

Y una cosa más — justo antes de que olvide. Los peritos de la compañía vinieron en helicóptero el otro día. Los pobladores dispararon flechas, tiraron piedras y el helicóptero no pudo aterrizar, así que se fue.

Parece que todos vitorearon. Perdimos esa imagen para siempre. No había cámaras allí.

Si usted tiene una cámara que le sobre, por favor déjela con cuidado al lado del proyector.

Y una última cosa, hace veinte días.

La gente de la empresa vino para sacar agua del depósito de riego pero los pobladores construyeron una pared de ladrillo y cemento para que no pudieran llevarse el agua.

Tenían una cámara así que la imagen de esa pared está allí para que pueda ser vista por los tiempos de los tiempos.

Traducido por Viviana Kuri y Laura Moure.

Obra

Joan Jonas

Estoy muy contenta de estar en México —país que he visitado varias veces— como invitada de esta conferencia. Mientras hablo les voy a mostrar un flujo más o menos continuo de imágenes que iré identificando. Mientras se proyectan estas cuatro o cinco piezas, las tomaré como ejemplos mientras describo las ideas que fundamentan mi trabajo. El primer video, titulado *Wind* (1968) es una pieza sin audio y el segundo, *Organic Honey's Visual Telepathy* (1972) tiene poquísimos sonidos, así que mi conferencia será como una banda sonora paralela.

Considero que mi trabajo, al estar fundamentado en el performance, tiene algo que ver con el título de esta conferencia: “What’s left? What remains?” El performance es una forma o un medio transitorio, que uno no puede realmente experimentar si no es testigo del acto físico real. Por lo tanto, desde el inicio, empecé a traducir mis trabajos de performance a los medios de la fotografía y el video. Lo que queda — mis notas, mis memorias, mis objetos, mis dibujos — es traducido a otra forma de arte. Los que queda es también, y de manera particularmente importante, la memoria del performance temporal. Así que lo que ahora están viendo es *Wind*, una película que se hizo en 1968 y que se basa en un performance que se hizo en un interior.

Rápidamente quisiera decirles que desde el inicio mi trabajo, cuando me moví de la escultura al espacio performativo, estuvo influido por mi investigación (un proceso que en ese tiempo era como una segunda naturaleza y que no necesitaba ser nombrado). Yo estaba apasionadamente interesada en muchas cosas, en particular en el cine y la historia del cine. Casi cada noche o al menos varias veces por semana iba a los Anthology Film Archives de Soho, cerca de donde yo vivía. Allí aprendí la historia de las primeras películas rusas, francesas, alemanas, americanas y japonesas.

La poesía contemporánea fue otra inspiración. Mi trabajo se fundamenta en estas formas. También intenté mirar fuera del inmediato mundo del arte, así que cuando desarrollé un lenguaje tomé en cuenta la estructura formal del cine y la poesía. Así que cuando digo “poético” no me refiero al sentido romántico o lírico. Uso la poesía como un material.

Otra inspiración, debida a mi estudio de la historia del arte, fue cómo los cuadros y las esculturas de todas las culturas desde los tiempos más lejanos hacen referencia al mito. Por ejemplo, James Joyce entretiene el mito de Dédalo en su narrativa, en *Retrato del artista adolescente*, para indicar más sobre el carácter del personaje principal. Esto me llevó a pensar en cómo estructuro mi propio trabajo en relación al mito, aunque al inicio no era verbal y las referencias no eran evidentes para el espectador, aunque las imágenes se fundamentaran en tal contenido. Cuando empecé a hacer performance, pensé “quién soy y a dónde estoy y por qué estoy construyendo estas acciones para mis amigos”, porque el público estaba fundamentalmente constituido por amigos y conocidos — el mundo del arte era un mundo bastante pequeño, por cierto. Así que me interesé en los mitos y los rituales de otras culturas y

realmente una idea detrás de mis performance es el concepto de qué podría ser un ritual contemporáneo. En este sentido básico mi trabajo realmente no ha cambiado. Creo que las ideas que uno tiene al inicio las llevamos con nosotros a través de toda nuestra vida laboral.

Mi trabajo evolucionó en relación a cuatro medios que transforman y traducen la imagen. El primero es el espejo. Lo usé en una serie de trabajos que llamo “piezas de espejos” (1979-1971). En *Wind* fijense en la ropa que los personajes están usando. Está cubierta de espejos. Mi primer uso de este medio fue hacer estos trajes con espejos. Los espejos creaban una superficie reflectora que también hacía un sonido metálico tintineante. En un segundo momento, hasta 17 performancers cargaban enormes espejos, en performance formalmente coreografiados ambientados en gimnasios y lofts. Las piezas duraban al menos 20 minutos y los espejos rompían el espacio y reflejaban a los actores, al espacio y al público. Los espectadores eran incluidos en el performance al verse a sí mismos en la obra. Me interesaba entender si esto incomodaba a la gente, al verse como sus vecinos los veían, mientras estaban mirando. Por cierto, Borges era mi principal inspiración para estas primeras piezas con espejos. Su libro *Laberintos* acababa de ser traducido al inglés durante los años sesenta y en ese momento la gente estaba muy involucrada con su trabajo. Escribí todas las referencias que hacía a los espejos en *Laberintos*, las memoricé y las recité mientras me movía usando los trajes de espejos. Los espejos son extensiones complejas de nuestras fantasías y de nuestro espacio interior. Como Borges dice, son monstruosos.

El segundo medio es lo que yo llamo “un paisaje profundo”. En 1970 me interesé en la percepción de la imagen a través de un paisaje profundo y de cómo se alteraba. Empecé a hacer performance en el exterior y algunos de ustedes han visto esto en la película *Song Delay* (1973), que era la traducción de un trabajo que se hizo por primera vez en las marismas de Jones Beach, Nueva York en 1970. El público estaba a un cuarto de milla del performance. Eso afectaba la manera en la cual las imágenes y el sonido eran percibidos a la distancia.

Yo llamo a mis películas y videos “traducciones” porque las acciones que grabo con el medio de la imagen en movimiento pueden ser diferentes de las que se usan en los performance en vivo. El performance es realizado para la cámara y es editado. *Song Delay* (1973) es la traducción filmica de *Delay Delay* (1972) y de *Jones Beach Piece* (1970), ambos performance en vivo con público.

Mi tercer medio es el video, en particular el video de circuito cerrado. Finalmente, el cuarto y último medio es la narrativa. Hablaré un poco de ambos en un instante.

Ahora quisiera leer un texto. Es un texto que Douglas Crimp escribió sobre mi trabajo en *Joan Jonas: Scripts and Descriptions 1968-1982* (ed. Douglas Crimp) y creo que habla sobre mi trabajo mejor que nadie:

Una única estrategia, paradigmática a este respecto, informa todo este trabajo. Esta estrategia es la de-sincronización, normalmente en conjunción con la fragmentación y la repetición. Estas últimas fueron inicialmente exploradas en los primeros performance con espejos. La de-sincronización empieza a estar realmente en juego en los trabajos en el exterior, *Jones Beach Piece* y *Delay Delay*. En estos eventos, los performancers hacían fuertes ruidos al golpear entre sí bloques de madera en amplios

arcos sobre sus cabezas. Debido a la gran distancia entre los performancers y los espectadores, el gesto se veía mucho antes que el sonido que producía, provocando la impresión de que el sonido y el silencio surgían de la nada, ya que había muchos performancers golpeando los bloques de madera y porque los sonidos se repetían en sus propios ecos; era imposible conectar el sonido y el gesto. De esta manera muy simple, Joan Jonas refuerza la separación entre el sentido de la vista y del oído de los espectadores, haciéndolos concientes de la contingencia de la experiencia perceptual. La falta de sincronización se intensificaba y complicaba mediante el uso de la tecnología del video. La cinta *Vertical Roll*, relacionada con los performance *Organic Honey*, de inicios de los setentas, es emblemática de esta actividad. En ella la de-sincronización de las pantallas que reciben y transmiten frecuencias provocan que las imágenes de manera constante atraviesen verticalmente la pantalla, desapareciendo en la parte de arriba y apareciendo en la parte de abajo. El observador es más conciente de este hipnótico movimiento vertical que de cualquier otro movimiento interno a la imagen misma, que sólo puede ser entrevista.

Si se piensa sobre el sonido, el espacio y el tiempo, y el uso del tiempo como un material de estos trabajos tempranos — la pieza que ahora están viendo se llama *Organic Honey's Visual Telepathy* — el tiempo era experimentado de determinada manera en los trabajos en el exterior y de otra manera en los trabajos en el interior. El público se encontraba en un espacio indefinido lejos de la acción o en el mismo espacio cerrado cerca de la acción. *Delay Delay* se grabó en los terrenos vacíos cerca del río Hudson, en el centro de Nueva York, a donde se realizó por primera vez. El público observaba la acción desde el techo de un edificio de lofts, cubriendo con la vista un área de más o menos diez cuadras.

Si puedo mencionar otra influencia en mi trabajo, son mis viajes. Especialmente significativos fueron un año que pasé en Grecia, durante los sesentas, inicialmente para observar las culturas minoica y micena, visitas al suroeste y al lejano oeste de los EEUU y viajes al Canadá rural, México, India, para mencionar sólo a algunos...

En particular me gustaría hablar de un viaje a Japón en 1970. Viajé bastante por México en los años sesentas y más adelante diré más sobre otro viaje que hice en los sesentas. En Japón vi el drama Nô. El teatro Nô y Kabuki usa el sonido de maderas que se entrecocan. Los sonidos son muy claros. Algunos escenarios están diseñados con grandes jarrones de cerámica debajo de ellos, para que resuenen y se vuelvan superficies de percusión. Adoro ese sonido. Cuando visité Tokio y Kyoto, a donde están los templos, era muy conciente de los sonidos. Sentarme y contemplar los jardines japoneses fue una experiencia muy fuerte. La aparente simplicidad de los jardines y el teatro No me afectaron profundamente. Muchos artistas occidentales han sido influidos por el teatro oriental, que es básicamente un tipo de danza visual relacionada con el lenguaje poético. Así que menciono al teatro Nô porque influyó en estos primeros trabajos en el exterior y en las obras en video. También cabe mencionar que cuando fui a Japón compré mi primera cámara de video, una Portapac. La traje de vuelta a Nueva York y de cierta manera cambió mi camino, alteró mi dirección porque me dio la oportunidad de hacer lo que yo llamé “películas”, en mi loft, inmediatamente.

Tengo que mencionar aquí que fui a la universidad y estudié bellas artes e historia del arte, pero la mayoría de lo que hago ahora no lo aprendí en la escuela de bellas artes. Cuando estudié arte trabajé con arcilla, copiando un modelo, y en efecto aprendí a dibujar. Sigo incluyendo al dibujo en todos mis trabajos, ya que es una forma de comunicación en imágenes. Luego fui a Nueva York y a la escuela de postgrado de Columbia, a donde continué estudiando escultura e historia del arte, pero todavía no había ninguna correspondencia entre el postgrado en Columbia y lo que estaba pasando en el mundo del arte contemporáneo. Cuando dejé la escuela me sumergí en el mundo del arte de Nueva York. Aprendí más o menos de la calle, y creo que la mayoría de los artistas experimentaron lo mismo en esa época. Ahora la situación es bastante diferente, pero quería mencionar esto.

Después de hacer, por primera vez, un performance público en 1968 produje mis propias obras. No había muchos curadores que buscaran nuevos artistas. Quiero decir, había algunos y eran importantes, pero sobre todo eran los artistas los que se ayudaban mutuamente. Al inicio de los setentas Castelli— Sonnabend Tapes and Films empezó a mostrar y distribuir las grabaciones y las películas de los artistas. La gente que hacía este tipo de trabajo estaba en parte financiada por becas y en parte por invitaciones para mostrar su trabajo en festivales y exposiciones. Yo hacía mis propios carteles, mis amigos y yo los poníamos por todo Soho, le poníamos las direcciones a los sobres y mandábamos las invitaciones. Reuníamos o desarrollábamos nuestros propios públicos y fue el inicio de un cierto tipo de performance del mundo del arte que sigue hasta ahora.

Ésta es una declaración que hice en ese momento sobre este aspecto de pasar de la escultura al performance:

No veía una gran diferencia entre un poema, una escultura, una película o una danza. Un gesto tenía para mí el mismo peso que un dibujo. El dibujo se borra, la memoria se borra. Mientras estaba estudiando historia del arte, observé con atención el espacio de la pintura, del cine y de la escultura, cómo se crean las ilusiones en un espacio delimitado y cómo es posible enfrentarse al espacio físico real con profundidad y distancia. Cuando pasé de la escultura al performance, simplemente entré en un espacio y lo miré. Intenté imaginar cómo lo vería el público, qué mirarían, cómo percibirían las ambigüedades y las ilusiones del espacio. Se me ocurría una idea para una pieza sólo a partir de contemplar hasta que mi visión se confundía. También empecé a usar accesorios como un espejo, un cono, una televisión, una historia. Los objetos que uso no son adaptaciones literales de los elementos de la historia o conceptos, pero son simbólicos, arquetípicos. El cono era un instrumento para dirigir el sonido hacia el público: podía susurrar en sus oídos, mirar a través de él, escuchar, gritar, cantar, siempre dirigiendo el sonido hacia un lugar. *Organic Honey's Visual Telepathy* evolucionó mientras me encontraba analizando continuamente mi propia imagen en la pantalla de la cámara de video. Luego compré una máscara con la cara de una muñeca, que me convirtió en una seductora erótica. Llamé a este personaje de televisión "Organic Honey". Me obsesioné cada vez más con seguir el procedimiento de mi propia teatralidad

mientras las imágenes fluctuaban entre lo narcisista y las representaciones más abstractas. El riesgo era volverme demasiado oculta y hacer nada más gestos narcisistas. Al explorar las posibilidades de las imágenes femeninas, pensando siempre en un espectáculo de magia, intenté poner en escena un diálogo entre mis diferentes disfraces y las fantasías que ellos sugerían. Siempre miraba a la pequeña pantalla para controlar la producción de la imagen. (*Scripts and Descriptions*).

Para seguir discutiendo el proyecto de *Organic Honey*... acá ven una muñeca Hopi Kachina en un escenario organizado para la cámara. Visité el suroeste para ver la danza Hopi de las serpientes a finales de los sesentas, una experiencia que me afectó profundamente. Sin embargo, no hice referencia a esta experiencia hasta 2004, con *The Shape The Scent the Feel of Things*. Uso algunos accesorios que compré para crear una imagen. Cuando empecé a hacer video performance por primera vez empecé a trabajar con accesorios más pequeños de los que había utilizado en los trabajos en el exterior o en las piezas con los espejos. Al inicio los objetos que yo usaba eran cosas que estaban en mi vida, que mi abuela me había dado, por ejemplo, porque contaban una historia, u objetos que había encontrado en el mercado de pulgas, porque eran interesantes. Al mismo tiempo estaba interesada en el cine y en cómo se hacían las imágenes en movimiento — usé la estructura, la idea del corte y el montaje para producir un trabajo en el tiempo. Este proceso era entonces, debido al medio del video, más directo que trabajar con la película. Traduje las ideas del cine a las peculiaridades del video. Trabajé con pequeños objetos en relación con la cámara para crear una narrativa. En este trabajo *Organic Honey*, el tema era la imagen femenina, si hay algo así. Exploré las posibilidades. En ese momento el feminismo, el cuestionamiento de la identidad femenina, era el tema central de muchas artistas. Todos estaban afectados por este movimiento, directa o indirectamente. En este caso, *Organic Honey* era el nombre que me di a mí misma y creé este personaje o alter ego disfrazándome y usando abanicos y máscaras que hacían referencia a mi experiencia en Japón.

Ahora vamos a mirar *Glass Puzzle* (1974). Me gustaría hablar un poco de la estructura principal de estas piezas de video que usaban el circuito cerrado del sistema de video. La cámara se enfocaba en las imágenes que yo hacía, con objetos, o en mí misma en un espacio que luego aparecería en la pantalla. Quería mostrarle al público el proceso de producción de la imagen y en el performance el público veía al mismo tiempo la imagen grande y en vivo del performance, y un *close-up* que era un detalle de la acción en vivo que veían en la pantalla o en una proyección. La secuencia de imágenes en *close-up* en la pantalla o en la proyección ofrecía narrativas paralelas. La cámara era parte del performance y la camarógrafa era otra performancera que yo dirigía.

Vertical Roll (1972) se hizo grabando en video, fuera de la pantalla con la grabación vertical, la secuencia de imágenes que pasaban a la pantalla desde la primera cámara, que estaba manejada en el espacio por el camarógrafo para grabar mis movimientos. La segunda cámara grababa la pantalla porque sólo se podía grabar el movimiento vertical grabando la pantalla. Todos los movimientos eran destinados a tener un efecto frente a la cámara en relación con la grabación vertical que aparecería en el monitor.

Glass Puzzle fue el producto de este proceso y nunca fue un performance en vivo. Sin embargo, estaba relacionada con mi performance *Tunnel* el cual hice con un escenario de papel hecho con el papel que se usa en el fondo de los escenarios de fotografía y con palos de madera. El escenario de *Glass Puzzle* incorporaba elementos de este escenario pero con Babette Mangolte en la cámara se convirtió en un nuevo trabajo. Como *Organic Honey* tenía que ver con la relación de la pantalla y la cámara y con los performanceros en el espacio.

Esa es otra cosa que ya no tenemos — la pantalla y el espacio de la pantalla, el espacio del circuito cerrado — ese espacio físico. Estaba hablando con la artista Julia Scher sobre esto y me dijo que sus estudiantes en Colonia no tienen ninguna experiencia de este tipo de espacio electrónico... Ahora bien sí existe un término que es “espacio real”, refiriéndose al espacio virtual, pero existía también un espacio real, el del performance, el de la pantalla, el del circuito cerrado. Así que yo estaba muy interesada en el espacio de la pantalla y me imaginé metiéndome en la pantalla, como en una caja. Se relacionaba con el espacio más grande del performance y también con el espacio de los trabajos en el exterior. Todos estos espacios, eventualmente, estaban enmarcados por la cámara, por supuesto. Como ya dije anteriormente, aprendí la idea de enmarcar viendo cuadros.

La pieza *Glass Puzzle* se grabó en un loft en el que hay básicamente dos escenas: la cámara grabando la pantalla en la que se ve el reflejo de la sala, el mobiliario, y una ventana grabada por una segunda cámara — trabajamos con los reflejos sobre la imagen del video que a veces se prendía y apagaba como un efecto. La segunda escena es el espacio o construcción que hice con papel negro y blanco en el que dos mujeres se movían, caminaban, se arrastraban, se sentaban, rodaban. Así que estábamos jugando con los reflejos y estos espacios, creando diferentes ilusiones y diferentes ambigüedades en el espacio, lo cual me parecía interesante.

Esta pieza se inspira en las fotografías del fotógrafo E. J. Bellocq, quien fotografió prostitutas en Nueva Orleans a inicios de siglo. Fotografió a las modelos, a las prostitutas, en sus habitaciones y pareciera que estén esperando a los hombres. Todas posan con sus objetos. Están paradas en frente a sábanas blancas o pedazos de papel que cuelgan como fondos. Me inspiré mucho en estas fotografías y en ese momento estaba poniendo en discusión los roles que juegan las mujeres. Éste era uno de los roles en el que estaba pensando, así que la pieza muestra mujeres solas y qué pueden hacer mientras esperan, especialmente con mariposas de lata, conos, un perro, etcétera.

Ahora vamos a mostrar la siguiente pieza, que dura más o menos seis minutos. Sólo quiero decir unas cosas antes de que la empiecen a ver. La usaré como un ejemplo del cuarto medio que mencioné anteriormente, la narrativa. Es un fragmento del performance *Lines in the Sand*, que fue encargado por Documenta 11 y que se mostró por vez primera como una instalación en la exposición. Se basa en el poema de H.D. (Hilda Doolittle) “Helen in Egypt” sobre el mito de Helena de Troya. De acuerdo a una antigua leyenda, Helena nunca fue a Troya sino a Egipto, así que la guerra de Troya se peleó por una ilusión. Una de las cosas que me interesaron de esta historia es que la guerra se peleó por razones que no se dijeron. Probablemente fue una guerra de comercio. El lugar de filmación para la mayoría de la acción fue Las Vegas, porque allí hay un casino llamado Luxor. Es una gran pirámide de cristal con una esfinge realmente vulgar delante de ella. Representar Egipto en Las Vegas se

relaciona con un aspecto de América. Alterné el poema de Helena de H.D. con el *Tribute to Freud*, el texto que escribió sobre su análisis con Freud en los años treinta. Les muestro esto antes de terminar porque hace referencia a los años Treinta. Me atrajo ese periodo antes de la Segunda Guerra Mundial porque pensaba o pienso que de cierta manera nos encontramos otra vez en ese periodo.

Traducido por Laura Moure.