

題名	イン・ザ・シャドウ・ア・シャドウ
Title	In the Shadow a Shadow
著者名	ジョーン・ジョナス
Author(s)	Joan Jonas
言語 Language	日本語・英語 Japanese, English
書名	稲盛財団：京都賞と助成金
Book title	The Inamori Foundation：Kyoto Prize & Inamori Grants
受賞回	34
受賞年度	2018
出版者	公益財団法人 稲盛財団
Publisher	Inamori Foundation
発行日 Issue Date	8/31/2019
開 始 ペ ー ジ Start page	166
終了ページ End page	218
ISBN	978-4-900663-34-3

## イン・ザ・シャドウ・ア・シャドウ

ジョーン・ジョナス

この度は誠にありがとうございます。いまこの場におりますこと、京都賞の受賞に心より深い感動を覚え、光栄に存じております。

子どものころ、夏はニュー・ハンプシャーにあった、母方の祖母であるフローレンス・ドーリエの避暑用の別荘で過ごしていました(Fig. 1)。友人と演劇ごっこをしたり、家の周りの森や野原でたくさんの時間を過ごしたりしました(Fig. 2)。

当時、私はシンディという名前の犬を飼っていました(Fig. 3)。私は人生を通じてずっと犬を飼っており、彼らは作品の一部にもなっています。冬には、私たち家族はニューヨークに住んでいて、小さいころには母とメトロポリタン美術館やニューヨーク近代美術館に行きました。また、母はオペラにも連れて行ってくれたのですが、そこに私は一緒に遊ぶ人形を持って行きました。膝の上でその人形たちと遊んでいる間に、舞台にはワーグナー風の登場人物の男女がいたことを覚えています。11歳になるまでの間に、私の家族はニューヨークの中で6回も引越しをしました(Fig. 4)。私は先進的な学校と従来型の学校という、二つの異なるタイプの学校に通いました。先進的な方の学校にいた時には、私はただ絵を描きたいと思っていました。高等学校の最後の2年間は、バーモントにある寄宿学校にいました。このように環境が変わり続けたことで、私の中には部外者的な人生観が形成されていきました。「ここが新しい場所ね」と、毎回自分をその場に合わせなければならなかったことを覚えています。

父はボートで暮らしていて、いつも動き回っていました(Fig. 5)。私には彼がいつ現れるのか全くわかりませんでした。父は毎年メキシコで幾時かを過ごしていて、写真や料理が得意でした。モダニズムの詩や文学を私に教えてくれたのは父でした。そして父は私にアーティストになるように勧めました。それは、彼自身が作家になろうとしたけれども結局なれなかったからだと思っています。コロンビア大学の大学院で20世紀初頭の詩を学びました。そのことは、私の作品の構造についての考え方に大きな影響を与えました。俳句の形式は、私が大きく影響を受けたイマジズムの詩人たちにとって非常に重要なものでした。

両親は離婚しました。母はディック・ターナーという、若いころにジャズミュージシャンで、また才能あるアマチュアのマジシャンでもあったけれど、そのいずれの夢も断たれた人と結婚しました。私が最も早く感化されたのはマジックショーで、それからサーカス、ブロードウェイのミュージカルに、そしてもちろん50年代のテレビと映画に影響を受けました。

## In the Shadow a Shadow

Joan Jonas

Thank you very much. I am honored to be here and very deeply moved and honored to receive this award.

Growing up I spent summers at the summer home of my maternal grandmother, Florence D'Olier, in New Hampshire (Fig. 1). With a friend, I would put on amateur theater performances, and spent a lot of time in the woods and the fields that surrounded the house (Fig. 2).

I had a dog named Cindy (Fig. 3). I have had dogs all my life and they have become a part of my work. Winters we lived in New York City and as a child I went to the Metropolitan Museum and the Museum of Modern Art with my mother. My mother took me to the opera, and I brought my dolls to play with. I remember noticing male and female Wagnerian characters on the stage while playing with the dolls on my lap. My family moved six different times within New York before I turned eleven (Fig. 4). I went to two different schools: one progressive and one more conventional. At the more progressive one I just wanted to paint. For my last two years of high school I was sent to boarding school in Vermont. This continuous displacement led to the forming of an outsider's life view. My memory is that, "OK, this is a new place." I have to adjust, each time.

My father lived on a boat and was constantly moving around (Fig. 5). I never knew when he was going to show up. He spent some time in Mexico every year and had a talent for photography and cooking. He introduced me to the modernist poets and literature. He encouraged me to be an artist, I believe, because he never succeeded in his own attempts at becoming a writer. In graduate school at Columbia University, I studied early 20th century poetry, which greatly affected the way I think about the structure of a work. The form of the *haiku* was very important to the Imagist poets, who were a major influence on me.

My parents divorced, and my mother married Dick Turner, a jazz musician in his youth and also a talented amateur magician, which were both also thwarted talents. My earliest influences were magic shows, in addition to the circus and Broadway musicals, and of course '50s television and movies.

My father's second wife had a sister named Jeanne Reynal who was a mosaic artist and collector. She was very involved in the New York art scene of the time, and knew Arshile Gorky, Willem de Kooning, Marcel Duchamp, among others. It was through this indirect exposure to this world that I became aware of the contemporary art circles of New York.

In university my studies were in art history, literature, and sculpture. I then went

父の再婚相手の女性には妹がいました。ジャンヌ・レネルというモザイク画の作家で、コレクターでもありました。彼女は当時のニューヨークのアートシーンに深く関わっていて、アーシル・ゴキー、ウィレム・デ・クーニング、マルセル・デュシャンなどと知り合いました。間接的にこのような世界に触れることで、私はニューヨークの現代美術界を知るようになったのです。

大学では美術史、文学、彫刻を学びました。そのあと美術大学へ進学し、引き続き彫刻を学ぶのと同時にドローイングを集中的に学びました。ドローイングは、私の作品の基本的な要素です。彫刻からパフォーマンスへと移行した1960年代の半ば、私はこの新しい形式について考え、新たな表現言語を開発するためにそれをどのように扱うのかを考える必要がありました(Fig. 6)。その頃、こんなことを書き記しています。「詩、彫刻、映画、ダンスには大きな違いは私には見つけられない。私にとってジェスチャーは、ドローイングと同等の重みがあるものだ。描いて、消す。描いて、消す—記憶も上書きされる」。

美術史を勉強している間、私は絵や映画、彫刻の作り上げる空間を注意深く見ていました。枠組みで区切られた空間の中でイリュージョンがどのようにしてつくられていくのか、そして奥行きと距離のある現実の身体的な空間をいかに扱うのかということ。私が表現形態を彫刻からパフォーマンスに移行させたとき、私はまずその空間に行ってそこをただ見つめていました。観衆にそれがどのように見えるのか、彼らは何を観るのか、そして、彼らは空間の曖昧さとイリュージョンとをどうやって認識するのか想像しました。作品のアイデアは、自分の視覚がほやけてくるまで空間をずっと見つめ続けていると浮かんできました。また、鏡、円錐、テレビ、ストーリーといったものを出発点とするようになりました。

私の大好きなルネサンス期の画家は、サセッタとピエロ・デラ・フランチェスカの二人です。作品の中の幾何学的な形、そして建築空間がいかに都市空間に描かれているかに関心があります。サセッタの作品では、その形、繊細な色合い、不思議な力に惹かれます。ピエロの作品においては、建築空間の中にいかに人物を配置するか、つまりその人物たちがそこでどのように立ち振る舞うかということに関心を持っています。

アルベルト・ジャコメッティから非常に大きな影響を受けました。彼の彫刻作品は、時にはとても小さく、時には巨大で、空間を圧倒するものがあります。彼の作品が生み出すイリュージョンは、子どものころに見たサーカスやマジックショーが見せるそれに似ています。これは物質の変容が非常に重要だという錬金術の考え方です。

to art school and continued with sculpture while concentrating on drawing—drawing being the basic element of my work. When I switched from sculpture to performance, in the mid- 1960s I had to think about this new form and consider how to work with it in order to develop a new language (Fig. 6). I made this statement at the time: “I didn’t see a major difference between a poem, a sculpture, a film, or a dance. A gesture has for me the same weight as a drawing: draw, erase, draw, erase—memory erased.”

While I was studying art history I looked carefully at the space of paintings, films, and sculpture—how illusions are created within a framed space, and how to deal with a real physical space with depth and distance. When I switched from sculpture to performance I just went to a space and looked at it. I would imagine how it would look to an audience, what they would be looking at, and how they would perceive the ambiguities and illusions of the space. An idea for a piece would come just from looking until my vision blurred. I would also begin with a mirror, a cone, a TV, a story

Sassetta and Piero della Francesca, are two Renaissance painters that I really loved. I was interested in the geometric forms and how the space of architecture was depicted in the space of the city. In Sassetta I was drawn to the form, the delicate colors, the magic; in Piero it was the placement of figures in the space of architecture—how they stood and seemed to gesture.

A major direct influence was Alberto Giacometti. His figures, sometimes tiny, sometimes enormous occupied and commanded a focused space. This element of illusion was also in the circus and the magic shows I had seen as a child. This idea of alchemy; the transformation of material is essential.

From the very beginning nature has been a context for my work. Since childhood I have loved the outdoors: playing in the woods in New Hampshire, putting on plays with my friends in various wild gardens, and watching thunderstorms move across the valleys. These were high points. The first time I really understood why people made up stories about gods was when I went to the Southwest of the U.S. and saw the landscape there. It was so overwhelming in an unexplainable way that I understood why it had to be explained by myths and stories. When I made *Wind*, in 1968 it was filmed outdoors on the coldest day of the year, though it was based on an indoor piece (Fig. 7). The wind became a character and a force. The wind turned what could have been familiar everyday movements into a comedy of chaos. Forces of nature in the landscape continue to be a major presence.

I was very influenced by film as well as by modernist poetry and literature.

I learned so much from looking at the early films of Vertov, Eisenstein, Pudovkin,

作家活動の初期から、私の作品の背景には自然があります。子どものころから野が大好きでした。ニューハンプシャーの森で遊んだり、友達とたくさんの野原でお芝居をしたり、雷雲が谷を過ぎゆくのを見たり。こういった物事に私は胸を踊らせていました。アメリカの南西部を訪れてその風景を目の当たりにしたとき、私は初めて人々がなぜ神の物語を作ったのかを初めて本当に理解しました。それは圧倒的で説明しがたく、神話や物語によってしか表すことができないものだと思ったのです。1968年、1年で最も寒い日に、屋外で*Wind*という作品を撮りました。この作品は屋内での演劇に基づいて作られているのですが、屋外で撮ることによって風は登場人物となり、力となります(Fig. 7)。この風は、日常で見慣れた動きを混沌としたコメディへと変化させました。風景の中での自然の力は、大きな存在であり続けています。

私はモダニズムの詩や文学と同様に、映画からも強い影響を受けました。

ジガ・ヴェルトフ、セルゲイ・エイゼンシュタイン、フセヴォロド・プドフキン、そして小津安二郎などの作品から多くのことを学びました。一つのイメージを次の異なるイメージにつなぎ、またそれに関連した一連のクローズアップを用いて物語を構築するというアイデアに惹かれました。風景の用い方と動物、花、子ども、人々のクローズアップとの対比に惹きつけられました。ロシア人の映画監督は、他の初期の映画監督と同様に、日常的な所作を伴う活動に魅了されていました。サイレント映画を観た後、ある特定の方法で音声がどのように作用しうるかということから多くの気づきを得ました。1950年代、ロングアイランドのノースポートの高校生だったころ、初めて日本映画を観ました。それは溝口健二による『雨月物語』でした。私は興味をそそられると同時に驚愕しました。その演技の手法とイメージにあっけにとられたのです。このような映画はこれまでに観たことがありませんでした。そこで、ジョナス・メカスによって創立されたニューヨークのアンソロジー・フィルム・アーカイブスの上映会に通い、映画を研究し始めました。近年、彼らは私の*Wind*と*Songdelay*という作品の修復に協賛してくれています。

メタファーは私の視覚言語の一つとなっています(Fig. 8)。音声とイメージを同時に流すことによって物語をいかに語るができるのでしょうか。イメージはどのような機能を持つのでしょうか。モダニズムの詩では、俳句の構造により二つのイメージが組み合わされて三つ目のイメージが作り出されます。エズラ・パウンドによる「地下鉄の駅で」(1913)がその好例です。

Ozu and others. I was drawn to the idea one image next to another, and, in a related way, to the use of a series of close-ups to build a narrative. I was affected by the use of landscape and the contrasting close-ups of animals, flowers, children, and people. The Russians, like other early filmmakers, were attracted to the activities of everyday movement. After seeing silent films, one was more aware of how sound could be used in a particular way. When I was in high school during the 1950s in Northport, Long Island, I saw my first Japanese film. It was called *Ugetsu* by Kenji Mizoguchi, and it intrigued and startled me at the same time. I was taken aback by its style of acting and its imagery. I had never seen anything like it. I began my study of film by attending film screenings in New York at Anthology of Film Archives established by Jonas Mekas. Recently they sponsored the restoration of my two films *Wind* and *Song Delay*.

Metaphor is an aspect of my visual language (Fig. 8). How does one tell a story with sound and image in time? What is the function of an image? In modernist poetry the structure of the *haiku* can combine two images to make a third. Like Ezra Pound's "In Station of a Metro" from 1913.

*The apparition of these faces in a crowd;*

*Petals on a wet, black bough.*

When I began to work in time based media I had to invent ways of structuring sequences of images, so I worked with the language of montage in composing my work (Fig. 9).

In the 1960s when I knew I wanted to make performance based work I attended dance workshops, performances and happenings by visual artists and dancers in New York (Fig. 10). I was also looking at film, painting and sculpture; how art is a dialogue with the past and the future.

I am constantly looking for both familiar and strange objects in flea markets at home and away that might become props in my work.

The objects I use are not literal adaptations of the elements in the story or concept, but are symbolic, archetypal. For example, the actuality of the form "the cone" was an instrument to channel sound to the audience (Fig. 11). I could whisper in their ears, look through it, listen to it, yell through it, sing—always directing sound to a place. *Funnel*, a piece I did in 1974, was based on the form of a cone. I made many paper cones of different sizes and proportions. I started working with 9 foot tin cones in 1976 and continue to be inspired by this shape.

My inspiration includes travel, collecting objects and the practices of other cultures and their rituals.



*The apparition of these faces in a crowd;  
Petals on a wet, black bough.*

群集のなかに現れたこれらの顔は  
濡れた黒い枝の上の花びらのようだ

タイムベースド・メディアの作品を作り始めたとき、イメージのシークエンスを構造化する方法を発明する必要があり、モンタージュ言語を用いることにしました (Fig. 9)。

1960年代、パフォーマンスに基づいた作品を作りたいと考えていたときには、ニューヨークの美術家やダンサーたちによるダンスのワークショップやパフォーマンス、ハプニングに参加しました (Fig. 10)。もちろん映画、絵画、彫刻にも着目しており、いかに芸術が過去と未来の対話になりうるかを考えていました。

私は常に、作品の小道具になりそうな、ありふれたものと不思議なものの両方を国内外のフリーマーケットで探しています。

私が使用するオブジェはストーリーや概念の中の要素として字義通りに当てはまるものではなく、象徴的で原型的なものです。例えば「円錐」の形、これは音声を観衆に届けるための道具です (Fig. 11)。私は彼らの耳にささやき、それを覗き、それに耳を傾け、それを通して叫び、歌うなど、常に音を特定の場に届けることができます。1974年の作品、*Funnel*は円錐の形に基づいて作られています。私は紙でサイズや形状の異なる様々な円錐を作りました。そして1976年に9フィートの錫の円錐を使い始めましたが、今もなおこの形に触発され続けています。

私は、旅をして様々な物を収集したり異文化の習わしや儀式について知見を得たりすることからインスピレーションを受けています。

儀礼は私の言語の一部です。もちろん他の文化の儀礼に興味を持っていますが、それは私自身の儀礼のことです。美術史を参照してみると、どの絵画にも物語があります。また、多くの習わしの元を辿れば儀礼から始まります。能の舞台も儀礼から始まっています。私はミノア文明やミケーネ文明といった時代の、古代の美術について学びました。イルカとともに海に潜った女性についての神話に興味を抱き、ギリシアで1年、クレタ島で数ヶ月を過ごしたこともあります。研究をしながらパフォーマンス活動を始める準備をしていた1960年代に、私はアメリカの南西部でホピ族の

Ritual is part of my language. My own ritual, although I am interested in the rituals of other cultures. In studying art history, every painting has a story. And many practices began in ritual. The Noh theater began as ritual. I studied the early periods of art, the Minoan and the Mycenaean period. I spent a year in Greece and several months in Crete because I was drawn to the Minoan myths, of the women diving in the sea with dolphins. In the 1960s when I was doing research and getting prepared to go into performance, I saw the Hopi snake dance in the Southwest. Which was amazing, outdoors, and beautiful.

All of these ideas have continued through the years and have been applied in different ways to later works. They have to do with my way of performing, my way of disguising myself, and working in relation to the camera.

How to alter the image through the various media and then alter what is there later through editing. Using layering devices and reflection to alter how the audience perceives what they see.

I have continuously stepped from the making of a performance to making autonomous films and video works to installation and back while moving images and ideas from each to the other.

The first prop that I used was the mirror (Fig. 12). And, as you saw in *Wind*, we had costumes with mirrors pasted onto them. I got the idea from reading the Argentinian writer Jorge Luis Borges. I was very intrigued by how he wrote about mirrors and space and the infinite multiplication of space as a library (Fig. 13). The endless library that went on and on (Fig. 14). So I made several performances with mirrors in the late 1960s. These pieces consisted of a group of about 17 people walking very slowly, very carefully moving in choreographed movements, in the space. The mirrors faced the audience. In turn, the audience saw the reflected fractured space, the other performers and themselves. So what you're seeing now is a recent reconstruction from notes and photographs of *Mirror Piece I* and *II*, which was originally performed in the late 1960s and early '70s. The mirror was a metaphor for me (Fig. 15). A device to alter the image and to include the audience as reflection, making them uneasy as they view themselves in public. The fragility of the mirrors and glass that could actually break, also caused discomfort.

Beauty with an edge offset.

Other outdoor pieces also involved the viewpoint of the audience (Fig. 16). My early work developed in a particular context and place. In the 1960s, some parts of New York looked like ruins—parts of the Lower West Side, for example, and the docks

スネークダンスを見ました。屋外で行われたそのダンスは驚くほど素晴らしく、美しかったです。

こうしたアイデアを何年も蓄積して、のちの作品にさまざまな方法で生かしています。パフォーマンス、変装、そして、カメラとの関係性のあり方にそれらが表れています。

パフォーマンス作品の制作から自主制作の映像へ、映像制作からインスタレーションへ、イメージやアイデアを相互に移動させながら行きつ戻りつすることに継続して取り組んできました。

最初に使用した小道具は鏡です(Fig. 12)。Windでご覧いただけるように、私は衣装に鏡を貼り付けました。アルゼンチンの作家、ホルヘ・ルイス・ボルヘスの作品から着想を得たものです。私はボルヘスが鏡と空間、鏡による空間の無限の増殖を図書館に喩えていることに関心を持ちました(Fig. 13)。幾重も重なり延々と続く空間です(Fig. 14)。1960年代の後半には、鏡を用いたいくつかのパフォーマンス作品を制作しました。これらの作品では、17人くらいのパフォーマーが空間の中でゆっくりと歩き、またあらかじめ定められた振り付けに基づいて慎重に動作を行います。鏡は観客の方に向けられています。観客は反射で分断された空間、パフォーマー、そして自分自身を代わる代わる観ることになります。今ご覧いただいているのは、1960年代後半から70年代前半にかけて上演されたパフォーマンス、*Mirror Piece I*と*Mirror Piece II*を、当時のメモや写真を基に再制作したものです。私にとって鏡は一つのメタファーでした(Fig. 15)。鏡はイメージを変容させ、そこに観客自身をも写り込ませる装置となります。観客はこうにして公の場に晒されることで、不安を掻き立てられるのです。実際に割れることのある鏡やガラスの脆弱性もまた、不快感を引き起こす要素となります。

危うさを秘めた美。

その他の屋外作品にも、観客の視点を巻き込んだものがあります(Fig. 16)。私の初期作品は特定の文脈や場所で発展していきました。1960年代、ニューヨークの一部の地域は廃墟のようでした。例えばロウアー・ウエスト・サイドやハドソン川沿岸の船渠などです。これらの場所は私にとって探検の場でした。

最初の屋外作品、*Jones Beach Piece*は1970年に制作した、人間の感覚が距離によってどのように変わるのかに関する作品です。音は距離の離れたところでは遅延して聞こえます。つまりこの場合、動作と音は切り離され、動作が見えてからほんの一

nearby along the Hudson River. These were places to explore.

The first outdoor piece, *Jones Beach Piece* in 1970 was about perception in the distance. How sound is delayed by distance. One sees the action and split seconds later one hears the sound (Fig. 17). Space is flattened by the distance (Fig. 18). Certainly one can relate it to the history of painting and representation, of flatness and the idea of trying to create the illusion of depth through perspective or color and form.

I went to Japan in 1970 and saw the Noh theater. It had a significant influence on me and my work. It was then that I started experimenting with masks and used them in the outdoor works. Masks hid my face from the audience and gave me another persona. They inspire me to move in a different way, behave in a different way, and mask my personality, which I like. The sound of wood hitting wood in the Noh inspired me to work with wood blocks clapping the sound delay in my outdoor performances.

What you're seeing now is a piece called *Nova Scotia Beach Dance* (Fig. 19). Although the piece was happening on the beach itself, it was seen from overhead by a group standing on the cliff above (Fig. 20). I have spent every summer since 1970 in Cape Breton Canada and every summer I record the landscape and perform for the video camera.

When I moved to Soho in 1968 it was relatively empty, and artists were able to move into old, recently abandoned factory lofts that had the beauty of another time (Fig. 21). It wasn't expensive to find a place to perform or exhibit one's work. You could work on the streets, lots, and docks without getting permission from the city. My performance and video reflected that setting. It was an atmosphere grainy and rough. This performance is *Delay Delay* from 1972 with a group of people who as usual were friends and artists—for instance Gordon Matta-Clark is in this piece. I would work on location, in this case, the empty lots of the lower west side of New York for a few months with ideas, developed previously at Jones Beach and for the *Nova Scotia Beach Dance*, and then rehearse with the group before performing in public (Fig. 22). For *Delay Delay*, the audience sat on the roof of a loft building on Chambers Street overlooking these empty lots where old factory buildings had been recently torn down (Fig. 23). This work dealt with the perception of distance from an overhead view.

The film *Songdelay* was based on *Delay Delay* and shot in this location (Fig. 24). In order to recreate the illusion of the space—in other words the distance and the activity over a wide viewpoint—I worked with a filmmaker, Robert Fiore, and we used two lenses: a telephoto lens, since you wouldn't be able to see the sound delay in the distance through a normal lens, and a wide angle lens to record the area of the empty

瞬後に音が聞こえてきます(Fig. 17)。距離が空間を平坦にするのです(Fig. 18)。それは絵画や表現の歴史における、二次元の絵画を遠近法や色と形の操作によって三次元空間であるかのように錯覚させる手法に結びつけることができるものです。

1970年に日本を訪れ、能楽を鑑賞しました。この体験は私自身と私の作品に大きな影響を与えました。それから私は仮面を使った実験を始め、屋外作品にそれらを用いてみることにしました。仮面は私の顔を観客から隠し、私にもう一つの人格を与えたのです。仮面は私に自分とは違う動きを、振る舞いを促し、人格を覆い隠します。また、拍子木を叩く音は、木の塊を打ち合わせ、距離によるその音の遅延を用いた屋外でのパフォーマンスに結びついていきました。

今ご覧いただいているのは、*Nova Scotia Beach Dance*という作品です(Fig. 19)。パフォーマンスは海岸で行われましたが、海岸にある崖の上に立つ何人かの人たちがこれを観ていました(Fig. 20)。1970年以来ずっと、私はカナダのケープブレトン島で毎夏を過ごし、その風景とそこでのパフォーマンスをビデオカメラで記録しています。

1968年にソーホーに引越したころは、ここにはほとんど誰も住んでおらず、アーティストたちはちょうどその頃に遺棄された古い工場のロフトに移り住むことができました。それらには別の時代の美しさがありました(Fig. 21)。パフォーマンスや展示のための場所は、さほど高くない値段で探すことができました。また、路上、空き地、波止場などどこでも、ニューヨーク市からの許可なしに使うことができました。私のパフォーマンスと映像作品はそのような状況を映し出しています。荒っぽく粗削りな雰囲気でした。この画像は*Delay Delay*という、1972年から始めたパフォーマンス作品です。大抵は何人かの友人やアーティストたちと一緒にパフォーマンスをしました。例えばこの作品にはゴードン・マッタ＝クラークも出演しています。私はいつも実際にパフォーマンスを行う場所でその作品についてのアイデアを練ります。この作品の場合はロウワー・ウエスト・サイドの空き地でした。数ヶ月間その場所で、ジョーンズ・ビーチで思いついたことや*Nova Scotia Beach Dance*で発展させてきたアイデアについていろいろと考えていました。そして、パフォーマンスを公開する前には何人かで一緒にリハーサルをします(Fig. 22)。*Delay Delay*では、観衆はチェンバーズ・ストリートのビルの屋上に座って、少し前まで古い工場が建っていた空き地を見渡します(fig. 23)。この作品では、俯瞰的な視点から距離の知覚について取り組みました。

lots. It was pure accident that boats went by up and down the Hudson River in the background as we recorded. We were very lucky. Every time we started to record the wood clapping sound delay the boats went by.

Here we see an image of *Organic Honey's Visual Telepathy*—the first video performance that I ever did (Fig. 25). I bought a video camera in Japan in 1970 and started working with closed circuit video system, which was quite a revolutionary video system at that time. Artists seeing themselves live performing and recording at the same time. This was unlike recording in film, where you can't see the results of a recording until later. It was a radical moment.

This device altered my way of performing I began to perform for the camera. I didn't want to be recognized as myself, so I wore masks, I dressed up, I played with disguise. I developed imaginary characters or states of mind, alter egos. In a way, I found myself in the mirror works and through video transformations.

*Organic Honey's Visual Telepathy* evolved as I found myself continually investigating my own image in the monitor of my video machine. I then bought a mask of a doll's face, which transformed me into an erotic seductress. I named this TV persona "Organic Honey." I became increasingly obsessed with following the process of my own theatricality, as my images fluctuated between the narcissistic and a more abstract representation. The risk was to become too submerged in solipsistic gestures. In exploring the possibilities of female imagery, thinking always of a magic show, I attempted to fashion a dialogue between my different disguises and the fantasies they suggested. This was in part inspired by the feminist movement of the time. I always kept my eye on the small monitor in the performance area in order to control the image.

There was a live camera in the performance space. At first I operated the camera but later I had a camera person as performer. All movements and shots were set up before hand and rehearsed. There is a small monitor in the space so that, I, the performer could frame my actions.

The audience saw this live performance simultaneously with the image transmitted from the camera to the projection and or the monitor. This was often a detail of the live action, so the experience was of a double narrative linked. In subsequent video performances I continued to explore this space of perception.

I am interested in drawing during performance (Fig. 26). A drawing in a performance is different than drawing alone in my studio where there are no witnesses. The performance affects the drawing. As Organic Honey I drew for the monitor while looking at the monitor and not at the drawing.



*Delay Delay*をもとにして制作した*Songdelay*という映像作品も、この場所で撮影しました(Fig. 24)。空間のイリュージョンを再現する、言い換えると距離や活動を広い視点から見つめ直すために、映画監督のロバート・フィオーレと協働して望遠レンズと広角レンズという2種類のレンズを使用しました。標準レンズでは音の遅延を捉えることができないので望遠レンズを使用し、空き地全体を捉えるために広角レンズを使用したというわけです。撮影の最中に偶然、背景のハドソン川の上を何艘かの船が行ったり来たりしていました。非常に幸運なことでした。私たちが拍手木の音が遅延するのを撮影し始めるたびにボートが通り過ぎて行ったのですから。

今ご覧いただいているのは*Organic Honey's Visual Telepathy*という、私が初めて作ったビデオパフォーマンス作品です(Fig. 25)。1970年に日本でビデオカメラを購入し、当時かなり革命的だった閉回路のビデオシステムを利用して制作し始めました。アーティストたちはライブパフォーマンスを行う自分自身をリアルタイムで見ながら、録画を同時に行うことができるのです。録画結果を後からでしか確認できないフィルムとはまるで違いました。これは革新的なことでした。

この装置によって私のパフォーマンスのあり方が一変しました。カメラを意識してパフォーマンスを行うようになったのです。私は自分自身として認識されることを望まず、仮面を着け、着飾り、変装してカメラの前で演じました。そして想像上の人格や心理状態、複数のオルターエゴを発展させていきました。ある意味で、私は鏡の作品やビデオによる変容を通して自分自身を発見していたのです。

*Organic Honey's Visual Telepathy*は、ビデオのモニターに映る自分の姿をつい研究し続けてしまうために、徐々に進化していきました。そして私は、自分をエロティックで誘惑的な女に変容させる人形の顔の仮面を購入しました。そしてその登場人物を「オーガニック・ハニー」と名付けました。自分自身に芝居っ気がかかるに従って、ナルシスティックな表現と、より抽象的な表現との間で自分のイメージが揺れ動く様子に、私はますます取り憑かれていきました。そこには、唯我論的なジェスチャーに陥り過ぎてしまうというリスクがありました。女性のイメージの可能性を探求する際には、常にマジックショーを念頭におきながら、私が変装した人物たちと、彼女たちが示すファンタジーとの間に対話を作り出そうとしました。それはある部分で、当時のフェミニスト運動に触発されたものでした。イメージをコントロールするために、パフォーマンスエリアに置かれた小さなモニターに常に目を向けるようにしていました。

I think continuously of how to work with screens, how to design the screen and how to work with projection on the screen. I am interested in creating my own special effects using my own technological trickery (Fig. 27, 28).

*Mirage* from 1976 was designed particularly for the Anthology Film Archives (Fig. 29). It was the last of a series of video performances, working with early black and white technology and was structured in relation to the projection screen of the cinematic. Because one could change the size and shape of the screen, various movements were performed in relation to these shapes (Fig. 30). A large monitor turned on its side played pre-recorded videos such as *May Windows*, and *Good Night, Good Morning* (Fig. 31, 32). These works were recorded by a camera turned on its side to fit the vertical format. In this piece I included two 16 mm films—a drawing film and a film of volcano eruptions, both projected. However the screens were mostly blank serving as backdrops for my movements on the small black wooden table or stage (Fig. 33). Sometimes if the screen was backlit one could see through it and we performed behind the screen, working with the transparency. I did not include the live camera linked to the closed circuit. Props included a group of 9 foot tin cones, a small hoop, and a Central American wooden mask of a man.

For the 30 minute film shot by Babette Mangolte I made a series of drawings on a blackboard (Fig. 34). Drawing and erasing in this case, images, or symbols, that were part of my vocabulary. This is a weather symbol, and a heart I draw over and over—a basic iconic image. I was inspired by films of Maya Deren, the American filmmaker who spent time in Haiti filming the voodoo rituals. Practitioners were making drawings over and over again on the dark ground with lines of white powder. I refer to this piece and I've used this drawing film in other works or as part of the installation version of *Mirage*. *Mirage* is a piece that I go back to, in order to develop certain aspects of it in new work. It interests me to go back to an early work, take a part of it, and work with it in relation to other material. I'm interested in how the content is altered by juxtaposition or by being in a different context.

I sat on top of a television set which was turned on its side in a vertical position and made a series of gestures (Fig. 35). The image of the cone inspired me to include volcano footage. The whole piece involved the idea of opposites. It was an abstract piece dealing with light and dark.

This is *The Juniper Tree*, the first version for children (Fig. 36). In 1976 I started working with narrative or story telling inspired by prose fiction. As with the mirror, the video, the outdoor work...narrative, I would say, was another altering medium in which



パフォーマンスの空間にはライブカメラがありました。最初は自分でカメラを操作していましたが、後に、パフォーマーとしての撮影者をおくようになりました。すべての動作とショットを事前に構成して、リハーサルを行いました。その空間には、パフォーマーである私が動きを組み立てることができるように、小さなモニターを設置しました。

観客はこのライブパフォーマンスを、カメラからプロジェクションかモニター、もしくはその両方に送信されるイメージと同時に観ることになります。そこには現前で起きている動作の細部が映し出されていることが多く、二重の語りの絡み合いを観客は体験しました。後のビデオパフォーマンスでも、私はこの知覚空間について探求し続けました。

私はパフォーマンス中にドローイングを行うことに関心があります(Fig. 26)。それは、誰も見ていない中、スタジオで一人で描くドローイングとは異なります。パフォーマンスがドローイングに影響を与えるのです。オーガニック・ハニーとしての私はモニターに向かって、手元ではなく、モニターを見ながらドローイングをしました。

私はスクリーンの使い方、スクリーンの設計方法、スクリーンへの投影方法について絶えず考えています。自らの技術的なトリックを用いて自分だけの特殊効果を作り出すことに興味を持っています(Figs. 27、28)。

1976年の作品、*Mirage*は、アンソロジー・フィルム・アーカイブスのために特別に作られたものです(Fig. 29)。これは、初期のモノクロ技術を駆使した一連のビデオパフォーマンスシリーズの最後の作品となるもので、映画のスクリーンに合わせて組み立てられました。スクリーンの大きさや形を変えることができるので、これらの形に応じてさまざまな動作のパフォーマンスを行いました(Fig. 30)。横向けに置かれた大きなモニターでは、*May Windows*や*Good Night, Good Morning*などの、あらかじめ録画された映像作品を再生しました(Figs. 31、32)。これらの作品は、縦のフォーマットに合うようにカメラを傾けて撮影されたものです。この作品では、ドローイングを録画したものと火山の噴火を映したものという2本の16 mmフィルムを投影しました。しかしながら、上演中のほとんどの時間にはスクリーンに何も投影されず、小さな黒い木のテーブルかステージの上での私のパフォーマンスの背景となっていました(Fig. 33)。時折スクリーンの裏側から光を照らし、スクリーンの裏側でパフォーマンスを行う私たちの姿を透かして見るようにしました。この作品では、ライブカメラの閉回路のシステムは使用しませんでした。小道具とし

the image relates to a story and is affected by the story. This is the first version of *The Juniper Tree*, based on a fairy tale by the Grimm Brothers (Fig. 37). It was *made for children* which interests me, to have children react and respond to the work.

I later altered that piece and turned into a work not just for children, though children could have seen it (Fig. 38). I made a structure or stage set.

For instance, I represented the tree with a ladder which is an iconic way of representing a tree. The wood and rope structure was the house (Fig. 39). I made red and white drawings. When I begin working with a story, I analyze, take it apart, and I note the colors. In this case, red and white: “red as blood and white as snow.” Very traditional fairy tale colors (Fig. 40). In this particular fairy tale there is a boy and a girl. In the performance for children we played all the characters in this version I represented all the characters...on the red cloth I drew an anatomical heart and turned it into a face, representing the boy (Fig. 41). On the white cloth for the girl I drew a valentine heart and turned that into a face, each step at different moments in the performance. I then hung the drawings on the wall (Fig. 42). They became a part of the set. I make drawings in performance relating to the content, while exploring each time a different medium (Fig. 43).

This was in the Whitechapel Gallery in London before it was renovated. It was slightly altered for this beautiful space. Installations are adjusted for various situations.

In 1994, when I had a show at the Stedljk Museum in Amsterdam, it was the first time since *Stage Sets* that I had a major show of installations that were translations of performances (Fig. 44). I also made a new work that was first an installation and then was translated into a performance in collaboration with a theater group in Amsterdam. It was called *Revolted by the Thought of Known Places* based on an Irish 8th century epic poem *Sweeney Astray*. This is the installation of *Organic Honey* (Fig. 45). I wanted the audience to experience the work in a different way, I take all the elements—the video, the sound the structures the screens the props—and I reconstruct them. In other words, I take the performance apart, so it’s not based on linear time but exists in a different experience of time—the audience chooses what to look at and when. As they walk through the piece, the sounds of the different videos play together (Fig. 46). Later when I started working with more lyrical sound there were different solutions with each installation. This is what interests me now, the form of the installation. This way of exhibiting a work in a space that I construct.

This is the installation version of *Mirage*, as I mentioned earlier, the two films side by side: the drawing film and the film I made to go with it (Fig. 47). The second film

ていくつかの9フィートの錫の円錐と、小さな輪、そして中米の男の仮面を用いました。

バベット・マンガルトが撮影した30分間の映画のために、黒板に次々とドローイングを描きました(Fig. 34)。描いて、消す。この場合は、私の言語の一部であるイメージやシンボルを描いては消しました。これは天気記号で、これは何度も描いた心臓の絵。基本的で象徴的なイメージです。ハイチに滞在してヴードゥー教の儀礼を撮影していたアメリカの映像作家、マヤ・デレンの映画に私は触発されました。儀礼を行う人々が、白い粉の線で暗い地面に何度もドローイングを描いていました。この作品を参考に、他の作品やインсталレーション版の*Mirage*を構成する要素の一つとしてこのドローイングの映像を使用しました。*Mirage*は、この作品が持つある面を発展させ、それを新しい作品に落とし込むために、何度も立ち戻っています。私は、初期の作品に立ち返ってその一部を切り取り、他の素材との関係性を念頭に制作することに関心を持っています。その要素を並置したり異なる文脈の中においたりすることによって、それがどのように変容するかということに興味があるのです。

私は横に倒して縦向けにしたテレビモニターの上に座って、一連の動作を行いました(Fig. 35)。円錐のイメージから着想を得て、火山の映像を作品に取り入れることにしました。作品全体としては二項対立のような概念を含んでいます。それは明暗を扱う抽象的な作品でした。

これは*The Juniper Tree*という作品で、子ども向けの最初のバージョンです(Fig. 36)。1976年に私は散文小説に触発されたナラティブやストーリーテリング、つまり「語り」を扱い始めました。鏡やビデオ、屋外作品と同じように、語りは、イメージが物語と関係づけられ物語から影響を受けて変容する媒体であると言えます。これは、グリム兄弟のおとぎ話を下敷きにした*The Juniper Tree*の最初のバージョンです(Fig. 37)。作品に対する子どもの反応や応答への関心から、子ども向けに作られました。

後に、私はこの作品を、子どもも観ることができるけれど、子どもだけを対象とするのではないものに作り替えました(Fig. 38)。作り替えるにあたって、構造物や舞台装置を作りました。

例えば、木を表す象徴的な方法として、梯子を用いました。木と紐の構造物は家を表しています(Fig. 39)。そして、赤と白のドローイングを描きました。物語を扱うときには、まず分析してそれを分解し、色に着目します。この作品の場合、「血のよ

consisted of footage shot in the early seventies, and includes footage shot off the TV at the time, because I wanted to bring everyday current events into the work, and juxtapose what I was doing in the privacy of my studio with what was going on in the world around me. I think even since *The Juniper Tree*, when I work with a narrative or a story, I'm very aware of what's going on in the world. *The Juniper Tree* relates to the idea of being the female, for instance. And in this case with *Mirage*, the Vietnam War, Nixon, and so forth, are referred to.

This is the performance version of *Volcano Saga* (Fig. 48). I began to work with projections in color as backdrops, reflecting the narrative, and placed in relation to the space of the performance. The video is edited to form a parallel narrative to the live action in and around it. In this case it's on three different screens, two projections show continuous moving images—narratives relating to the story. The third screen is behind a piece of glass that I stand behind at times and use as a sounding board, knocking on it or painting on it. The projections are series of color images, or stills that I took when I visited Iceland to work on the piece and record the landscape.

I continue to explore this way of telling a story. I do not illustrate the story I represent it often using metaphor.

The projection and the live performance form parallel narratives. I perform in the image and beside it, always in relation to it.

I worked with a composer Alvin Lucier (Fig. 49). In each of my works, I've either made my own soundtracks or worked with a composer. Tilda Swinton played the main part in *Volcano Saga*. The characters in an Icelandic Saga are more three-dimensional as they are based on real historical figures. Fairy tales were two-dimensional. Cardboard cut outs either good or evil. I wanted to have an experienced performer—in this case Tilda—to play the part of Gudrun, the main character, a woman who was married four times. She has a series of four dreams that foretold her future. Ron Vawter, an actor from the Wooster Group, played the seer who interpreted these dreams.

After several large scale epic works I started to think in miniature terms and not have myself appear live.

I began to make a series of sculptural objects. Long wooden boxes echoing the shape of a cone but squared inside the larger end is a stage with a video backdrop (Fig. 50). The viewer stands and looks into the box. This piece was the first one I did, it was called *Tap Dancing* (Fig. 51). It's a poetic documentary about a form of dance that they do in Canada. And it's based on a particular folk dancer. It's called 'step dancing.' This is a little girl. All the children learn these dances. And I made a number of props

うに赤く、雪のように白い」というセリフから赤と白の要素を抜き出しました。非常に伝統的なおとぎ話に出てくるような色です(Fig. 40)。このおとぎ話には男の子と女の子が登場します。子ども向けのパフォーマンスでは、私と俳優がそれぞれの登場人物を演じましたが、このバージョンでは私が一人ですべての登場人物を演じました。赤い布に心臓を描き、それを顔に変えて、男の子を表現しました(Fig. 41)。白い布にはハートを描き、それを顔に変えて、女の子を表しました。それらのドローイングは全てパフォーマンス中の特定の時点に一段階ずつ進行しました。それから壁にそれらのドローイングを掛けました(Fig. 42)。そしてそれらは舞台のセットの一部になりました。このように、私はパフォーマンスの中で、作品ごとに異なる媒体を探りながら、パフォーマンスの内容に関連したドローイングを描いているのです。(Fig. 43)。

これは改装される前のロンドンのホワイトチャペルギャラリーで上演されている様子です。この美しい空間のために少し変更を加えました。インスタレーション作品はさまざまな状況に合わせて調整しています。

アムステルダム市立美術館で個展を開催したのは1994年のことです。パフォーマンス作品をインスタレーションに変換して展示する大規模な展覧会の開催は、*Stage Sets*以来、初めてのことでした(Fig. 44)。また、最初はインスタレーションとして制作し、アムステルダムの劇団と協働してパフォーマンスに変換するという新作を作りました。*Revolted by the Thought of Known Places*という名のこの作品は、アイルランドの8世紀の叙事詩、*Sweeney Astray*を下敷きとしたものです。こちらは、*Organic Honey*のインスタレーションです(Fig. 45)。私は観衆に別の方法で作品を体験してもらいたいと思っていました。そこですべての要素—映像、音声、構造物、スクリーン、小道具を取り出して、それらを再構築したのです。言い換えれば、私はパフォーマンスをばらばらに分解して、直線的な時間に基づいたものではなく、異なる時間体験の中にそれを存在させました。観衆は何をいつ見るのかを選ぶことができます。インスタレーションの中を歩くと、観衆はさまざまな映像の音声を同時に耳にします(Fig. 46)。後に、私がより叙情的な音を用いるようになってからは、それぞれのインスタレーションごとに異なる解があります。現在は、インスタレーションの形式、つまり私が構成した空間の中に作品を展示する手法に関心を寄せています。

これは*Mirage*をインスタレーション作品にしたものです。先ほど述べましたよう

and objects that represent the stage set within this miniature theater. I've made six of these and they're all different subjects and different shapes. This is *My New Theater III* (Fig. 52). You can also see another *My New Theater* behind this.

This is another example of drawing in relation to my body, I put a wet sheet over me and I drew its outlines on the sheet in charcoal (Fig. 53). It looks like my skeleton on the outside of my body. After this I began to do these drawings in performance by tracing over a large piece of Japanese paper held against my body. I've made many of these drawings. The drawing on the blackboard is of one of my objects that I collect.

So, in 1968 when I began to publicly perform I had the desire to develop my own language. I feel the following works, my most recent, are a coming together of all of the ideas of the early works. I have developed them into longer and more complicated narratives (Fig. 54).

*Lines in the Sand* was based on a long poem called "Helen in Egypt" written by H.D. or Hilda Doolittle (Fig. 55). H.D. was an American writer living in the early part of the 20th century who was analyzed by Sigmund Freud in the 1930s. I also include quotes from her memoir "Tribute to Freud." It was written right before the Second World War, I grew up in the Second World War. War is a background condition. There's a section from H.D.'s book about her analysis with Freud, that refers to this time before World War II in a certain way: "there was something beating in my brain."

Helen of Troy was blamed for the Trojan War, of course a woman had to be blamed. H.D.'s account is based on a classical reference that stated that Helen never went to Troy, but went to Egypt (Fig. 56). The Helen that was in Troy was a phantom, a copy. And that it was actually a trade war. I was thinking of the fact that we are still at war and that the true reasons are never made explicit. I am interested in these historic mythic female figures and the echoing theme of the double.

For part of my research I visited Las Vegas where we recorded scenes in a casino called Luxor. The fake (Luxor) was juxtaposed against the real Egypt, represented in the work by the photographs that my grandmother took when she visited Egypt at the end of the 19th century (Fig. 57). This was an echoing of the theme of the double.

I do not play Helen (Fig. 58). There are two of us performing echoing the real and the fake. In this case, I'm making a drawing of a step pyramid that involves moving with my body while making a mark on a large piece of paper that's suitable to the scale of the performance space or stage. I often become obsessed with one form—in this case, the pyramid and the sphinx, drawing the image over and over again in real time for the performance (Fig. 59).



に、ドローイングの映像とこの作品に合わせて作った映像の2本の映像が並んでいます(Fig. 47)。二つ目の映像は、70年代前半に撮影されたショットで構成されていて、それには当時テレビで放映された映像を撮ったものも含まれています。それは毎日の出来事を作品に盛り込み、自分のスタジオでの個人的な営みと、自分の周りの世界で起こっている出来事を並置したいからです。*The Juniper Tree*以来、語りや物語を扱うときには、世界で今何が起こっているのかを非常に強く意識するようになっています。例えば*The Juniper Tree*は、女性であるということに結びついています。そして*Mirage*の場合は、ベトナム戦争、ニクソン政権などが参照されています。

こちらは*Volcano Saga*のパフォーマンス版です(Fig. 48)。私は物語を反映した背景として色を投影することになりました。それはパフォーマンス空間に合わせて配置されています。映像は、その中や周辺で起こる動作に対応する物語を形成するように編集されています。この作品の場合、三つの異なるスクリーンに映像が投影され、そのうち二つのスクリーンには連続して動くイメージ、つまり物語に関する語りを表した映像が流れています。三つ目のスクリーンは、私がときどきその後ろに立って、叩いたり絵を描いたりして反響板として用いているガラスの裏側にあります。そこにはカラーのイメージ画像または作品制作のためにアイスランドを訪れたときに撮影した風景の写真が投影されています。

私は物語を語るこの手法を探究し続けています。物語を直接的に描写することはせずに、しばしば比喩を用いて表現します。

映像の投影とライブパフォーマンスはパラレルな物語を作り出します。私はそのイメージの中で、また側で、常にそれに関連したパフォーマンスを行うのです。

この作品では作曲家のアルヴィン・ルシエと協働しました(Fig. 49)。作品ごとに、私は自分でサウンドトラックを作るか、あるいは作曲家と協働しました。*Volcano Saga*ではティルダ・スウィントンが主人公を演じました。アイスランドのサーガの登場人物は、歴史上実在した人物に基づいているため、非常に立体的に描かれています。対して、おとぎ話の登場人物は善か悪かに分かれていて、厚紙細工のように二次元的です。私は、4回結婚した女性である主人公のグードルンの役を演じる経験豊富な俳優を求めています。それがティルダでした。彼女は自分の将来を予見する一連の四つの夢を見ます。ウースターグループの俳優であるロン・ヴォーターが、これらの夢を解釈する予言者の役を演じました。

いくつかの大規模な叙事詩作品の後、私は小さな表現について考え始めました。自

Around 2003 I started to develop *The Shape the Scent the Feel of Things* (Fig. 60). The title of the piece is a quote from H.D.'s writing, but the piece was based on a book by Aby Warburg, "Images from the Region of the Pueblo Indians of North America." In the early part of the 20th century Warburg, a German art historian, visited the Southwest and saw certain ceremonies of an indigenous peoples, the Hopi. Through his writing, I returned to my own memory of seeing the snake dance of the Hopi in Arizona. The piece was designed for an immense space in the basement of an old factory that became the exhibition space of DIA Beacon. In 2005 I began to work with Jason Moran, the jazz composer, who composed music and played live in the piece. This has been a long lasting and important collaboration. We continued to work together for *Reading Dante*, *Reanimation* and *They Come To Us Without a Word*.

I designed a large screen on wheels that moved in and out of the corridor sideways, moving towards and away from the audience, shrinking and expanding the space. The screen appeared as a fourth wall, advancing, receding and moving out of the space. Major (props) included a stuffed coyote, a long snake like structure on wheels, and various sound devices that I played in relation to Jason's sounds, Jason is playing live.

This piece was really developed around the text which then developed into a script which I worked on for two years. I also spent two years recording video in many locations. My research took me to the desert landscapes of the Southwest of America, and Southern California, and woods and beaches of Canada. The haunting images from Salton Sea, for me, represented the decay of certain American culture and became a backdrop for the song "Pastures of Plenty" by Woody Guthrie, which is ironic juxtaposition.

This scene where I paint the snake is an example of how layers of actions occur in relation to the space and the projection (Fig. 61). I move with the music to paint the snake in a condensed period of time while the other performer Ragan Haas pulls and swings the snake like row of linked canvases on wheels. Projected behind this is an image of a stick being used as a drawing tool to draw curving lines in the sand.

Here is the final scene, only possible because of the unique layout of the DIA space (Fig. 62). The character Warburg walks down the length of the enormous warehouse space, past the columns, the metal doors roll open, letting in a flood of light as Warburg leaves the sanitarium and the music plays.

*Reanimation* was based on the Icelandic writer Halldor Laxness' *Under the Glacier*, a work of fiction written in 1968. I shot it partly in Norway and partly in my loft in New

分自身がライブで現れなくても成立するものです。

私は彫刻的な作品のシリーズを作り始めました。円錐を連想させる長い木製の箱で、大きな方の端は四角くなっており、その中は映像を背景とした舞台になっています(Fig. 50)。鑑賞者は箱の前に立ち、中を覗きます。この作品は箱のシリーズで最初に作ったもので、*Tap Dancing*といいます(Fig. 51)。カナダで踊られているダンスについての詩的なドキュメンタリーで、特定のフォークダンサーに関するものです。それは「ステップダンス」と呼ばれています。これは小さな女の子です。全ての子どもたちがこれらのダンスを学びます。そして私はこの小さな劇場内の舞台セットとなる小道具やオブジェをたくさん制作しました。これまでに六つのこうした小劇場を作っていますが、それらは全て主題も形も異なったものです。これが*My New Theater III*です(Fig. 52)。背景には別の種類の*My New Theater*も見えます。

これはまた別のドローイングの一例で、私の身体に関するものです。自分の身体を濡れたシートで覆い、そのシートの上から木炭で身体の輪郭を描きました(Fig. 53)。それはまるで身体の外側にある骨格のようです。この後、私はパフォーマンスでこの種のドローイングを行うようになり、一枚の大きな和紙を自分の身体にかけて、それをなぞって描きました。このようなドローイングをたくさん制作しました。黒板のドローイングは、私が集めたオブジェの一つを描いたものです。

1968年にパフォーマンスの公開を始めたとき、私は自分自身の表現言語を育てていきたいという願望を持っていました。最も直近の作品は、初期の作品の全てのアイデアをまとめたものと言えます。私はそれらをより長く、より複雑な物語に発展させてきたのです(Fig. 54)。

*Lines in the Sand*は、H.D.ことヒルダ・ドゥリトルによって書かれた『エジプトのヘレネー』と呼ばれる長い詩に基づいていました(Fig. 55)。H.D.は20世紀初期に活躍したアメリカ人作家で、1930年代にジークムント・フロイトによる精神分析を受けた人物です。私は彼女の回顧録『フロイトにささぐ』も作品の中に引用しました。それは第二次世界大戦の直前に書かれたもので、私は第二次世界大戦中に育ちました。戦争が背景条件にあります。「私の脳の中で何かが脈動している」、これはフロイトとの彼女の分析について書かれたH.D.の本からの一節です。それはある意味で第二次世界大戦前のこの時期について言及したものだと言えます。

トロイアのヘレネーはトロイア戦争の責任を負わされました。もちろん女性が非難されなければならなかったのです。H.D.の記述は、ヘレネーはトロイアに行っ

York. While in Norway I met a Sami singer named Ande Somby (Fig. 63). We recorded his songs which are part of the sound track. Jason Moran composed and played the music for the performance version after the first version of the installation was shown in Kassel for dOCUMENTA (13) (Fig. 64).

*Reanimation* was my first piece where I wanted to include questions about the problems in the environment in my work. Of course, I had always been thinking about these things. I was struck by Laxness' writing and its focus on the poetic presence of glaciers, nature and its creatures. I used crystals in the piece because glaciers are made of crystals (Fig. 65). Because my work is always set in the present I had to take into consideration when creating the piece that glaciers are melting. I used footage from a 1973 video called *Disturbances* shot is a swimming pool with shots of women swimming under water.

From my time in Kitakyushu with the Center for Contemporary Art Kitakyushu, I had worked with *shōji* screens (Fig. 66). So, I reconfigured the piece and had these paper screens made for the video projections for *Reanimation*. It really alters the perception of the image because it divides the image into a grid pattern (Fig. 67). The audience can walk into the architectural space and be surrounded by the projected images. Also, part of the piece, but outside of the room like space, are two large *My New Theaters*, playing other video material.

In the performance of *Reanimation* I made a drawing with ink and ice. This is an image of the drawing projected through the crystal and metal structure (Fig. 68). I thought of the black ink on the white snow as a kind of polluting element.

This is just another example of how I work with drawing and here I draw on the snow with paint (Fig. 69).

This is an example of how Jason Moran and I work together (Fig. 70). I loved this motif and he's reused it in different ways. I am making drawings of birds as fast as I can and sliding pieces of paper away, one after another, inspired by the music. I was particularly inspired by one of Halldor Laxness' descriptions of a bird standing in the storm.

*They Come to Us without a Word...* I was invited to represent the United States at the Venice Biennale in 2015 (Fig. 71). Again, this is an example of one work segueing into another (Fig. 72). I quoted Laxness about bees, and the miraculous aspect of how bees function (Fig. 73). I wanted to make a piece about animals and include children as performers (Fig. 74). For me this represented the fact of our fragile environment that children will inherit (Fig. 75). In each room there were two projections. One concerned

たことは一度もなく、エジプトに行っていたという古典的な典拠に基づいています (Fig. 56)。トロイアにいたのはヘレネーの幻影、替え玉だったという説です。そしてそこにはトロイア戦争は実際には貿易戦争だったという主張もあります。私たちはまだ戦争の最中にあり、本当の理由というものは明白にされることはないという事実について考えていました。私はこういった歴史的な神話の中の女性像と何度も繰り返される替え玉のテーマに関心を抱いています。

調査の一部として私はラスベガスを訪れ、ルクソールというカジノでいくつかのシーンを撮影しました。偽物(ルクソール)は、私の祖母が19世紀の終わりにエジプトを訪問したときに撮った写真の中にある本物のエジプトと並置されました (Fig. 57)。これもまた替え玉というテーマを反映していました。

この作品で私はヘレネーを演じませんでした (Fig. 58)。二人のパフォーマーが本物と偽物を演じます。このとき、私は階段状のピラミッドのドローイングを描きました。パフォーマンス空間や舞台の規模に合った大きな紙の上に、身体を動かして印を付けながらドローイングを描いていきます。私はしばしば一つのイメージに取り憑かれます。この作品ではピラミッドとスフィンクスでした。パフォーマンス中、リアルタイムで何度も何度もそれらを描きました (Fig. 59)。

2003年ごろには *The Shape, the Scent, the Feel of Things* を作り始めました (Fig. 60)。タイトルはH.D.の著作から引用していますが、この作品はアビ・ヴァールブルクの著書『蛇儀礼—北アメリカ、プエブロ・インディアン居住地域からのイメージ』に基づいています。20世紀初頭、ドイツの美術史家であるヴァールブルクはアメリカ南西部を訪問し、先住民、ホピ族のいくつかの儀式を見ました。彼の文章を通して、アリゾナでホピ族のスネークダンスを見た自分自身の記憶に立ち戻りました。この作品は、ディア・ビーコンの展示スペースとなっている古い工場の地下の広大なスペースに合わせて作られました。2005年、ジャズの作曲家のジェイソン・モランとの仕事を始めました。彼は私の作品のために作曲し、それをパフォーマンス中に生演奏しました。これは長きにわたる重要なコラボレーションとなりました。私たちは *Reading Dante*, *Reanimation*, *They Come to Us Without a Word* でも引き続き協働しています。

私は横向きに廊下を出入りする、車輪のついた大きなスクリーンを作りました。それは観客に近づいたり遠ざかったり、スペースを狭くしたり広げたりしました。スクリーンは4番目の壁として現れ、前進し、後退し、そしてパフォーマンス空間の外

the main subject—the bees, the fish, the wind, and the homeroom in which the children drew animals for instance. The other projection concerned ghost stories from the oral tradition of Cape Breton, Canada. I thought of the ghosts of creatures (Fig. 76).

This video was in the wind room (Fig. 77). I find a lot of my props and friends and teak stone in Canada, and that fan is one of them – a giant fan.

In this piece, *Stream or River Flight or Pattern*, birds are a major presence in the work (Fig. 78). I also continued to work with children. I recorded video in Vietnam, Spain, Singapore, and Italy (Fig. 79). I projected the videos on a wall in my loft and then performed in front of them and recorded it, as I have done so often throughout the years. The thread of my work from the very beginning has always been my role as performer (Fig. 80). I step into a piece and move, guided by the music, the text, the props and both inspired and working in the space with other performers.

This was made in San Andreas, Spain, working with some of the people in my workshop, and we work in shadows, juxtapose the local landscape of San Andreas (Fig. 81).

I continue to explore these ideas in my recent piece about the ocean, *Moving Off the Land* (Fig. 82). The situation facing the planet is dire and I am profoundly saddened by this crisis (Fig. 83). However, I am grateful through my work to have gained a deeper understanding for creatures both in the ocean and on the land. I believe if we understand the importance of these miraculous creatures we can better understand ourselves and live in harmony.

I just in closing would like to again thank the people I work with: Sekeena Gavagan, David Sherman, Jun Jung in New York, and all the children and people that have performed with me. I really enjoy working with other people. It's one of the reasons why I do what I do. Thank you.



へ出ていきます。主要な小道具として、コヨーテの剥製、車輪のついた長いヘビのような構造物、そしてジェイソンの音楽に合わせて私が演奏したさまざまな音響機器がありました。

この作品は実際にテキストを中心に制作されたもので、そのテキストはその後、2年間をかけて脚本へと展開しました。私はまた、2年間でたくさんの場所で映像の撮影をしました。アメリカ南西部と南カリフォルニアの砂漠、そしてカナダの森と海岸で調査を行いました。ソルトン湖で見た忘れがたい光景は、私にとってはある一つのアメリカ文化の崩壊を表すものであり、ウディ・ガスリーによる歌「Pastures of Plenty」の背景となったものでもありました。それは皮肉な並置でした。

私がヘビを描くこのシーンは、空間と映像投影に呼応して、幾層もの行為がどのように起きるのかの例となります(Fig. 61)。私が音楽に合わせて動きながら短時間で蛇を描いている間に、もう一人の出演者、ラガーニ・ハースが蛇のように連なる車輪のついたキャンバスを引いたり揺らしたりします。この背後には、棒で砂に曲線が描かれるイメージが投影されています。

これが最後のシーンです。これは、ディア・ビーコンの空間独自のレイアウトでのみ可能なものです(Fig. 62)。ヴァールブルクを演じる俳優が巨大な倉庫スペースを通り抜け、柱を通り越して金属製のドアが開くと、ヴァールブルクがサナトリウムを去ると共に光が満ち溢れ、音楽が流れます。

*Reanimation*はアイスランドの作家、ハルドル・ラクスネスの『極北の秘教』という1968年に書かれた小説に触発されたものです。いくつかのシーンをノルウェーで、またニューヨークの私のロフトで撮影しました。ノルウェーにいる間、アンデ・ソンビーという名前のサーミ人の歌手と出会いました(Fig. 63)。サウンドトラックの一部として彼の歌を録音しました。インスタレーション版の最初のバージョンがカッセルのドクメンタ13で展示された後、ジェイソン・モランはパフォーマンス版のために音楽を作曲して演奏しました(Fig. 64)。

*Reanimation*は環境問題への問いを盛り込もうとした最初の商品でした。もちろん、その前からいつもこれらのことについて考えていました。私は氷河や自然とそこに生きる生物の詩的な存在に焦点が当てられたラクスネスの文章に心を打たれました。氷河は氷でできているので、作品にクリスタルを使いました(Fig. 65)。私の作品は常に現在に設定されているので、この作品を作ったときには氷河が融解しているということを考慮しなければなりませんでした。そこで私は1973年の映像作品

*Disturbances*から、スイミングプールの中で女性が泳いでいるシーンを取り出して用いました。

現代美術センターCCA北九州での滞在以後、障子状のスクリーンを使って作品を作っています(Fig. 66)。そこで、私は*Reanimation*で映像を投影するためにこの紙のスクリーンを作りました。このスクリーンは画像をグリッド状に分割するため、画像の見え方がかなり変わります(Fig. 67)。観客は投影された映像に囲まれた建築的な空間に入ることができます。また、作品の一部ではあるけれども部屋の外側のような空間に、他の映像作品を再生している2つの大きな*My New Theater*が置かれています。

*Reanimation*のパフォーマンス公演では、インクと氷でドローイングを描きました。これはそのドローイングがクリスタルと金属の構造物を通して投影されている様子です(Fig. 68)。私は白い雪の上の黒いインクを一種の汚染物質と考えました。

これはまた別のドローイングの例で、ここでは雪の上にペンキでドローイングを描いていました(Fig. 69)。

これはジェイソン・モランと私がどのように協働しているかの一例です(Fig. 70)。私はこのモチーフが大好きで、彼はそれをさまざまな方法で再利用しています。私はできるだけ速く鳥のドローイングを描き、音楽に駆り立てられるように紙片を次々に引き剥がして落としていきます。ハルドル・ラクスネスの、嵐の中に立つ鳥に関する記述に特に触発されました。

*They Come to Us Without a Word*……。私は2015年、ヴェネツィア・ビエンナーレのアメリカ館の代表として招待されました(Fig. 71)。これもまた、ある作品が別の作品へと続いていく例です(Fig. 72)。ラクスネスがミツバチと、その機能の奇跡的な側面について記述している文章を引用しました(Fig. 73)。動物についての作品を作り、子どもたちにパフォーマーになってもらいたいと思いました(Fig. 74)。私にとってこの作品は、子どもたちが受け継ぐであろう私たちの脆い環境という事実を表すものです(Fig. 75)。各部屋には二つの映像が投影されています。一つは主なテーマとして、例えば蜂、魚、風、そして子どもたちが教室で動物を描いている映像などです。もう一つはカナダのケープブレトンにおいて口承で伝えられている怪談に関するものです。私は生物の霊について考えていたのです(Fig. 76)。

この映像作品は風の部屋にありました(Fig. 77)。カナダの友人のアンティーク

ショップでたくさんの小道具を見つけるのですが、この大きな扇子もその一つです。

*Stream or River Flight or Pattern*では、鳥が大きな存在となっています(Fig. 78)。この作品も子どもたちと一緒に制作しました。ベトナム、スペイン、シンガポール、そしてイタリアで映像を撮影しました(Fig. 79)。長年の間しばしばそうしてきたように、私は自分のロフトの壁面に映像を投影し、それらの前でパフォーマンスをして、それを録画しました。最初期から一貫して、私の作品における自分自身の役割は常にパフォーマーなのです(Fig. 80)。私は作品の中に入り込み、音楽、テキスト、小道具に導かれて動き、他の出演者と一緒にその空間に触発されながらパフォーマンスをするのです。

この作品は、スペインのサンアンドレアスで私のワークショップに参加した人たちと協力して作りました。私たちの影とサンアンドレアスの地域の風景を並置しています(Fig. 81)。

私は海に関する近作、*Moving Off the Land*でこれらの考えを探求し続けています(Fig. 82)。地球が直面している状況は悲惨であり、私はこの危機にひどく心を痛めています(Fig. 83)。しかし、私は自分の作品を通して、海と陸の両方の生き物についてより深い理解を得られたことに感謝しています。私たちがこれらの奇跡的な生き物の重要性を理解すれば、自分たちのこともよりよく理解し、調和の中に生きることができると思います。

最後に、ニューヨークで共に働いてくれている仲間であるセキーナ・ギャバガン、デイビッド・シャーマンとジュン・W・ジョン、そして私と一緒にパフォーマンスをしてくれた全ての子どもたちと出演者たちに、もう一度感謝の意を表したいと思います。私は本当に他の人と仕事をするのが大好きです。それは私が自分の仕事をする理由の一つです。ありがとうございました。

(訳：藤田瑞穂)





Joan in New Hampshire, summer. Courtesy Joan Jonas.

Fig. 1



Joan and friend performing, New Hampshire. Courtesy Joan Jonas.

Fig. 2



Joan at age 5 or 6 with dog Cindy and cat in New Hampshire. Courtesy Joan Jonas.

Fig. 3



Joan at age 12 with mother Jane Turner and brother Jimmy Turner. Courtesy Joan Jonas.

Fig. 4



Joan's father, Curtis Edwards. Courtesy Joan Jonas.

Fig. 5



Joan Jonas, *Oad Lau*, 1968. Performance at St. Peter's Gymnasium, New York, 1968. Photo by Peter Campus.

Fig. 6



Joan Jonas, *Wind*, 1968. 16 mm film.

Fig. 7



Jonas in mirror costume, 1968. Photo by Peter Campus.

Fig. 8



Judy Padow, Joan Jonas, and Eve Corey, New York, c. 1968.  
Photo by Peter Campus.

Fig. 9



Joan Jonas, *Funnel*, 1974. Performance at Contemporanea, Rome, 1974.  
Photo © 1974 Richard Landry.

Fig. 10



Joan Jonas, *Funnel*, 1974. Performance at Walker Art Center, Minneapolis, 1974.

Fig. 11



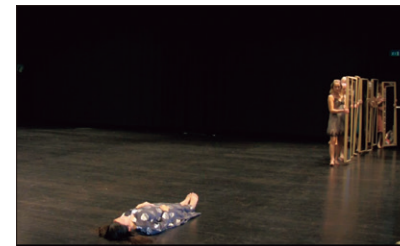
Joan Jonas, *Mirror Piece I*, 1969. Loeb Student Center, New York University, New York, 1969. Photo by Wayne A. Hollingworth.

Fig. 12



Joan Jonas, *Mirror Piece I*, 1969. Bard College, Annandale-on-Hudson, NY, 1969. Photo by Joan Jonas.

Fig. 13



Joan Jonas, *Mirror Piece I (Reconfigured)*, 1969/2010. Performance at Kulturhuset Stadsteatern, Stockholm, 2013.

Fig. 14



Joan Jonas, *Mirror Piece II*, 1970/2018. Performance at Tate Modern, London, 2018. Photo by Lewis Ronald.

Fig. 15



Joan Jonas, *Jones Beach Piece*, 1970. Performance at Jones Beach, Long Island, NY, 1970. Photo © 1970 Richard Landry.

Fig. 16





Joan Jonas, *Jones Beach Piece*, 1970. Performance at Jones Beach, Long Island, New York, 1970. Photo © 1970 Richard Landry.

Fig. 17



Joan Jonas, *Jones Beach Piece*, 1970. Performance at Jones Beach, Long Island, New York, 1970. Photo © 1970 Richard Landry.

Fig. 18



Joan Jonas, *Nova Scotia Beach Dance*, 1971. Inverness, Cape Breton, Nova Scotia, 1971. Photo by Richard Serra.

Fig. 19



Joan Jonas, *Nova Scotia Beach Dance*, 1971. Inverness, Cape Breton, Nova Scotia, 1971. Photo by Roberta Neiman.

Fig. 20



Joan Jonas, *Delay Delay*, 1972. Lower West Side, New York, 1972. Photo by Gianfranco Gorgoni.

Fig. 21



Joan Jonas, *Delay Delay*, 1972. Lower West Side, New York, 1972. Photo © Gwenn Thomas.

Fig. 22



Joan Jonas, *Delay Delay*, 1972. Lower West Side, New York, 1972. Photo by Gianfranco Gorgoni.

Fig. 23



Joan Jonas, *Songdelay*, 1973. 16 mm film.

Fig. 24





Joan Jonas, *Organic Honey's Vertical Roll*, 1973. Video (shown as video clip).

Fig. 25



Joan Jonas, *Organic Honey's Vertical Roll*, 1973. Video (shown as video clip).

Fig. 26



Joan Jonas, *Organic Honey's Vertical Roll*, 1972. Performance at Musee Galliera, Paris, 1973.

Fig. 27



Joan Jonas, *Organic Honey's Vertical Roll*, 1972. Performance at Ace Gallery, Venice, California, 1972. Roberta Nieman Photographs.

Fig. 28



Joan Jonas, *Mirage*, 1976. Anthology Film Archives, New York, 1976. Photo © 1976 Babette Mangolte, all rights of reproduction reserved.

Fig. 29



Joan Jonas, *Mirage*, 1976. Anthology Film Archives, New York, 1976. Photo © 1976 Babette Mangolte, all rights of reproduction reserved.

Fig. 30



Joan Jonas, *May Windows*, 1976. Video (shown as video clip).

Fig. 31



Joan Jonas, *Good Night Good Morning*, 1976. Video (shown as video clip).

Fig. 32



Joan Jonas, *Mirage*, 1976. University Art Museum, University of California, Berkeley, 1980. Photo by Benjamin Blackwell.

Fig. 33



Joan Jonas, *Mirage*, 1976. 16 mm film transferred to Video (shown as video clip).

Fig. 34



Joan Jonas, *Mirage*, 1976. Performance in Geneva, Switzerland, 1976. Photo by Egon von Furstenberg.

Fig. 35



Joan Jonas, *The Juniper Tree (children's version)*, 1976. Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia, 1976. Photo by Roberta Nieman.

Fig. 36



Joan Jonas, *The Juniper Tree (children's version)*, 1976. Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia, 1976. Photo by Roberta Nieman.

Fig. 37



Joan Jonas, *The Juniper Tree*, 1976/1994. Installation, Wilkinson Gallery, London, 2008. Photo courtesy Wilkinson Gallery, London. Photo by Peter White.

Fig. 38



Joan Jonas, *The Juniper Tree (solo version)*, 1978. Jonas' loft, New York, 1978. Photo © 1976 Babette Mangolte, all rights of reproduction reserved.

Fig. 39



Joan Jonas, *The Juniper Tree (solo version)*, 1978. Jonas' loft, New York, 1978. Photo © 1976 Babette Mangolte, all rights of reproduction reserved.

Fig. 40



Fig. 41

Joan Jonas, *The Juniper Tree (solo version)*, 1978. Van Abbemuseum, Eindhoven, The Netherlands, 1979.



Fig. 42

Joan Jonas, *The Juniper Tree (solo version)*, 1978. Whitechapel Gallery, London, 1979. Photo courtesy Whitechapel Gallery Archive.

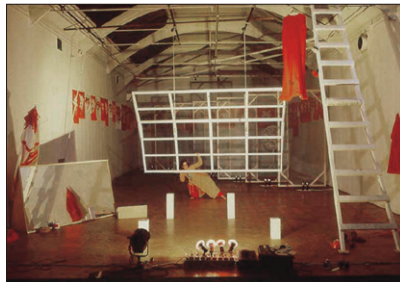


Fig. 43

Joan Jonas, *The Juniper Tree (solo version)*, 1978. Whitechapel Gallery, London, 1979. Photo courtesy Whitechapel Gallery Archive.



Fig. 44

Joan Jonas, *Revolted by the thought of known places... Sweeney Astray*, 1994. *Light Time Tales*, HangarBicocca, Milan, 2014. Photo by Agostino Osio



Fig. 45

Joan Jonas, *Organic Honey's Visual Telepathy/Organic Honey's Vertical Roll*, 1972/1994. The Temporary Contemporary at the Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1995. Photo courtesy of the Museum of Contemporary Art, Los Angeles. Photo by Fredrik Nilsen.



Fig. 46

Joan Jonas, *Organic Honey's Visual Telepathy/Organic Honey's Vertical Roll*, 1972/1994. The Temporary Contemporary at the Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1995. Photo courtesy of the Museum of Contemporary Art, Los Angeles. Photo by Fredrik Nilsen.



Fig. 47

Joan Jonas, *Mirage*, 1976/1994/2005. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2007. Photo by Juan Andres Pegoraro.



Fig. 48

Joan Jonas, *Volcano Saga*, 1985. Performing Garage, New York, 1987. Photo by Gabor Sztanyi.





Joan Jonas, *Volcano Saga*, 1989. Video (shown as video clip).

Fig. 49



Joan Jonas, *My New Theater III: In the Shadow a Shadow*, 1999. Galleria Civica di Arte Contemporanea, Trento, Italy, 2007. Photo by Moira Ricci.

Fig. 50



Joan Jonas, *My New Theater I: Tap Dancing*, 1997. Pat Hearn Gallery, New York, 1997. Photo courtesy the Estate of Colin de Land.

Fig. 51



Joan Jonas, *My New Theater III: In the Shadow a Shadow*, 1999. Galleria Civica di Arte Contemporanea, Trento, Italy, 2007. Photo by Moira Ricci.

Fig. 52



Joan Jonas, *My New Theater III: In the Shadow a Shadow*, 1999. Video (shown as video clip).

Fig. 53



Joan Jonas, *Waltz*, 2003. Video (shown as video clip).

Fig. 54



Joan Jonas, *Lines in the Sand*, 2002. Documenta 11, Kassel, Germany, 2002.

Fig. 55



Photo taken by Jonas' grandmother Florence Dimond D'Olier during a 1910 trip to Egypt, now part of *Lines in the Sand*, 2002.

Fig. 56



Photo taken by Jonas' grandmother Florence Dimond D'Olier during a 1910 trip to Egypt, now part of *Lines in the Sand*, 2002.

Fig. 57



Joan Jonas, *Lines in the Sand*, 2002. Performance at the Kitchen, New York, 2004. Video still.

Fig. 58



Joan Jonas, *Lines in the Sand*, 2002/2005. Video (shown as video clip).

Fig. 59



Joan Jonas, *The Shape, the Scent, the Feel of Things*, 2005 & 2006. Performance at Dia: Beacon, Beacon, NY, 2006. Video (shown as video clip).

Fig. 60



Joan Jonas, *The Shape, the Scent, the Feel of Things*, 2005 & 2006. Performance at Dia: Beacon, Beacon, NY, 2006. Video still.

Fig. 61



Joan Jonas, *The Shape, the Scent, the Feel of Things*, 2005 & 2006. Performance at Dia: Beacon, Beacon, NY, 2006. Video still.

Fig. 62



Sami singer Ande Somby. Photo by Joan Jonas.

Fig. 63



Joan Jonas, *Reanimation (In a Meadow)*, 2012. Documenta 13, Kassel, Germany, 2012. Photo by Joan Jonas.

Fig. 64



Fig. 65

Joan Jonas, *Reanimation (In a Meadow)*, 2012. Documenta 13, Kassel, Germany, 2012. Photo by Joan Jonas.



Fig. 66

Joan Jonas, *Reanimation*, 2010/2012/2013. Gavin Brown's enterprise, New York, 2017. Photo by Thomas Müller. Courtesy the Artist and Gavin Brown's enterprise, New York/Rome.



Fig. 67

Joan Jonas, *Reanimation*, 2010/2012/2013. Gavin Brown's enterprise, New York, 2017. Photo by Thomas Müller. Courtesy the Artist and Gavin Brown's enterprise, New York/Rome.



Fig. 68

Joan Jonas, *Reanimation*, 2012. *Light Time Takes*, Malmö Konsthall, Sweden, 2015–2016. Photo by Helene Toresdotter.

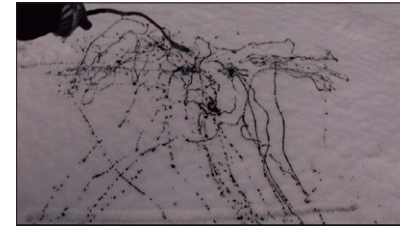


Fig. 69

Joan Jonas, *Reanimation*, 2010/2012/2013. Video (shown as video clip).



Fig. 70

Joan Jonas, *Reanimation*, 2012. Performance at HangarBicocca, Milan, 2014. Photo by Moira Ricci.



Fig. 71

Joan Jonas, *They Come to Us without a Word*, 2015. U.S. Pavilion, 56th Venice Biennale, Italy, 2015. Photo by Moira Ricci.



Fig. 72

Joan Jonas, *They Come to Us without a Word*, 2015. U.S. Pavilion, 56th Venice Biennale, Italy, 2015. Photo by Moira Ricci.





Fig. 73

Joan Jonas, *They Come to Us without a Word*, 2015. U.S. Pavilion, 56th Venice Biennale, Italy, 2015. Photo by Moira Ricci.



Fig. 74

Joan Jonas, *They Come to Us without a Word*, 2015. U.S. Pavilion, 56th Venice Biennale, Italy, 2015. Photo by Moira Ricci.



Fig. 75

Joan Jonas, *They Come to Us without a Word*, 2015. Video (shown as video clip).



Fig. 76

Joan Jonas, *They Come to Us without a Word*, 2015. Video still.



Fig. 77

Joan Jonas, *They Come to Us without a Word*, 2015. Video still



Fig. 78

Joan Jonas, *Stream or River Flight or Pattern*, 2016–2017. Gavin Brown's enterprise, New York, 2017. Photo by Lance Brewer. Courtesy the artist and Gavin Brown's enterprise, New York/Rome.



Fig. 79

Joan Jonas, *Stream or River Flight or Pattern*, 2016–2017. Video (shown as video clip).



Fig. 80

Joan Jonas, *Stream or River Flight or Pattern*, 2016–2017. Video (shown as video clip).



Joan Jonas, *Stream or River Flight or Pattern*, 2016–2017. Video (shown as video clip).

Fig. 81



Joan Jonas, *Moving Off the Land*, 2016–2018. Performance at Tate Modern, London, 2018. Photo by Brotherton Lock.

Fig. 82



Joan Jonas, *Moving Off the Land*, 2016–2018. Performance at Danspace Project, New York, 2018. Video (shown as video clip).

Fig. 83

稲盛財団2018——第34回京都賞と助成金

発行 2019年 8 月31日

制作 公益財団法人 稲盛財団

〒600-8411 京都市下京区烏丸通四条下ル水銀屋町620番地

Tel: 075-353-7272 Fax: 075-353-7270

E-mail [press@inamori-f.or.jp](mailto:press@inamori-f.or.jp) URL <https://www.inamori-f.or.jp>

**ISBN978-4-900663-34-3 C0000**