

Joan Jonas

Mouvements



L'outil *Mouvements* est conçu par DHC/ART Éducation afin d'encourager les visiteurs à développer en profondeur certaines idées clés explorées par l'exposition *Joan Jonas: From Away*. Dès que des participants utilisent *Mouvements*, les concepts proposés par les éducateurs de DHC/ART se partagent peu à peu entre eux via leur force d'évocation et de résonance; s'ouvrent ainsi des pistes de réflexion communes autour des œuvres et de l'exposition. Avec le temps, ces concepts migratoires¹ voyagent, s'enrichissent et se transforment. Ils inspirent à tout un chacun d'autres idées qui constitueront de nouvelles contributions aux conversations sur l'art.

Mouvements nous rappelle également que l'expérience esthétique s'adresse tout autant à notre corps—à tous ses sens et à ses mouvements—qu'à notre intellect. Les mouvements physiques de notre corps sont intimement liés à ses mouvements émotifs et affectifs. Nos déplacements dans l'espace d'exposition éveillent nos sens. Au rythme de nos trajectoires et de nos jeux avec les différentes perspectives, notre vision devient mobile elle aussi : les images prennent forme alors que notre mémoire et notre imagination sont touchées, un paysage visuel se structure peu à peu. À l'aide de ce document, nous vous invitons à plonger tout entier—esprit et corps—dans les expositions de DHC/ART afin de développer une compréhension riche et dynamique de celles-ci.

1. BAL, Mieke (2001). «Concept». *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto: University of Toronto Press.

Contexte : *Subjectivité féminine*



Joan Jonas, *Organic Honey's Vertical Roll*, Performance Galleria Toselli, Milano Italie 1973. Photo : Giorgio Colombo.

La première chose que je fais, c'est de créer un espace pour moi-même; je le revendique pour moi-même et j'entre en mouvement à l'intérieur de cet espace².

Joan Jonas

Dans le cadre de son étude récente sur les écrivaines de fiction contemporaines, Radha Chakravarty élabore sur ce qu'elle appelle un « double mouvement » historique : en s'appropriant le mot écrit, les femmes qui racontaient déjà des histoires ont fait leur entrée dans la sphère publique, se taillant une place pour elles-mêmes à l'intérieur du courant dominant tout en mettant au défi, par la même occasion, le canon masculin. Elle considère « qu'il y a, dans ce double mouvement, une potentielle théorisation de la subjectivité, démontrant combien les bases mêmes de la subjectivité-en-tant-que-soumission [...] peuvent servir de tremplin pour l'acquisition de la subjectivité-en-tant-que-voix/agentivité, en tant que mode d'autonomisation du soi féminin³ ». Chakravarty poursuit en décrivant le concept de liberté comme étant fondé sur « des subjectivités fluides aux frontières poreuses. L'accent tend alors à être mis sur l'intersubjectivité, la connectivité ou la collectivité [...] ». La subjectivité, ainsi, émerge en tant que concept ancré dans des notions d'interrelation⁴. Ces mêmes notions façonnent également son analyse à « perspectives multiples », qui prend en compte, non seulement les représentations de la subjectivité féminine, mais aussi la subjectivité de l'auteure, du lecteur, de la lectrice, et les structures du texte⁵.

2. FARIA, Oscar (2005). « Joan Jonas: anything but the theatre ». *Vector*, n° 2 (juillet). En ligne. http://www.virose.pt/vector/x_02/jonas_e.html.

3. CHAKRAVARTY, Radha (2007). *Feminism and Contemporary Women Writers: Rethinking Subjectivity*. New Delhi/Londres : Routledge, p. 14-15.

4. *Ibid.*, p. 18.

5. *Ibid.*, p. 15.

6. ELIZABETH A. SACKLER CENTER FOR FEMINIST ART (2016). « Joan Jonas ». *Feminist Art Base*. En ligne. https://www.brooklynmuseum.org/easca/feminist_art_base/joan-jonas.

7. MUSEUM OF MODERN ART (2016). « Joan Jonas. Organic Honey's Visual Telepathy ». *MoMA Multimedia*. En ligne. <http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/47/959>.

Un parallèle peut être établi entre ce « double mouvement » dans le monde littéraire et la trajectoire artistique de Joan Jonas. En effet, dans les années 1960 et 1970, elle a émergé en tant qu'artiste interdisciplinaire dans un monde de l'art dominé par les hommes, pour plus tard explorer l'auto-intertextualité via la vidéo, où elle réexamine ses œuvres antérieures et y fait référence pour la création de nouvelles pièces. Tout comme elle l'explique : « Les nouvelles technologies ont fourni aux femmes une nouvelle façon de s'exprimer. [...] C'était une époque où les femmes parlaient, devenaient de plus en plus ouvertes, partageaient la manière dont elles étaient représentées, révélant leur position. Mon travail s'est développé dans ce contexte; je suis devenue impliquée dans les rôles que les femmes jouent⁶ ».

Les descriptions de Chakravarty des intersubjectivités fluides offrent un cadre théorique tout aussi pertinent lorsque nous analysons les stratégies spécifiques que Jonas a utilisées lors de ses explorations du rituel, du récit et de l'identité. Tout au long de sa pratique, Jonas a fait des connexions entre ses expériences incorporées et celles des autres, qu'ils soient des alter ego, des protagonistes mythologiques féminines, des interprètes, des étudiant(e)s, ou des « lecteurs/lectrices ». Son utilisation de la vidéo en circuit fermé dans *Organic Honey's Visual Telepathy* (1972), par exemple, était une extension de son utilisation antérieure des miroirs en tant qu'outils pour l'examen et la représentation de soi et des espaces qu'elle revendique. Cette réflexion (ou transmission) a aussi créé des moments révélateurs, voire des moments de malaise, pour ses publics alors qu'ils étaient invités à la regarder, à la regarder en train de regarder, ou à se regarder eux-mêmes en train de regarder. En incorporant des masques et d'autres objets dans ses œuvres, Jonas aborde les concepts clés d'authenticité et d'artifice via une fragmentation des images, du temps et de ses propres *personae* (incluant « Organic Honey », son alter ego masqué). Elle affirme : « Je tentais d'élaborer un dialogue entre mes différents déguisements et les fantasmes qu'ils suggéraient. Je gardais constamment contact avec moi-même à travers le moniteur. Je n'étais jamais coupée de ma propre exposition⁷ ». Ainsi, non seulement l'engagement réflexif de Jonas envers la technologie permet ces dialogues, ces récits, mais il crée des occasions pour nous de répondre à leurs multiples voix.

À votre avis, quels sont les autres artistes qui ont effectué ce « double mouvement » à travers l'histoire et jusqu'à maintenant ? Comment les féminismes intersectionnels et les histoires de l'art critiques éclairent-ils notre compréhension de ce type de mouvement dans le contexte actuel ?

De quelle manière l'intersubjectivité façonne-t-elle la perception et l'expression de notre soi unique ? Quelles sont les œuvres dans l'exposition qui illustrent vos exemples ?

Contenu : *Nature*



Joan Jonas, *Reanimation*, 2012, performance, Hangar Bicocca, Milano, Italie, *Light Time Tales*, 2014. Photo : Moira Ricci.

*Là où le glacier rencontre le ciel, le sol cesse d'être terrestre, et la terre ne fait qu'un avec les cieux; aucune peine n'y vit désormais, et par conséquent la joie n'est plus nécessaire; la beauté seule y règne, au-delà de toutes exigences*⁸.

Haldór Laxness

La beauté de la nature est interpellée dans une grande partie du travail de Joan Jonas. Il s'agit d'une beauté qui est au-delà des mots, au-delà d'une définition, ou, comme le suggère Laxness, au-delà de toutes exigences. Tout comme sa beauté, la force de la nature est omniprésente dans l'art de Jonas. Elle attire notre attention sur la fluidité et le rythme du monde naturel, avec ses sons, ses mouvements et ses textures. Par moments, ce monde est puissant et écrasant, comme dans *Wind* (1968); en d'autres temps, nous sommes stupéfaits par sa qualité sublime, comme dans *Glacier* (2010). Aussi, en plus de simples références à la nature, à sa force et à sa beauté, Jonas propose un engagement entier envers l'environnement naturel et les animaux dans plusieurs de ses œuvres.

Ceci est particulièrement marquant dans *They Come to Us Without a Word* (2015), une installation où les espaces sont dédiés aux abeilles, aux poissons, à l'océan et au vent. Dans cette œuvre, Jonas aborde le danger très présent du changement climatique et de l'extinction

de nombreuses espèces animales. « Pourquoi regarder les animaux ? », un texte majeur de John Berger (1980), est une des inspirations de cette œuvre. L'auteur y traite de l'évolution des rapports entre humains et animaux à travers l'histoire. En référence à ce texte, Jonas indique : « Je pense à l'abeille et à comment elle fonctionne, bâtissant ses rayons, pollinisant les fleurs, produisant du miel et dansant afin de communiquer avec les autres abeilles de la colonie [...]. Les abeilles sont en danger, comme nous le savons tous. Nous dépendons de leur existence⁹ ».

Jonas tire parti de nos rapports avec les animaux et avec la nature dans ses chorégraphies théâtrales. Dans *Reanimation* (2012), elle se transforme en renard en se parant d'un masque et par la gestuelle. Via une série de mouvements, fluide et agile, elle devient l'animal qui interagit avec son environnement, alors que des images de paysages islandais sont projetées sur le corps de l'animal, donc sur son propre corps. De cette manière, elle devient également le paysage, établissant un contact avec la glace, les glaciers, les montagnes et les volcans qui inspirent son travail, tel que le décrit poétiquement Laxness ci-haut.

Peut-être, comme le suggère Laxness, n'avons-nous besoin ni de peine ni de joie ? Peut-être qu'en effet la terre et le ciel ne font qu'un ? Peut-être n'avons-nous besoin que des abeilles, des poissons, du vent et de l'océan, nous offrant une sorte de beauté sublime et transcendante ? C'est ce que nous devrions nous efforcer de protéger. Si nous choisissons de communier avec ces éléments naturels, comme le fait Jonas et comme le suggère Laxness, l'avenir sera plus prometteur.

La nature a été un sujet populaire pour les artistes à travers l'histoire. Par la peinture, le dessin, la photographie ou l'installation, des artistes ont proposé différentes visions du monde naturel (par exemple, la nature sauvage, domestiquée, sublime, belle, puissante). Comment situeriez-vous la pratique de Jonas dans cette longue tradition ?

Dans « Pourquoi regarder les animaux ? », John Berger écrit : « Dans les deux siècles derniers, les animaux ont disparu. Aujourd'hui, nous vivons sans eux. » Que pensez-vous de cet énoncé ?

8. LAXNESS, Haldór (1969 [1940]). *World Light*. Traduction de l'islandais par Magnus Magnusson. Madison : University of Wisconsin Press.
9. JONAS, Joan (2015). « "Why Look at Animals?" by John Berger. Five Artists, Five Book Reviews ». *The New York Times Sunday Book Review*, édition du 25 juin. En ligne. http://www.nytimes.com/interactive/2015/06/25/books/review/five-artists-five-book-reviews.html?_r=0.

Composition : Geste



Joan Jonas, *Lines in the Sand*, Documenta XI, Kassel, Allemagne, 2002. Photo : Werner Maschmann.

La véritable artiste, alors, est celle qui « vit en renonçant à la raison et en s'abandonnant inconditionnellement au geste et dans le geste ¹⁰ ».

Vilém Flusser

Décoder le sens et les références découlant des gestes a été fondamental à la discipline de l'histoire de l'art. Des dictionnaires iconographiques, tels que *l'Iconologia* de Cesare Ripa, dressaient des listes de poses, de costumes et d'objets qui pouvaient être utilisés comme symboles ou allégories par des artistes. Plus tard, des historiens de l'art comme Aby Warburg ou Erwin Panofsky ont développé l'iconologie, une méthode qui doit beaucoup aux significations multiples des gestes et des attitudes. L'exemple classique pour expliquer l'iconologie est de considérer l'acte de lever son chapeau pour saluer quelqu'un dans la rue. Après avoir identifié les éléments du geste en soi, on peut interpréter *conventionnellement* le geste (la personne est probablement en train d'en saluer une autre au passage), après quoi il est possible d'aller au-delà de la convention pour décoder et juxtaposer d'autres sens au même geste¹¹. Un tel système pourrait s'appliquer à Joan Jonas, dont

l'œuvre est riche en références à d'autres récits : le geste est alors compris comme un mouvement symbolique qui, au sein d'une même œuvre, incarne plusieurs significations.

Mais le travail de Jonas va souvent au-delà de la nature référentielle du geste, pour en faire un des matériaux de sa pratique. Le geste est alors plus près de ce que Vilém Flusser définit comme le « rituel », quelque chose d'« essentiellement esthétique, concerné ni par une volonté de changer le monde ou de communiquer un propos, mais plutôt par un désir d'exprimer une manière unique d'être au monde¹² ». Dans *Wind* (1968), par exemple, le geste est effectué par les performeurs qui réagissent à la force qu'exercent les éléments sur leurs corps ; d'autres vidéos, comme *Street Scene with Chalk* (1976/2008/2010) ou *Vertical Roll* (1972), démontrent un intérêt similaire pour la ritualisation du geste.

Beaucoup des œuvres de Jonas se basent sur la performance et sont donc sujettes à l'éphémère. Depuis deux décennies, l'artiste a cherché à réinterpréter ses gestes en utilisant divers dispositifs et technologies. Les gestes sont réévalués par un processus que Jonas nomme traduction, considéré comme « une migration par les formes », un « transfert de contenus d'une forme à une autre, créant des correspondances dynamiques entre les différents aspects de son art¹³ ». Les gestes sont alors compris non pas uniquement comme des symboles ou des rituels, mais comme des formes à être réappropriées constamment par l'artiste et son public. Ceci fait écho à la pensée de W.J.T. Mitchell : « le geste est peut-être le mieux compris au moment où la pensée devient visible, tangible, palpable, mise en scène et encadrée comme forme c.-à-d. quelque chose qui doit être tenu et qui nous tient en préhension mutuelle¹⁴ ».

W.J.T. Mitchell continue : « Que deviendra la philosophie quand une pensée, un argument, un système pourront être formulés dans un geste citable, présenté au regardeur dans l'espace signant du corps humain¹⁵ ? » Cette question pourrait-elle être posée à propos de l'art ? Que deviendrait l'art s'il était pensé en dehors du logocentrisme, par le corps ?

Identifiez certains gestes qui sont récurrents dans l'œuvre de Jonas. Comment les rapportez-vous à votre propre corps ? Qu'est-ce que ces gestes suggèrent ? À quoi se réfèrent-ils ? Comment comprenez-vous leurs composantes symboliques, rituelles ou formelles ?

10. ROTH, Nancy Ann (2014). « Mira Schendel's Gesture: On Art in Vilém Flusser's Thought, with "Mira Schendel" by Flusser ». *Tate Papers*, n° 21 (printemps). En ligne. <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/21/mira-schendels-gesture-on-art-in-vilem-flussers-thought-with-mira-schendel-by-flusser>. Pour cette citation comme pour les citations suivantes, nous traduisons de l'anglais.

11. HOLLY, Michael Ann (1985). *Panofsky and the Foundations of Art History*. Ithaca : Cornell University Press, p. 40-41.

12. ROTH, Nancy Ann. *Op. cit.*

13. WILLIAMS, Robin Kathleen (2015). "A Mode of Translation: Joan Jonas's Performance Installations". *Stedelijk Studies*, vol. 3. Online. <http://www.stedelijkstudies.com/journal/a-mode-of-translation-joan-jonass-performance-installations/>.

14. MITCHELL, W.J.T. (2002). "Utopian Gestures". *Signing the Body Poetic: Essays on American Sign Language Literature*. Volume 2. Berkeley : University of California Press, XXI.

15. *Ibid.*

Considérations : *Fantôme*



Joan Jonas, *They Come to Us without a Word* (image tirée de la bande vidéo), 2015.

*On peut être son propre fantôme et rôder en différents lieux, quelquefois plusieurs lieux à la fois, [...] un fantôme est toujours le résultat d'un travail bâclé, un fantôme veut dire qu'il y a eu une résurrection manquée*¹⁶.

Halldór Laxness

Si Laxness conçoit le fantomatique ainsi, Derrida pour sa part réfléchit le fantôme en relation avec l'articulation de ce désir existentiel : « *Je voudrais apprendre à vivre enfin* ». À son avis, cet apprentissage à vivre ne se fait pas par la vie, mais « [s]eulement de l'autre et par la mort. En tout cas de l'autre au bord de la vie. » Il s'agit : « [d']apprendre à vivre avec les fantômes, dans l'entretien, la compagnie ou le compagnonnage [...] des fantômes. [...] Et cet être-avec les spectres serait aussi, non seulement mais aussi une *politique* de la mémoire, de l'héritage et des générations¹⁷ ».

La vidéo *Vertical Roll* (1972) est une captation des détails d'une performance de Jonas alors qu'elle effectue une série de mouvements en tant qu'elle-même et en tant que son alter ego « *Organic Honey* », cette « *séductrice érotique électronique* ». Pour créer la forme de la vidéo, l'artiste a désynchronisé les signaux d'émission et de réception du moniteur, provoquant ainsi un « *raté* » de la technologie; la suite d'images voyage ainsi en soubresauts rapides à la verticale en collant au bas du moniteur, pour rebondir vers le haut. En résulte une dislocation du corps filmé; mains, ventre, visage, jambes sont simultanément disparition/

apparition, absence/présence, chute/persistence. Ces effets confèrent à la figure une qualité spectrale, suspendue entre vie et mort. Voyant cet espace noir et blanc fantomatique frénétique comme un miroir d'elle-même, et de cet autre « *Organic Honey* », Jonas refuse de simplement subir celui-ci, en jouant avec lui; en frappant des blocs de bois au rythme du déroulement des images, ou en sautant par-dessus les lignes séparant les images. Par cette affirmation active et ludique, Jonas propose alors que l'apprentissage à vivre se fait « *de l'autre au bord de la vie*¹⁸ ».

Dans They Come to Us Without a Word (2015), une œuvre qui exprime une profonde conscience écologique, Jonas explore les éléments naturels et notre relation à ceux-ci. Une dimension de l'œuvre par exemple traite de l'extraordinaire monde des abeilles et de leur graduelle disparition, une autre nous permet d'entendre des fragments d'histoires de fantômes qui se partagent encore entre certains habitants du Cap-Breton. Pour cette pièce, l'artiste crée des jeux de projections superposées, et des enfants manipulent différentes formes de papier pour faire ressortir, reculer ou avancer des détails des éléments projetés, créant ainsi des espaces et une temporalité discontinus et kaléidoscopiques, ouvrant de possibles rencontres entre passé et présent, de multiples possibilités, donc, « *d'être-avec les spectres* ».

Dans They Come to Us Without a Word, Jonas permet la manifestation de toutes sortes de présences spectrales. Comment dialogue-t-elle avec cette idée de Derrida que l'apprentissage à vivre se fera par notre compagnonnage avec les fantômes ?

Inspirée par une myriade de pratiques rituelles, Jonas entretient un rapport animiste aux objets dans ses œuvres, il y a pour elle un « esprit » dans certains objets. Ce faisant, de quelle manière va-t-elle à contre-courant du rapport à l'objet que prônent nos sociétés capitalistes ?



DHC/ART Fondation pour l'art contemporain
451 & 465, rue St-Jean
Montréal (Québec) H2Y 2R5 Canada

Heures d'ouverture de l'exposition
Mercredi au vendredi de midi à 19 h
Samedi et dimanche de 11 h à 18 h

DHC/ART Éducation
Heures d'ouverture
Mardi au vendredi de 9 h à 17 h

Contact
education@dhc-art.org | (514) 866-6767 (4219)

Information
(514) 849-3742 | info@dhc-art.org
www.dhc-art.org | facebook | @dhcart

16. LAXNESS, Halldór (2005 [1968]). *Under the Glacier*. New York: Vintage/Random House, p. 125. Nous traduisons de l'anglais.

17. DERRIDA, Jacques (2006). *Spectres de Marx: l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris: Galilée, p. 14-15.

18. *Ibid.*