temps. Votre travail s'intéresse à des expériences temporelles multiples, à un mélange d'événements réels et enregistrés, créant le sentiment d'une simultanéité du passé, du présent et du futur. Cela rejoint les modes d'expérience temporelle dans cette période de progrès technologique, de communication électronique et de cyber espace. Dans quelle mesure étiez-vous consciente d'exprimer une sensibilité nouvelle ?*

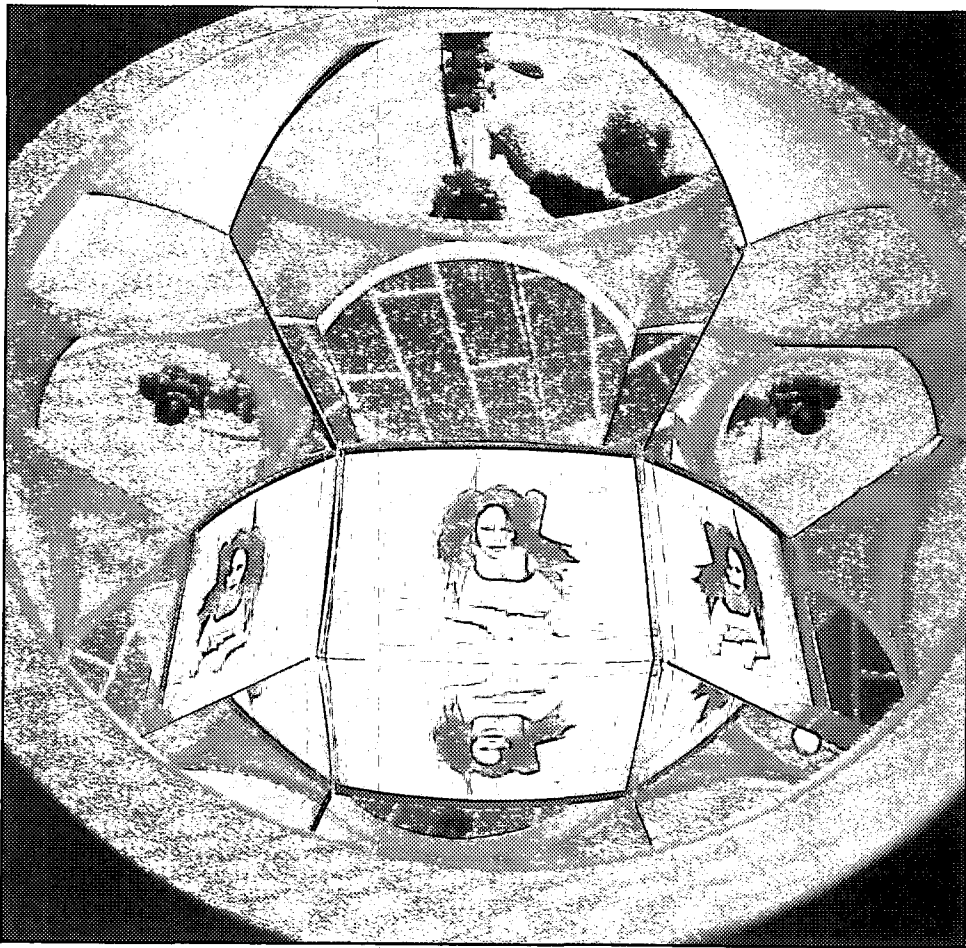
Lorsque j'ai commencé à travailler, je réfléchissais au temps en observant d'autres formes artistiques, comme la poésie ou le cinéma, qui utilisent la temporalité de manière très structurée. Je m'intéressais aussi à la littérature, à Borges notamment, qui m'a inspirée très tôt. Il tend vers une forme de temps mythique. Sans en être consciente, je faisais référence à ces manières d'envisager le temps. Mes premières œuvres étaient très simples, mais elles s'intéressaient à la structure et à la complexité de la poésie, à sa capacité à représenter plusieurs niveaux sur une même page. Plus tard, j'ai exploré le temps filmique. Avec la vidéo, le temps, dans mon travail, est devenu plus complexe. La télévision en circuit fermé permet de regarder plusieurs choses en même temps. Cela m'a permis de travailler sur plusieurs niveaux. Un jour, on m'a demandé si je pensais à la théorie de la relativité de Einstein quand je travaillais. Bien que ce ne fût pas précisément le cas, elle était présente.

*Le fractionnement du temps apparaît dans le travail de beaucoup de jeunes artistes aujourd'hui. C'est le signe d'un changement fort. Au début, des critiques, comme Michael Fried, pensaient qu'il n'y avait pas de place pour le*

*temps dans l'expérience artistique. Aujourd'hui, on commence à parler d'un temps numérique. Vous intéressez-vous à ces évolutions ?* Quand j'ai commencé à travailler avec la vidéo, je la ressentais comme une extension du système nerveux. Lorsque le matériel tombait en panne, c'était comme si vous tombiez vous-même en panne. Puis il y a eu l'ordinateur, supposé être à l'image du cerveau. Je voyais les médias comme une manière d'élargir notre façon de penser. La technologie du film en bandes faites de photogrammes ou celle de la cassette en boucle continue affectent notre idée du temps. Au début, on ne

*1970, a été développée en tant qu'outil de surveillance, ce qui explique que les artistes cherchent à se la réapproprier. Quel impact avez-vous sur les jeunes artistes. Vos performances ont eu une grande influence sur des artistes comme Pipilotti Rist ou Ann Hamilton. Votre travail fait aussi figure de précédent, il me semble, pour les recherches sur la mascarade et le mythe dans l'œuvre de Kiki Smith ou de Cindy Sherman. Quelle relation entretenez-vous avec les jeunes artistes ?*

Je m'intéresse beaucoup à ce que font les plus jeunes. Lorsque j'ai commencé à enseigner, dans les années 1990, ils utilisaient des théo-



«Woman in the Well». 1996-2000. Vidéo couleur en boucle. *Color video, continuous audio loop*

pensait pas la boucle continue sans un début ni une fin. Désormais, les artistes l'utilisent constamment.

La technologie numérique reste très abstraite, avec ses références au montage et au collage. Et l'internet est encore un autre espace. Mais je ne crois pas que cela soit encore vraiment abouti. Beaucoup d'œuvres ne sont que des démonstrations technologiques. Je ne sais pas encore ce que tout cela signifie. Beaucoup d'artistes travaillent aujourd'hui sur la surveillance, telle Julia Scher. C'est un exemple de la manière dont les idées circulent.

*La technologie du circuit fermé qui vous a influencés, vous et d'autres artistes des années*

ries relatives à la performance, alors même qu'ils ne réalisaient pas de performance. Ils combinaient les approches des années 1970 et 1980 avec des formes plus spectaculaires, plus populaires. Les artistes ont commencé à regarder en arrière et à combiner différents langages. Il y en a de très bons, comme Stan Douglas et Douglas Gordon, qui pratiquent la vidéo de manière très différente, en réinterprétant diverses notions.

*Qu'en est-il de votre relation au féminisme ? Votre travail a émergé au moment de la révolution dans la conception des genres (gender). Comment cela a-t-il affecté votre travail ?* Lorsque j'ai commencé ma première œuvre



more complex. Closed circuit TV makes it possible to look at several things at the same time. It allowed me to work on more levels. Someone once asked me if I was thinking of Einstein's theory of relativity when I developed my pieces. The answer is no, not specifically, but of course, it was definitely in the air.

*That kind of fracturing of time appears in the work of many younger artists today. That marks a big change. When you first started working, critics like Michael Fried were saying that time had no place in the art experience. Now there is nothing unusual*

It has all these references to collage, cutting, and pasting. And of course, the Internet is another kind of space, but I don't think it's fully realized. A lot of the work I see is just a demonstration of the technology. I haven't figured out what this all means for me yet. I'm not dealing with it in the way that someone like Julia Scher deals with surveillance, for example. In fact, a lot of people today are working with surveillance. It's an example of how ideas spread out.

*The closed circuit technology that influenced you and other artists in the 1970s was in fact developed*

back and combining different languages. You got very good artists like Stan Douglas and Douglas Gordon doing a very different kind of video art. I'm interested in how they have reinterpreted various ideas.

*I'd like to talk about your relationship to feminism. Your work emerged at the same time as a revolution in gender awareness. How did that affect your work?*

When I began my first video piece, *Organic Honey*, we were questioning whether there was such a thing as female imagery, I was also



«Volcano Saga: Iceland Photo for Volcano Saga». 1985. Epreuve digitale couleur. Digital c-print

*about the idea of time-based art. And recently, we have begun to talk about digital time. Have you been interested in exploring that development?* When I first started working with video, I felt it was an extension of the nervous system. When it broke down, you felt that you were breaking down. Then came the computer, which was supposed to be a model of the brain. I thought about media as a way of extending your way of thinking. The technology of film as a strip divided into frames and of tape as a continuous loop certainly affect one's idea of time. When we started, we didn't think about the continuous loop without beginning and end, but now artists use it all the time. But as for digital technology, it's very abstract.

*as a surveillance tool, so it makes sense that artists are taking that back. I wanted to ask about younger artists and your impact on them. Your performance ideas have been a great influence on artists like Pipilotti Rist and Ann Hamilton. I can also see your work as a precedent for the exploration of masquerade and myth in the work of people like Kiki Smith and Cindy Sherman. What is your relationship to younger artists?*

I'm very interested in what younger people are doing. When I started teaching in the nineties I noticed that younger artists were using performance ideas, even if they weren't actually performing. I felt they were combining the approaches of the seventies and eighties with more spectacular and popular forms. Artists started looking

interested in the roles women play. A lot of my works use masks and role playing and almost all of my pieces have had women in them. *The Volcano Saga*, for instance, centers around an Icelandic woman, while *Lines in the Sand* was inspired by the poet H.D. But it's not the only issue for me these days.

### Troy as Metaphor

*In fact, your recent work in particular has a political edge. Lines in the Sand was first presented at the 2002 Documenta and seems to have a lot to do with war and the gathering storm.*

I don't make overtly political works but it's really important for me to be aware of what is going

vidéo, *Organic Honey*, je me demandais si une iconographie féminine existait. Je m'intéressais aux rôles joués par les femmes. Il y a des masques, des jeux d'acteur et des femmes dans presque toutes mes œuvres. Une femme islandaise est au cœur de *The Volcano Saga*, par exemple, tandis que *Lines in the Sand* s'inspire du poète H.D. Mais ce n'est pas le problème central pour moi aujourd'hui.

### Troie, comme métaphore

*D'ailleurs, vos travaux, surtout les plus récents, présentent un angle très politique. Lines in the Sand, œuvre qui a été montrée pour la première fois à la Documenta 11, semble axée sur la guerre et les tensions internationales. Je ne réalise pas d'œuvres explicitement politiques, mais c'est très important d'être conscient de ce qui se passe dans le monde. Lorsque j'ai choisi de centrer Lines in the Sand autour du poème de H.D., Helen in Egypt, je me demandais pourquoi il y avait des guerres partout dans le monde, sauf aux États-Unis. Puis le 11-Septembre est arrivé, et le parallèle est devenu un peu sinistre. Les journaux citaient la guerre de Troie – le cheval de Troie – comme métaphore des attaques. L'ancrage du poème en Égypte et les questions relatives au Moyen-Orient accentuaient le parallèle. J'avais pleinement conscience de ce qui se passait dans le monde au moment où je montais cette vidéo. La guerre est l'un des thèmes de mes œuvres récentes. La dernière, Sweeney Astray, est basée sur un poème de Seamus Heaney qui*

*relate l'histoire d'un roi qui devient fou durant la bataille, tandis que Woman in a Well évoque une femme qui sombre dans la folie parce que son père se fait tuer pendant la bataille.*

*Lorsque vous vous inspirez de la mythologie, vous retenez les histoires pleines de conflits. Lorsque vous convoquez les Frères Grimm dans The Juniper Tree, l'histoire que vous choisissez est particulièrement sanglante. Est-ce là aussi le reflet des conflits mondiaux ?*

Non. En littérature contemporaine, les écrivains utilisent le mythe comme évocation d'un état psychologique. C'est ainsi que je l'envisage. Le mythe est quelque chose qui se passe à la maison, quelque chose sur la relation du père et de la mère. *The Juniper Tree* est lié à la mère, peut-être à la mienne même – je ne sais pas. C'est sans doute une réflexion sur la violence qui existe entre des gens proches.

*Vous êtes connue autant pour vos performances que pour vos installations. Quelles possibilités offrent ces différents formats ?*

Dans les premières œuvres, il y avait toujours une scène. Donc le passage à l'installation n'a pas été un grand changement. Dès le début, il y a eu des allers-retours entre la performance et les vidéos autonomes. Mais je ne me suis jamais contentée de montrer des documents de performance. Les œuvres vidéo étaient conçues pour la caméra.

Dans les années 1990, j'ai commencé à passer de la performance à l'installation. J'ai développé *My New Theater*, ces théâtres miniaturés

que je pouvais emporter avec moi. Ce sont de longues boîtes avec de petites vidéos en boucle. J'aime le fait que les boîtes ressemblent à des cônes et renvoient à des manières anciennes de regarder l'image en mouvement.

*De quelle manière l'installation diffère-t-elle de la performance ?*

Le cœur de la performance tient à la présence d'une personne réelle. Si elle est réussie, c'est plus immédiat et plus excitant pour le public et le performer. C'est une expérience plus corporelle qu'intellectuelle. Cette situation intense n'est pas celle de l'installation. Je pensais arrêter de réaliser des performances, mais je continue et, chaque fois, je me sens rajeunir. J'imagine que c'est pour cette raison que les performers continuent. □

Traduit par Aude Tincelin

Eleanor Heartney est critique d'art. Vit à New York.

### JOAN JONAS

Née en/born 1946 à/in New York

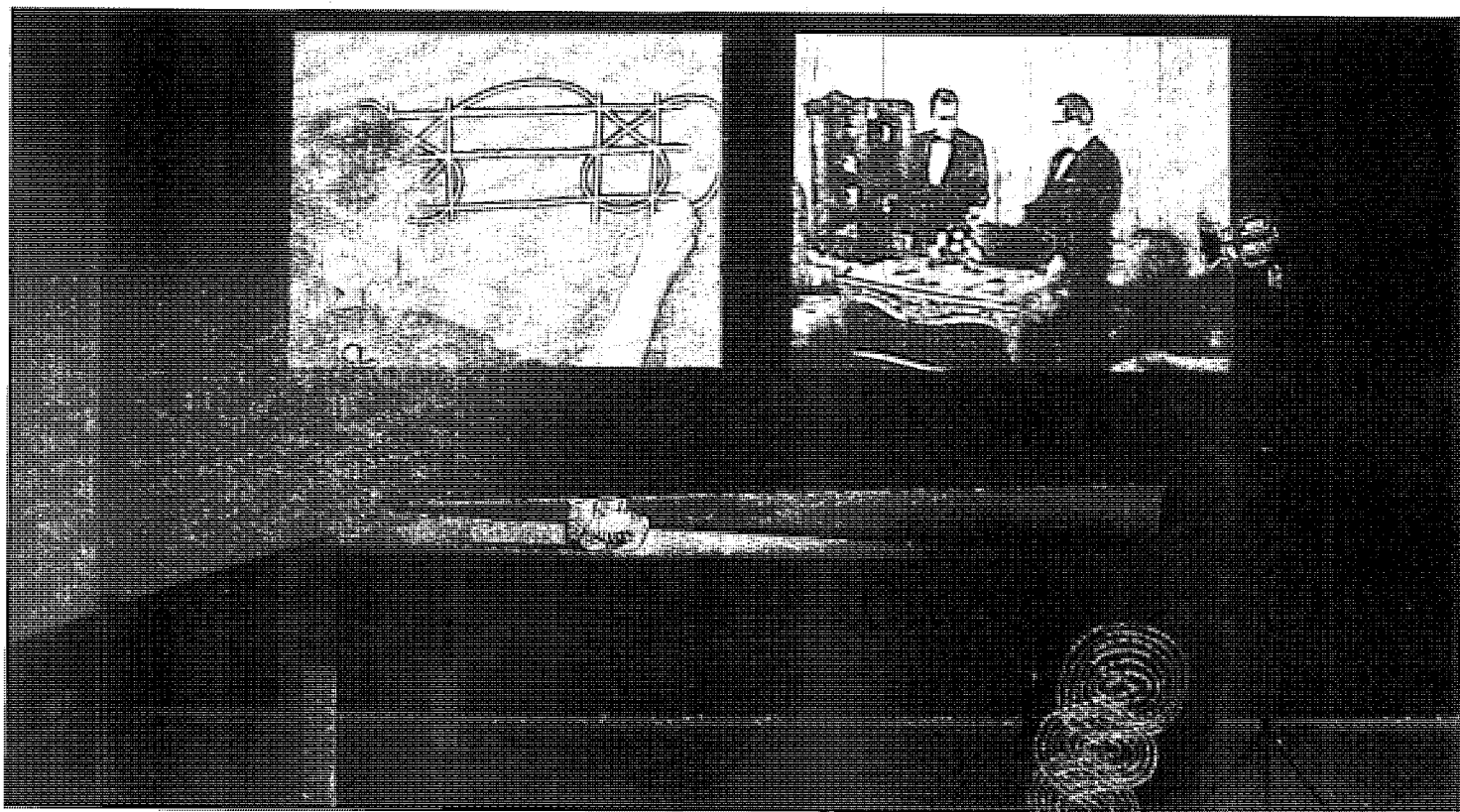
Vit à / lives in New York

Expositions récentes / Recent shows:

2003 Queens Art Museum, New York ; Museum Carillo Gil, Mexico ; Rosamund Felsen Gallery, Santa Monica

2004 Norton Museum of Art, West Palm Beach, Floride ; Wilkinson Gallery, Londres ; John Hansard Gallery, Southampton ; Tate Modern, Londres ; Renaissance Society, Université de Chicago ; The Kitchen, New York

2005 Wako Works of Art, Tokyo ; Galerie Yvon Lambert, Paris ; Le Plateau, Paris (8 juin - 28 août) ; Galerie du Jeu de paume, Paris (7 juin - 18 septembre)



«Mirage». 1976-2005. Installation multimedia. 6 vidéos, photographies, estrade. 6 videos, props, stages and photographs

on in the world. When I chose to center *Lines in the Sand* around H.D.'s poem *Helen in Egypt*, I was asking myself why there were wars all over the world but not in America. Then 9/11 happened and the connections were kind of eerie. The newspapers kept mentioning the Trojan horse and using the story of the Trojan War as a metaphor for the attacks. And then there was the work's location in Egypt, which raises all the historic and contemporary issues surrounding the Middle East. I was constantly aware when I was editing that piece of what was going on in the world.

In fact, war has been a theme in the last few pieces. The previous work, *Sweeney Astray*, was based on a Seamus Heaney poem about a king who goes mad in battle. And *Woman in a Well* is about a woman who goes crazy because she sees her father killed in battle.

*I notice that when you draw on mythology, it tends to be stories full of conflict. When you use the Brothers Grimm in The Juniper Tree, the story you choose is a particularly bloody one. Is that also a reflection of world conflicts?*

No. In contemporary literature writers use myth to represent some psychological state. That's how I thought about it. Myth represents something that is going on in the house, something about the relationship of mother and father. "The Juniper Tree" has to do with mothers, maybe even my own mother. I don't know. It's probably a reflection of the violence that exists between people in close relationships.

*Let's talk about the ways you present your work. You are known for both performances and installations. What different possibilities do those formats present?*

In the early work, all the pieces had stage sets, so the shift to installation wasn't such a big thing. From the beginning there was a going back and forth between performance and autonomous video works. But I never just showed documents of performances. The video works were performed for the camera.

In the nineties, I started shifting my work from performance to installation. I developed *My New Theater*, which were these miniature theaters that could travel around without me. They are deep boxes with short looped videos. I like the fact that the boxes look like cones and relate to earlier ways of looking at moving images.

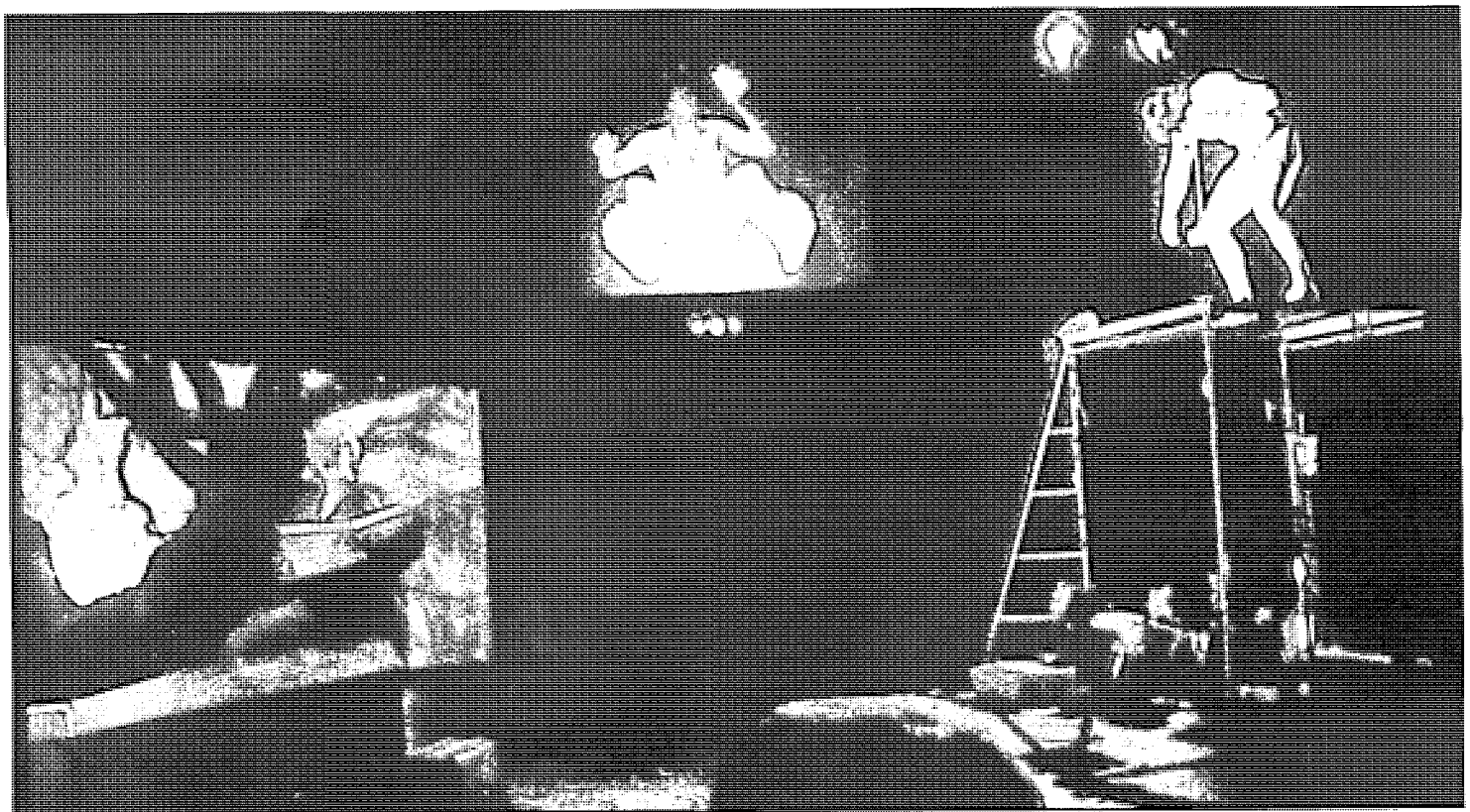
*How do you find that installations differ from performances?*

The main thing about performance is the presence of a live person. If it's good, it's more immediate and thrilling to the audience and performer, more of a bodily experience than an intellectual one. It's a powerful situation that doesn't exist in installation. I thought I would stop performing, but now every time I make a performance it makes me feel younger. I guess that's why people keep doing it. □

*Eleanor Heartney is an art critic based in New York. She is a regular contributor to Art in America, ARTnews, The New York Times, The Washington Post and art press.*



«Revolted by the Thought of Known Places...». Kunst Werke, Berlin. 1992-2003. Performance



«Revolted by the Thought of Known Places... Sweeney Astray». Performance. Kunst Werke, Berlin. 1992. Performers : Joan Jonas, Pierre Bokma

A vertical bar on the left side of the page, consisting of a series of horizontal segments in shades of yellow and orange, with a small red diamond at the top.

COPYRIGHT INFORMATION

TITLE: Joan Jonas: exp%eriences du temps / Joan Jonas:  
Experiences of Time

SOURCE: Art Press no313 Je 2005

WN: 0515204392010

The magazine publisher is the copyright holder of this article and it is reproduced with permission. Further reproduction of this article in violation of the copyright is prohibited.

Copyright 1982-2005 The H.W. Wilson Company. All rights reserved.