

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2004)

Heft: 70: Collaborations Christian Marclay, Wilhelm Sasnal, Gillian Wearing

Artikel: Cumulus from America : Joan Jonas

Autor: Thea, Carolee / Aeberli, Irene

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680470>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 21.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

CUMULUS

From America

IN EVERY EDITION OF PARKETT, TWO CUMULUS CLOUDS, ONE FROM AMERICA, THE OTHER FROM EUROPE, FLOAT OUT TO AN INTERESTED PUBLIC. THEY CONVEY INDIVIDUAL OPINIONS, ASSESSMENTS, AND MEMORABLE ENCOUNTERS—AS ENTIRELY PERSONAL PRESENTATIONS OF PROFESSIONAL ISSUES.

OUR CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE ARE NEW YORK WRITER CAROLEE THEA AND GABRIELE SCHOR, AN ART CRITIC FOR THE “NEUE ZÜRCHER ZEITUNG,” WHO TEACHES MODERN AND CONTEMPORARY ART AT THE UNIVERSITIES OF VIENNA AND SALZBURG.

Joan Jonas

CAROLEE THEA

While new strategies and languages for negotiating artistic expression, critique, and concern continue to evolve, some older models are holding their ground. Performance art, for example, has been a volatile art form in which artists have responded to current concerns. It is a strategy that generates ideas and re-examines the contemporary from new viewpoints. In the sixties, performance

was considered a permissive activity for formal and intellectual excursions to reveal new layers of meaning. In the words of RoseLee Goldberg, the curator and historian of performance, “performance art ... retains a tentativeness that allows the obsessions of our cultural moment to seep from its edges.”¹ Considered transgressive, performative works counter the familiar, formal, and social goals with their assumption of a non-material primacy over the aesthetic. In many cases, the work explored various realities across the divide of high

and popular culture while, through enigma and ephemerality, it aimed to upset routine bourgeois thinking.

For several decades, in inquiries using the body, gender, sexuality, and material from other cultures, the pioneering artist Joan Jonas has continued her work, often out of view. At present she teaches media and performance at MIT and is frequently invited to do exhibitions, mostly in Europe. Recently, however, she was invited to compose a new work for The Moore Space in Miami, Florida and to participate in her retro-

CAROLEE THEA is the author of *Foci: Interviews with 10 International Curators* (New York: Apexart, 2001).

JOAN JONAS, *SONGDELAY*, 1973,
still from 16-mm film on DVD / Szene aus dem
auf DVD übertragenen
16-mm-Film.

(VIDEO STILLS: COURTESY ELECTRONIC
ARTS INTERMIX, NEW YORK)

words, "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."²⁾ A storyteller, or rather a picture-builder, she imbricates cultural and mythological epics with personal narrative, video, and other media. In most of her work, as early as in *MIRROR PIECE* (1967), Jonas examines space and perceptual phenomena while merging elements of

moving through a stark, windswept landscape. Her performers struggle over and over with their fluttering coats, battling the gusts. The 16-mm film—silent, black-and-white, jerky, and sped-up—evokes early cinema, while its content locates it in spare late-sixties Minimalism. (The camera work and editing was done in collaboration with Peter Campus.) In *SONGDELAY* (1973), another early performance film, Jonas is concerned with stripping down the medium and foregrounding the figure and its ritualistic movements in space.

VOLCANO SAGA (1987) begins with rituals of the everyday that the artist links to myths, sagas, and fairy tales. Based on the thirteenth-century Icelandic Laxdeala saga, the work is a narrative reverie, a televisual retelling of a



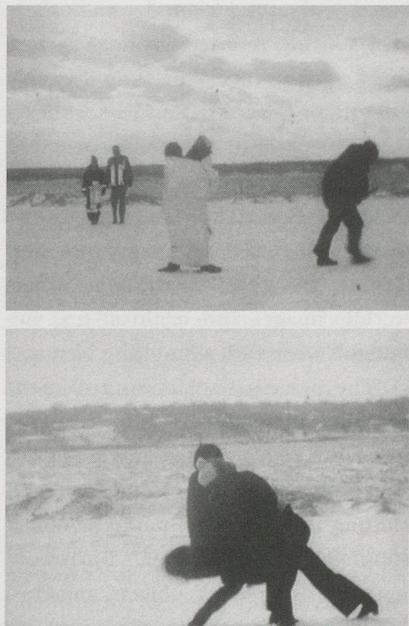
spective at the Queens Museum in New York City. As well, Jonas' first New York performance in over a decade revisits the myth of Helen of Troy at The Kitchen, a space that since the seventies has been a leader in presenting performance, dance, and multimedia visual culture.

In her complex installations that include drawing, poetry, sculpture, film, video, performance, and dance, Jonas analyzes and re-synthesizes the action and interaction of the performing body and its transformations. In her own

dance, Japanese Noh and Kabuki, drawing, and sculpture.

By employing live projections, single-channel video, and asynchronous picture and/or sound sequences, Jonas reveals the manipulative potential of film and video techniques. In her groundbreaking video *VERTICAL ROLL* (1972) an interrupted electronic signal causing a vertical roll on the monitor was transformed into a formal device to dislocate space and fracture the recorded image. For *WIND*, a 1968 work, Jonas focuses on a group of performers

JOAN JONAS, *WIND*, 1968,
stills from 16-mm film on DVD.
Camera: Peter Campus;
edited by Peter Campus and Joan Jonas.





JOAN JONAS, *CROSSED WAVES*, 2003, performance at Queens Museum, New York,

March 2004, originally performed at The Moore Space, Miami, October 2003 / Performance im Queens Museum, New York, März 2004, Erstaufführung im Moore Space, Miami, Oktober 2003. (PHOTO: JAISHRI ABICANDANI)

medieval myth about a young woman (played by Tilda Swinton) whose dreams foretell the future. Shot in the dramatic natural landscapes of Iceland and in New York, the performance-based work uses ancient dream analysis as a starting point for a densely textured tale in which the young woman's interpreter (played by Ron Vawter) hears her dreams and sees their meaning. Jonas employs multilayered digital effects to create a ritualistic dreamscape of the young woman's imagination and desires. The ghostly overlays of otherworldly images and mythical text imbue this work with a haunting beauty.

The principal structuring element of Jonas' work has been the simultaneity of live performance and video imagery; by switching back and forth and shifting the gaze, one mode or object supplements the other. Borrowing narratives or poems, objects, cameras, bodies, and movement, the artist cre-

ates a patchwork of the esoteric and mundane to reveal symptoms of the present.

Continuing to accommodate a widening inquiry into familiar patterns of narration, in 2002 Jonas created a work for "Documenta 11" based on an epic poem in confrontation with the disjunctive tensions of our postcolonial world. While much of the artwork in Kassel was concentrated in a documentary mode, a significant number of artists sought ways of translating the moment into the kinds of languages necessary for shaping the production of new and different forms of knowledge to complement the contemporary upheaval of received realities and ideas.

In that work, *LINES IN THE SAND*, the artist took as her starting point "Helen in Egypt," an epic poem by H.D., the Imagist poet Hilda Doolittle. The canonical Helen myth, based on the tale of a war fought at Troy for a

woman stolen from the Greeks, has for centuries been preferred over a lesser-known version in which Helen remained in Egypt the whole time and never set foot in Troy. The true cause of the war was thus disguised by a more romantic, appealing, and palatable idea that dissimulated the actual reality of a brutal war. In H.D.'s poem, Helen continually questions the reality of her own myth, and Jonas questions the cause of wars in general. In the case of Troy, Jonas surmises that the likely reason for the war could be found in the more mundane ongoing tensions between Greece and Troy over access to trade routes in the Black Sea.

More material for the weaving of *LINES IN THE SAND* was found by Jonas in H.D.'s writing sessions during her analysis with Freud (as recorded in her book *Tribute to Freud*), in which the poet examined, with Freud, aspects of her "peculiar" experience of writing on the wall while recuperating in Corfu from her divorce from the poet Richard Aldington. In her performance, Jonas entwines the performative act of wall-writing with the Helen myth, while also incorporating a text from yet another culture. Within this text, as a play within a play, the artist inserts the ancient Irish epic, the *Tain*, a tale embedded in the larger hero-cycle of Cuchullain. Building her own narrative, she incorporates a multi-layered reality alongside the Helen myths—a shadow of a shadow. For example, in the segment titled *Pillow Talk*, a newly wed Irish king and queen are in bed discussing which of them has the most possessions. Their often humorous dialogue echoes the trade war between Greece and Troy while demonstrating how personal arguments over possessions begin at home. In draw-

ing these two myths together, Jonas enacts the political and the personal while intimating the contemporary.

The performance aspect of Jonas' work embroils us in the mirror world of vertiginous realities. Jonas develops her own emblematic and striking visual and theatrical vocabulary by synthesizing ritualized gestures and objects like masks, costumes, and mirrors. The back-and-forth of the artist drawing on the ground or walls with chalk attached to a branch, and performers in masks and costumes enacting stylized dance-like repetitive moves, contrast with the monitors projecting a glut of oversized imagery which includes digital patterns, shadows, sarcophagi being pulled by trucks (in a reference to Egypt as a postmodern Las Vegas), and audio

JOAN JONAS, VERTICAL ROLL, 1972,
video stills.

(COURTESY ELECTRONIC ARTS INTERMIX,
NEW YORK)



JOAN JONAS, ORGANIC HONEY'S VERTICAL ROLL, 1972/1973,
production still, Musée Galliera, Paris. (PHOTO: BEATRICE HELIGERS)

contrasts between Erik Satie and rock music. Combining past myths with the present, Jonas juxtaposes time and idea to create more tensions for the viewer, who, meandering through a set comprising monitors, drawings, and objects, gradually untangles the web.

Paralleling the interactivity of modern life, as in the play of virtual reality or cyberspace, Jonas' work offers the illusion of constant movement and re-focus, as an implied action between gazer and other, to create restless motion in a fragmentary dream. As a participatory game, the artist's work involves us in ways that are subliminal, challenging, and assaulting. Yet, within her systematically constructed grounding, the multilayerings gain directness,

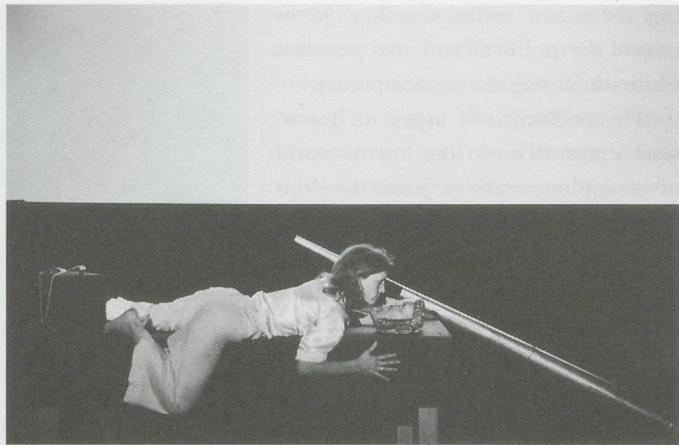
as their intensity and uniqueness transport us through time and place.

Finally, LINES IN THE SAND plays out a kind of scenario in an intelligible formal and political language that attempts to highlight the political upheavals in contemporary society. While Jonas' signature contribution is ephemeral, it enhances re-recognition of ideas that intellectuals and artists, both inside and outside the "advanced" economies, continue to grapple with.

1) RoseLee Goldberg, *Performance: Live Art Since 1960* (New York: Harry N. Abrams, 1998), p. 11.

2) Joan Jonas, *Scripts and Descriptions 1968–1982*, ed. Douglas Crimp (Berkeley: University Art Museum/Eindhoven: Stedelijk Van Abbemuseum, 1983), p. 137.

JOAN JONAS, MIRAGE, 1976, scene from the performance which combined film, video, performance, objects, and drawing, Anthology Film Archives, New York / Szene aus der Performance, die Film, Video, Performance, Objekte und Zeichnungen in sich vereinte.
(PHOTO: BABETTE MANGOLTE)



CAROLEE THEA

Joan Jonas

Trotz des Aufkommens neuer Strategien und Sprachen im Zusammenhang mit künstlerischen Ausdrucksformen, Kunstkritik und Kunstfragen behaupten manche älteren Modelle ihre Stellung. Die Performance beispielsweise ist eine flüchtige Kunstform, mit der Künstler jeweils auf aktuelle Themen reagieren. Sie ist eine produktive, ideenreiche Strategie, die das Zeitgenössische einer Prüfung unter neuen Gesichtspunkten unterzieht. Die aus der Fluxus-Bewegung der 60er Jahre hervorgegangene Performancekunst galt ursprünglich als freizügige Methode, um auf formalen und intellektuellen Umwegen neue Bedeutungs-

CAROLEE THEA schreibt für verschiedene Kunstmagazine und ist Autorin von *Foci: Interviews with 10 International Curators*, Apex Art, New York 2001.

schichten aufzudecken. Laut RoseLee Goldberg, der auf Performance spezialisierten Kuratorin und Kunsthistorikerin, «hat die Performancekunst noch immer etwas Tentatives, das den Obsessionen unserer kulturellen Gegenwart erlaubt, an den Rändern einzusickern».¹⁾ Die als grenzüberschreitend geltenden, performativen Arbeiten widersetzen sich den vertrauten formalen und gesellschaftlichen Zielen durch die Annahme, dass das Nicht-Materielle Vorrang habe vor dem Ästhetischen. Oft erkundete die Performance verschiedene Realitäten beidseits der Kluft zwischen Hoch- und Populärkultur, wobei sie mit ihrem rätselhaften und flüchtigen Charakter bürgerliche Denkgewohnheiten vor den Kopf stossen wollte.

Joan Jonas, eine Pionierin der Performancekunst, untersuchte jahr-

zehntelang – oft völlig unbeachtet – Körper, Geschlecht, Sexualität und Material aus anderen Kulturen. Sie unterrichtet zurzeit Multimedia- und Performancekunst am MIT und wird oft eingeladen Ausstellungen zu gestalten, vor allem in Europa. Erst kürzlich bat man sie, ein neues Werk für *The Moore Space* in Miami zu realisieren und an einer Retrospektive im Queens-Museum in New York mitzuwirken. Außerdem greift Jonas mit ihrer seit über zehn Jahren ersten Performance in New York einmal mehr auf die Sage der Schönen Helena zurück – und zwar in *The Kitchen*, einem seit den 70er Jahren führenden Ort in Sachen Performance-, Tanz- und Multimediakunst.

In ihren komplexen Installationen, welche Zeichnungen, Lyrik, Skulptur, Film, Video, Performance und Tanz umfassen, analysiert Jonas die Aktion

und Interaktion des an der Performance beteiligten Körpers und seiner Verwandlungsformen und führt sie zu neuen Synthesen. Wie sie selbst sagt: «Ich konnte keinen wesentlichen Unterschied sehen zwischen einem Gedicht, einer Skulptur, einem Film oder dem Tanz. Eine Gebärde hat für mich ebenso viel Gewicht wie eine Zeichnung: zeichnen, auslöschen, zeichnen, auslöschen – gelöschte Erinnerung.»²⁾ Als Erzählerin von Geschichten oder besser noch: Erbauerin von Bildern

Durch den Einsatz von Live-Projektionen, Einkanalvideos und asynchronen Bild- und/oder Tonsequenzen lässt Jonas das manipulative Potenzial der Film- und Videotechnik sichtbar werden. Ihr bahnbrechendes Video VERTICAL ROLL (1972), in welchem ein gestörter elektronischer Impuls ein vertikales Rollen des Bilds auf dem Monitor auslöste, wurde zum formalen Instrument, das den Raum aus den Fugen hob und das aufgezeichnete Bild zerhackte. WIND (1968) zeigt eine

Schnitt erfolgten in Zusammenarbeit mit Peter Campus.) In SONGDELAY (Songverzögerung, 1973), einem weiteren frühen Performancefilm, geht es Jonas darum, das Medium von jedem Ballast zu befreien und die Gestalt und deren rituelle Bewegungen im Raum in den Vordergrund zu stellen.

VOLCANO SAGA (Vulkan-Sage, 1987) beginnt mit Alltagsritualen, welche die Künstlerin mit Mythen, Sagen und Märchen in Verbindung bringt. Die von der isländischen Laxdal-Sage aus

JOAN JONAS, MIRROR PIECE I, 1969,
Bard College, Annandale-on-Hudson, New York.
(PHOTO: JOAN JONAS)



verzahnt sie kulturelle und mythologische Epen mit privaten Begebenheiten, Videobildern und anderen Medien. Fast immer geht Jonas räumlichen und wahrnehmungsbedingten Phänomenen nach und lässt dabei Elemente aus Tanz, Zeichnung, Skulptur oder dem japanischen No- und Kabuki-Theater einfliessen. Das war schon bei MIRROR PIECE (Spiegelstück, 1967) der Fall.

Gruppe von Darstellern, die sich durch eine kahle, windgepeitschte Landschaft bewegen. Sie kämpfen gegen die Böen an und mühen sich dabei unablässig mit ihren flatternden Mänteln ab. Der 16-mm-Film – ohne Ton, schwarzweiss, holprig und im Zeitraffer ablaufend – erinnert an die Frühzeit des Kinos, obwohl sein Inhalt auf den kargen Minimalismus der späten 60er Jahre verweist. (Kameraführung und

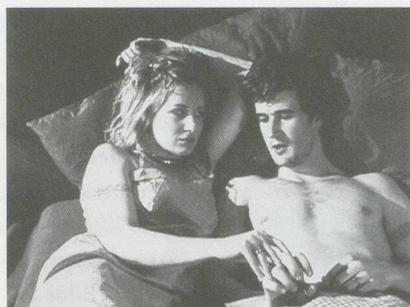
dem dreizehnten Jahrhundert ausgehende Arbeit ist eine erzählerische Träumerei, eine televisionäre Nacherzählung der mittelalterlichen Legende von einer jungen Frau (gespielt von Tilda Swinton), die in ihren Träumen die Zukunft sieht. Der auf der Form der Performance aufgebaute Film wurde in den dramatischen Naturlandschaften Islands sowie in New York gedreht. Er macht alte Traumdeutun-

gen zum Ausgangspunkt einer dicht gewobenen Geschichte, in welcher der Traumdeuter (gespielt von Ron Vawter) die Träume der jungen Frau anhört und deren Bedeutung erkennt. Mit Hilfe von vielschichtigen digitalen Effekten lässt Jonas eine rituelle Traumlandschaft der Phantasien und Sehnsüchte der jungen Frau entstehen. Die geisterhaften Überblendungen überirdischer Bilder und mythischer Worte verleihen dem Werk eine geheimnisvolle Schönheit.

Das wichtigste Strukturelement in Jonas' Arbeiten ist der simultane und komplementäre Einsatz von Live-Performance und Videobildern, der den Blick rasch hin und her wechseln lässt. Durch das Beziehen von Geschichten oder Gedichten, Objekten, Kameras, Körpern und Bewegung erzeugt die Künstlerin ein Patchwork aus esoterischen und alltäglichen Elementen, das Symptome unserer Zeit sichtbar macht.

Im Bestreben, immer weiter gefasste Untersuchungen in vertraute Erzählmuster einzupassen, schuf Jonas 2002 für die «Documenta 11» ein Werk, in welchem sie ein episches Gedicht den ungeheuren Spannungen unserer postkolonialen Welt gegenüberstellte. Zwar waren viele Arbeiten in Kassel dem Dokumentarischen verpflichtet, doch eine beträchtliche Zahl von Kunstschauffenden suchte doch nach Möglichkeiten, den Moment in einer Sprache zu erfassen, die neue und andere Formen des Wissens möglich machen und den aktuellen Umsturz überliefelter Realitäten und Ideen ergänzen sollten.

In jener Arbeit – LINES IN THE SAND (Spuren im Sand, 2002) – nahm die Künstlerin das Epos «Helen in Egypt» zum Ausgangspunkt, ein Werk der Dichterin H.D. (Hilda Doolittle), die zum Kreis der Imagisten zählt. Die



JOAN JONAS, LINES IN THE SAND, 2002,
installation, screen shot of "Pillow Talk,"

*Documenta 11, Kassel /
Filmszene aus «Pillow Talk». /
(PHOTO: WERNER MASCHMANN)*

bekannte Version der Sage, derzufolge der Raub der Griechin Helena durch die Troer zur Belagerung Trojas führte, hatte Jahrhundertlang Vorrang vor der weniger bekannten Version, laut der Helena die ganze Zeit über in Ägypten blieb und nie einen Fuß auf trojanischen Boden setzte. Der wahre Kriegsgrund wurde also durch ein romantisches, attraktives und appetitlicheres Argument verschleiert, das die harte Realität des brutalen Krieges kaschierte. In Doolittles Gedicht zweifelt Helena ständig an der Realität ihres eigenen Mythos. Jonas zieht die Ursachen von Kriegen ganz allgemein in Zweifel. Im Fall von Griechenland und Troja vermutet sie, dass der wahre Kriegsgrund wohl eher im profaneren Konflikt um den Zugang zu den Handelswegen im Schwarzen Meer zu suchen sei.

Weiteres Material für LINES IN THE SAND fand Jonas in Doolittles Sitzungsaufzeichnungen ihrer Analyse bei Freud (im Buch *Tribute to Freud*), in denen die Dichterin mit Freud verschiedene Aspekte des «seltsamen» Erlebnisses erörtert, dass ihr eine Schrift

an der Wand erschienen war, als sie sich in Korfu von ihrer Scheidung von Richard Aldington erholte. In ihrer Performance verknüpft Jonas den performativen Akt des «Schreibens auf der Wand» mit der Sage von Helena und zieht zusätzlich noch einen Text aus einer anderen Kultur bei. Gleichsam als Schauspiel im Schauspiel integriert die Künstlerin das altirische Epos *Tain* in die Performance (eine Geschichte, die Teil der Heldensage von Cuchullain ist). Sie webt ihre eigene Geschichte und lässt um die Helena-Mythen herum eine vielschichtige Realität entstehen – den Schatten eines Schattens. So unterhält sich in einem Abschnitt mit dem Titel *Pillow Talk* (Kissengeflüster) ein jung vermähltes irisches Königspaar im Bett darüber, wer von beiden mehr Besitztümer habe. Dieser oft witzige Dialog erinnert an den Handelskrieg zwischen Griechenland und Troja und zeigt zugleich, dass Besitzstreitigkeiten im eigenen Haus anfangen. Indem sie die beiden Sagen miteinander verknüpft, zeigt Jonas politische und persönliche Aspekte auf und spielt dabei auf die Gegenwart an.

Die Performance-Elemente von Jonas' Arbeit verstricken uns in eine Spiegelwelt Schwindel erregender Wirklichkeiten. Durch die Kombination von ritualisierten Gesten und Objekten wie Masken, Kostüme und Spiegel entwickelt Jonas ihr eigenes typisches visuelles und schauspielerisches Vokabular. Die Künstlerin, die mit einer an einem Ast befestigten Kreide hin und her geht und auf den Boden oder die Wände zeichnet, und die Darsteller, die in Masken und Kostümen stilisierte, tanzähnliche, repetitive Bewegungen vollführen, stehen im Kontrast zu den Monitoren, die eine Flut übergrosser

Bilder an uns vorbeiziehen lassen. Dazu gehören auch digitale Muster, Schatten oder von Lastwagen gezogene Sarkophage – eine Anspielung auf Ägypten als eine Art postmodernes Las Vegas – sowie ein Soundtrack, der von Erik Satie bis zu Rockmusik reicht. Indem sie alte Sagen mit der Gegenwart verbindet, stellt Jonas Zeiten und Ideen nebeneinander um die Spannung für den Betrachter zu erhöhen, der, während er zwischen den Monitoren, Zeichnungen und Objekten herumwandert, das Geflecht allmählich entwirrt.

Vergleichbar mit der Interaktivität des modernen Lebens, wie sie in der virtuellen Realität oder im Cyberspace

zum Ausdruck kommt, vermittelt Jonas' Werk die Illusion der ständigen Bewegung und Neuausrichtung als implizite Interaktion zwischen Betrachter und Betrachtetem und erzeugt damit den ruhelosen Eindruck eines Traumfragments. Das Werk lädt zum Mitspielen ein und bezieht uns auf unterschwellige, provozierende und stürmische Art mit ein. Doch innerhalb der systematisch konstruierten Grundstruktur werden die Vielschichtigkeiten zunehmend direkter, während uns ihre Intensität und Einzigartigkeit durch Zeit und Raum tragen.

Schliesslich spielt LINES IN THE SAND eine Art Szenario durch, und zwar in einer verständlichen formalen

und politischen Sprache, die versucht, die politischen Umwälzungen in der heutigen Gesellschaft deutlich aufzuzeigen. Jonas' sehr persönlicher Beitrag bleibt zwar ephemer, doch er erleichtert das Verständnis von Ideen, mit denen sich Intellektuelle und Künstler in Industrie- und anderen Ländern nach wie vor herumschlagen.

(Übersetzung: Irene Aeberli)

1) RoseLee Goldberg, *Performance: Live Art Since 1960* (New York: Harry N. Abrams, 1998), S. 11.

2) Joan Jonas, *Scripts and Descriptions 1968–1982*, Hrsg. Douglas Crimp (Berkeley: University Art Museum / Eindhoven: Stedelijk Van Abbemuseum, 1983), S. 137.

JOAN JONAS, LINES IN THE SAND, 2002, performance, Documenta 11, Kassel.

(PHOTO: WERNER MASCHMANN)

