

Body Talks
interview

Carole Douillard
Amelia Jones
Suzanne Lacy
Barbara T. Smith



Body Talks

interview

Cette publication a été réalisée
à l'occasion de l'exposition
« Pionnières » à Zoo galerie,
du 5 mars au 7 mai 2022.

This publication was produced
on the occasion of the exhibition
“Pionnières” at Zoo galerie,
from March 5 to May 7, 2022.

Carole Douillard
Amelia Jones
Suzanne Lacy
Barbara T. Smith

Les deux personnes qui, avec Amelia Jones, sont interviewées dans cet entretien sont des figures constitutives d'une histoire de l'art peu connue qui émerge à Los Angeles au tout début des années soixante. C'est en relation à un travail d'archéologie dans les archives des actions produites par des femmes, hors des institutions qui ne favorisaient alors que les hommes, que j'ai eu le désir de cette discussion ouverte et chaleureuse, au domicile de Barbara T. Smith à Pasadena, à l'ouest de Los Angeles. Une contre-voix des figures repérées qu'étaient alors Chris Burden, Paul McCarthy, Allan Kaprow, amis proches de ces deux artistes tutélaires. À travers cette discussion engagée en 2019, se met en place un compagnonnage entre artistes de différentes générations et se dessine une ligne de femmes agissantes, qui toutes mettent leur corps en jeu.

Carole Douillard

Carole Douillard Ma mère est algérienne, mon père est français. En 2013, j'ai entamé un travail de recherche sur la question du corps en Algérie. À Alger, les hommes sont très présents à l'extérieur, ils passent beaucoup de temps à occuper l'espace public; les femmes beaucoup moins. Elles sont présentes à l'extérieur, bien sûr, mais y sont plus fluides, moins statiques. Au fil de cette observation de l'espace de la rue et de cette présence masculine, j'ai décidé de réaliser un film qui reprend la performance de Bruce Nauman, *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*. Idir¹, jeune homme *queer* algérois, réincarne dans les rues d'Alger le pas ondulant de Nauman. Autour de lui, on ne voit que des hommes.

Barbara T. Smith Comment ces hommes ont-ils réagi?

CD Plutôt bien en fait, avec beaucoup d'attention. Pour ce projet, j'ai collaboré avec Babette Mangolte² qui a filmé la performance. C'est très important pour moi d'intégrer à mon travail la notion d'«hantologie³», à partir du concept développé par Jacques Derrida selon lequel nous sommes hantés par des mémoires. Je suis hantée par la mémoire de la performance: ses gestes, ses enjeux. Je travaille beaucoup avec son historicité et, en tant qu'artiste quarantenaire, comme héritière de gestes qui sont les vôtres. Ici, à Los Angeles, j'interroge cette histoire: comment se comporter par rapport à elle? Comment l'aborder et se l'approprier? Comment remettre en jeu des sujets dont vous avez été les premières à vous emparer? À quel point sommes-nous conscients, comme artiste, de ce qui nous précède, de l'histoire de la performance? Et comment incarner cette conscience? C'est une recherche: les problématiques sont posées mais aucune réponse n'est donnée. Vous êtes pour moi des artistes importantes, féministes, engagées. Des pionnières. Et je marche sur vos pas. L'un des sujets historiques qui m'importe par exemple est celui du glissement de la sphère privée à la sphère publique. Comment articuler notre singularité à l'espace collectif, commun?

Plutôt que de vous poser des questions spécifiques, j'aimerais davantage que cet entretien fasse état de certaines de vos expériences respectives. Comment, par exemple, avez-vous commencé à travailler sur la question du corps? Quelle a été votre réponse aux questionnements vis-à-vis de cette notion?

BTS La question ne s'est pas posée. On s'en est emparées!

Amelia Jones C'est une bonne entrée en matière, parce qu'avant de réaliser des performances, Barbara travaillait à partir d'imprimantes Xerox. Comment es-tu passée de cela à la performance?

BTS Eh bien je travaillais au Pasadena Art Museum, un lieu hautement avant-gardiste, dont le curateur était Walter Hopps⁴. C'était formidable et très stimulant, pour une femme mariée venant de la cambrousse et avec trois enfants, d'avoir une situation professionnelle telle que celle-ci. Ce qui était vraiment génial, c'est que les artistes et les curateurs y partageaient des moments d'échanges constants. Puis l'exposition «Pop Art» a eu lieu. C'était un événement majeur. Nos liens étaient très fluides et instinctifs. L'équipe du musée m'a prise au sérieux, ce qui m'a permis de réaliser que j'avais une bonne éducation et que j'étais tout à fait capable de m'exprimer. C'était entre 1960 et 1965. J'ai ensuite eu cette grande «révélation intérieure» qui a complètement modifié ma perception de l'existence. C'était une expérience spirituelle si intense que j'aurais pu être de ceux qui se convertissent au christianisme, mais à la place j'ai choisi l'art. En fait, j'ai compris que l'art n'avait pas forcément besoin d'être accroché aux murs et que tout élément constitutif du monde tridimensionnel pouvait devenir de l'art.

AJ Le musée de Pasadena avait présenté l'exposition «Marcel Duchamp» en 1963; tu étais entourée par ces expositions radicales qu'ils faisaient à l'époque.

BTS J'étais totalement absorbée par la physicalité du monde, c'était mon «truc». Au-delà d'une simple posture intellectuelle, c'était une véritable expérience corporelle. S'éloigner de la pensée cartésienne «Je pense donc je suis», dépasser le fait d'être réduits à n'être que des têtes pensantes dans des corps passifs.

AJ Le corps est inhérent à la création artistique.

BTS À l'époque, je réalisais des peintures dont certaines étaient très originales mais j'avais parallèlement en tête autre chose: des actions, je ne savais pas encore de quoi il s'agissait.

CD Les performances n'existaient pas encore à cette époque?

BTS Non, je suis la première artiste performeuse en Californie du Sud.

CD Tu veux dire que ce mouvement n'existait pas autour de toi? Tu n'étais pas baignée dans la performance?

BTS Non. Pendant très longtemps la performance n'était pas considérée comme de l'art. Et, pour cette raison, les professeurs ne voulaient pas non plus l'enseigner pour cela.

CD Tu avais donc des actions en tête?

BTS Oui, elles étaient mystiques, étranges.

CD Tu prenais des drogues?

BTS Non, pas du tout (*rires*). J'avais juste ces actions étranges à l'esprit. Je suppose que je puisais juste dans le côté sombre de ma psyché.

Suzanne Lacy Tu étais aussi très engagée dans différents courants spirituels...

BTS Pas à ce moment-là, mais j'avais déjà suivi deux ans de thérapie freudienne. Dès ma première séance, le psychiatre m'a dit: «Je veux que tu comprennes que je ne suis pas ici pour te "réparer"». À l'époque, la plupart des thérapeutes aidaient les femmes de ma génération à apprendre à s'adapter, à devenir une bonne épouse, ce genre de choses. Il m'a dit que la plupart de ses patients étaient comme moi: des femmes très instruites, isolées, sans personne à qui parler, et qui perdaient la tête dans cette situation. Il a dit qu'il était un psychiatre de l'âme et qu'il ne me laisserait pas tomber. «C'est une négociation entre nous et je resterai avec vous aussi longtemps que vous en aurez besoin, je veux vous aider à découvrir qui vous êtes, intrinsèquement.» C'était génial, très inhabituel, mais génial; il m'a vraiment sauvé la vie.

SL Je pense que c'est important de comprendre le contexte de cette période, celui des années 1960 en Californie, avec le Human Growth Potential⁵, Big Sur, Esalen Institute⁶... Ceux d'entre nous qui sont nés en Californie étaient naturellement baignés dans des mouvements tels que le bouddhisme, le zen...

BTS Cela faisait partie du paysage en quelque sorte. À l'université, j'avais étudié les religions, le bouddhisme et la culture indienne, et je pense que j'étais instinctivement réceptive à la spiritualité.

SL Il y a quelque chose qu'elle ne vous dit pas: il faut savoir que Barbie (Barbara, *ndlt*) n'était pas très éloignée physiquement de la poupée du même nom. Moi aussi, mais elle l'était encore davantage. Elle était la parfaite jeune femme blonde californienne, très jolie, une sorte de Doris Day. Moi-même, j'étais *pom-pom girl*.

BTS Mon père refusait que je sois *pom-pom girl* à cause de la tenue vestimentaire, parce que leurs jupes étaient trop courtes et qu'elles montraient leur corps.

SL Il faut dire qu'il était thanatopracteur. Ce qui vous porte à penser à la mort...

BTS En effet, mon père était thanatopracteur, mon grand-père aussi.

AJ C'est une relation au corps très particulière en effet. C'est donc de là que vient ta relation au corps!

CD Oui, ça vient forcément de quelque part, cette question du corps. Mon père était médecin, j'ai été élevée dans un univers médical. En ce qui me concerne, la question du corps était donc présente dès mon enfance.

AJ Au XX^e siècle, les arts visuels ont favorisé ce moment où les artistes se sont vraiment tournés vers le corps. Le mouvement Dada et le Black Mountain College avaient déjà ouvert la voie, tout comme Allan Kaprow et ses Happenings, George Segal... Cela ne sortait pas de nulle part pour quelqu'un comme Barbara, même si ce n'était pas enseigné dans les écoles d'art.

SL Je pense que la performance a été le point d'entrée de beaucoup de femmes dans le monde de l'art.

AJ Ma théorie dans ce livre (*Body Art/Performing the Subject*, 1998, *ndlr*) est qu'il y avait alors beaucoup de facteurs favorables à l'émergence du corps dans les arts visuels, tels que les mouvements pour les droits civiques. Tous ces gens qui manifestaient dans la rue utilisaient leur corps. Les femmes, les personnes de couleur, les homosexuels, ils n'avaient rien à perdre puisque, de toute façon, personne n'était attentif à leurs travaux.

BTS Même pas les femmes!

AJ Mais on se tournait aussi vers la performance pour affirmer une posture politique. Si une femme utilisait son corps dans son travail, alors la critique d'art ne pouvait plus séparer le corps de l'œuvre — ce qui était fondateur pour la critique moderniste alors hégémonique, où vous n'étiez pas censé prêter attention au corps de l'artiste. Bien sûr, cela leur permettait d'exclure les femmes et les artistes noirs par exemple, puisqu'ils n'étaient pas attentifs à ces questions. Tout cela faisait partie d'un système. Il était donc parfaitement logique que si vous étiez une femme, fatiguée par ce système, vous insistiez pour mettre votre corps en avant. On ne pouvait alors plus le nier; le critique ne pouvait plus dire: «Votre corps n'a rien à voir avec votre travail». Il devait admettre que vous étiez l'artiste et que vous étiez aussi l'œuvre d'art.

CD Suzanne, tu as dit que tu ne comprenais pas cette «entrée» du corps comme je l'ai nommée tout à l'heure. Qu'entends-tu par-là?

SL Je pense que le travail dont parle Barbara s'inscrit dans un contexte: celui de personnes qui ne font pas la séparation entre corps et esprit. Or, quand on dit: «la question du corps», on crée de fait une séparation. La question du corps telle que tu l'évoques est théorisée. Je l'entends mais je ne la comprends pas, particulièrement en ayant grandi en Californie.

CD Oui, je suis française... Nous sommes éduqués dans l'idée cartésienne que le corps et l'esprit sont séparés...

AJ Mais alors, Suzanne, pour quelle raison certaines femmes mais aussi, plus largement, certaines personnes exclues du monde de l'art se tournaient-elles vers leur propre corps?

BTS C'était un outil disponible!

AJ C'était un outil disponible quand tu n'avais pas accès à une éducation artistique oui, mais il y avait aussi un mouvement politique qui se développait. Cela ne venait pas de nulle part.

BTS De mon côté, je ne l'abordais pas sous un angle politique. Les Californiens grandissent dehors. Lorsque j'étais au lycée, les femmes avaient tout juste le droit de concourir dans quelques sports, comme la natation et le hockey sur gazon. J'ai grandi en passant des étés entiers à la plage à faire du surf, à pêcher la truite dans les Hautes Sierras, ou à jouer au football dans la rue avec mes voisins. J'étais très physique.

SL À propos de la question du corps et venant du monde de la médecine, c'est une époque où l'on discutait beaucoup de l'interaction corps-esprit et des premières formes de médecine psychosomatique, de l'incidence de l'esprit sur les manifestations du corps.

AJ Tu étais aussi une activiste dans une certaine mesure.

SL Oui.

CD Une activiste féministe?

SL Ça n'existait pas vraiment encore, mais vers 1963 j'ai pris conscience de certaines réalités à travers le groupe de femmes... AA...?

AJ AAUW.

BTS L'Association Américaine des Femmes Diplômées des Universités⁷.

SL C'est ça. Elles venaient de publier une étude réjouissante. Mais dans mes jeunes années, la notion de féminisme n'existait pas encore. On se disait simplement: «Comment se fait-il que je ne puisse pas faire les mêmes choses que lui?», tu vois?

AJ Le féminisme existait pourtant déjà, Simone de Beauvoir avait été traduite en anglais en 1949.

BTS Mon psychanalyste m'avait donné *Le deuxième sexe* à lire, oui.

AJ Et il y avait aussi Betty Friedan⁸. Et comme Simone de Beauvoir avait été publiée, il n'était pas forcément nécessaire de l'avoir lue, beaucoup de gens commençaient à en parler. Tout commence en France, finalement.

CD Tu as donc lu Simone de Beauvoir?

SL Pas avant d'être adulte.

AJ Mais tu en avais entendu parler, non ?

SL Non. J'ai grandi dans une petite ville (Muscoy, à l'est de Los Angeles, *ndlt*) et on n'était pas au courant de tout cela. Mais on parlait de ce que les femmes et les hommes pouvaient faire ou ne pas faire.

CD C'était donc du féminisme sans le savoir, sans le nommer encore.

BTS Du proto-féminisme.

*

CD Où en est le féminisme aujourd'hui, par rapport à ce qu'il a été? Je me pose sans arrêt cette question...

AJ Tu obtiendras une réponse différente de la part de chaque personne à qui tu la poseras. À mon sens, le féminisme est une question de pouvoir. Il a toujours eu pour enjeu de dénoncer les systèmes de pouvoir oppressifs. Que l'on parle de « patriarcat » ou de « pouvoir masculin », on parle toujours de race et de classe. C'est inséparable. Et sur ce plan je pense que ce pays (États-Unis, *ndlt*) est tout aussi raciste que n'importe quel autre pays, si ce n'est plus. Nous (les artistes, les universitaires, *ndlt*) le comprenons peut-être plus profondément parce que nous en parlons depuis très longtemps. Je pense que c'est évident. Pour toute personne libérale ou progressiste ayant vécu dans les années 1960 et 1970, il ne fait aucun doute que la race, la classe sociale, le genre et la sexualité sont interconnectés. Je discutais avec un ami la semaine dernière, et il m'a dit: « Tous ces débats sur le genre et la sexualité ne signifieront plus rien dans dix ans, car on ne parlera plus que de réchauffement climatique ». Je lui ai répondu que le réchauffement climatique était aussi une question de race et de classe. Ce n'est pas comme si un sujet allait en remplacer un autre! À votre avis, qui va le plus souffrir lorsque qu'il n'y aura plus suffisamment de ressources? Sans doute pas les Blancs de la classe moyenne...

CD Et qui décide de ne pas faire face à ce problème? La classe dominante également. Par exemple, en France, le féminisme commence tout juste à s'emparer de la question intersectionnelle, du lien entre le genre, l'origine ethnique, la classe sociale, etc. L'attention à ces interrelations est assez récente et il se développe depuis quelques temps un « nouveau féminisme », agressif, désordonné, mais dans le bon sens du terme.

AJ Aux États-Unis le fait que nous ayons eu une *Affirmative Action*⁹ officiellement légiférée a eu pour conséquence que des personnes blanches comme moi se sont fait botter le cul par des personnes de

couleur, qui ont été embauchées grâce à cette législation. Et aussi dés-tabilisant que cela puisse paraître, c'est très important. Parce que si vous n'avez pas, par exemple, de Français d'origine algérienne dans les universités et les institutions en général, il sera très difficile d'avoir ces discussions.

CD En France, nous vivons des temps très racistes. La question post-coloniale est à vif, notamment concernant l'Algérie... C'est devenu un combat central.

AJ En France, vous n'avez pas avancé autant qu'en Angleterre, par exemple, où ils ont constamment interrogé leur passé colonial. Même s'ils n'avaient pas de (lois de, *ndlt*) discrimination positive, ils avaient Stuart Hall¹⁰, qui parlait de race dans les cercles universitaires, et a développé ce tout nouveau domaine interdisciplinaire des *Cultural Studies*, ce qui leur a permis de commencer à mener ces conversations.

*

CD Donc, Suzanne, quel a été ton premier geste, ta première performance ou la première fois que tu as utilisé ta présence?

SL Je ne m'en souviens pas vraiment, ça devait être durant le workshop féministe¹¹ avec Judy (Chicago¹², *ndlt*). Je ne m'étais pas « aventurée » auparavant dans le domaine de l'art.

CD Elle était ton professeur?

SL Oui, et aussi une amie, une collègue de Barbara.

CD Tu es allée en cours avec elle?

SL Pas au début. Avant Fresno, je voulais devenir médecin ou psychologue.

CD Nous avons donc toutes un lien avec les pys (*rires*)... Et toi Amelia?

AJ Eh bien, mon père était psychologue... Donc je suppose que oui.

CD Donc, Suzanne, tu voulais devenir psychologue et tu as rencontré...

SL Judy (Chicago, *ndlt*). J'ai d'abord rencontré Faith Wilding¹³, puis, lorsque Judy a développé son programme féministe, Faith a voulu m'y intégrer.

AJ Faith était très impliquée dans l'activisme avec son mari à l'époque.

SL Nous l'étions toutes les deux. Pas dans le féminisme à proprement parler, mais nous étions actives dans des mouvements politiques de gauche, vers 1969.

CD Qu'est-ce qui a fait que tu n'es pas devenue psy mais artiste?

SL Le fait d'avoir rencontré le Feminist Art Program... J'ai pris un énorme virage à gauche. J'ai littéralement eu une révélation, une épiphanie nocturne et, dès le lendemain, j'ai pris le téléphone et appelé CalArts¹⁴.

AJ Mais au départ ils n'ont pas voulu te laisser intégrer le programme.

SL Non, Judy ne voulait pas que je vienne.

AJ Elle ne pensait pas que tu pouvais être une artiste sérieuse!?

SL En effet, elle ne croyait pas que j'allais devenir artiste... Parce que... C'était drôle... Je suis assise là avec elle, et nous parlons de l'article de trente pages que je viens d'écrire sur le processus créatif. Bon, quand tu entends ça, tu te dis: «Cette personne va devenir une académicienne». C'est ce que Judy pensait...

AJ Elle n'avait pas tort...

CD Donc tu ne te souviens pas de ta première performance?

SL Je me souviens d'*action paintings* sur le thème de la violence. Je projetais des ballons remplis de peinture sur des toiles.

AJ Tu avais entendu parler de Niki de Saint Phalle? Elle utilisait une méthode de projection similaire. Elle appartenait au groupe des Nouveaux Réalistes, au début des années 1960.

*

CD Barbara, je m'intéresse particulièrement à l'une de tes performances, celle avec les femmes sur les bancs: *Intimations of Immortality*¹⁵.

SL C'est une excellente pièce.

BTS Le Pomona College¹⁶ a acheté cette œuvre. Ils ont acheté les photos et le texte qui était sur le mur. Elles sont placées dans cette galerie sur une chaise, et elles sont l'art. Nous ne voulions pas les exploiter, donc nous avons dû trouver une manière de l'expliquer au public, d'où le texte.

CD Étaient-elles payées pour performer?

BTS Elles ne performaient pas, je n'aime pas ce mot. (*rires*)

SL Ça se passait dans une galerie coopérative¹⁷ dont nous faisons partie toutes les deux, et nous avons droit à une exposition personnelle pendant un mois. Barbara a apporté un banc de MacArthur Park¹⁸...

BTS J'ai essayé de diverses manières d'en obtenir de la ville... Et puis... Un de mes meilleurs amis de l'université était président de Warner Brothers¹⁹: je l'ai appelé et il m'en a apporté de leurs studios!

CD Pourquoi n'aimes-tu pas le terme «performer»?

BTS «Performer» pourrait signifier ici qu'elles jouent la comédie. Elles ne jouent pas la comédie, elles sont simplement là. Elles sont elles-mêmes pendant quatre heures tous les jours. J'ai dû en recruter plusieurs car ce n'étaient pas des personnes très «sociables» et la performance durait un mois... J'ai donc passé environ cinq semaines à parcourir le parc à la recherche de ces femmes. À l'époque, je me doutais qu'il y avait des sans-abris qui y traînaient, mais elles se dissimulaient — on les appelait les «femmes-sacs», parce qu'elles portaient beaucoup de sacs. Et puis j'ai dû les convaincre que ça valait le coup de participer. Je leur ai dit que je voulais qu'elles viennent s'asseoir dans la galerie pendant quelques heures. Et pendant qu'elles y étaient, je m'asseyais dans le parc, nous échangeons nos places.

SL Est-ce que tu les as payées?

BTS Je les ai payées 5\$ chacune, et je leur apportais le déjeuner.

CD Est-ce qu'elles ont compris (ce que tu voulais exprimer)?

BTS Non, personne n'a vraiment compris... (*rires*)

AJ Eh bien, tu étais très en avance sur Santiago Serra²⁰, qui fait des pièces dans lesquelles il paie des ouvriers pour intervenir dans la galerie. Une façon de souligner le fait que le monde de l'art fonctionne comme une sorte de marché séparé qui ne s'intéresse pas à la classe ouvrière...

BTS De mon côté, je voulais honorer l'immortalité de ces femmes. Elles sont en marge de la société et elles sont aussi merveilleuses que vous et moi.

AJ Ce qui se joue ici, c'est un glissement de l'art vers la vie, une façon d'intégrer la «vraie» vie à l'espace de la galerie. Un type nommé Jim Woods²¹ avait apporté son bureau dans la galerie, au milieu de l'exposition de Nancy Buchanan²² intitulée «Social Works²³». Il a simplement transféré son organisation militante de Watts dans la galerie, ce qui n'était pas un geste rare à cette époque. Je pense que ton souci de ne pas exploiter les personnes qui agissaient pour toi était très précurseur. Mais il est difficile de comparer, de revenir en arrière, avec ce type d'esthétique, avec quelqu'un comme Sierra, qui est directement impliqué dans le marché d'une manière qui n'était pas la nôtre (nous: la plupart des artistes et critiques d'art de Californie du Sud, *ndlt*).

*

CD Et quelle était votre relation avec les hommes? (*rires*)

SL Les hommes en général? Ah mais on les adorait, et on les aime encore! Nous les Californiennes, sommes très ouvertes d'esprit, nous échangeons volontiers sur nos vies sentimentales.

CD Je veux dire: quelles étaient à ce moment-là vos relations avec les hommes artistes, les hommes autour de vous? Barbara, à 50 ans, tu as proposé une performance très intéressante avec tes amis artistes masculins.

BTS Celle avec la moto?

CD Je pensais à celle avec Chris Burden et Allan Kaprow. Tu as fait une performance avec eux pour tes 50 ans, non?

BTS Oui. Cette performance comportait trois étapes. La première représentait ma vie à l'époque où je m'efforçais d'être une femme très conventionnelle. J'arrive, je porte cette robe, une perruque et un chapeau. Je m'assois, j'enfile des gants et des chapeaux, encore et encore... Et ces deux mecs arrivent: l'un est Paul McCarthy et l'autre Kim Jones. Ils me harcèlent; Paul a ce gode, Kim est nu. Ils me pourchassent... Je hurle et je pars, j'escalade une barrière et je vais dans la ruelle. Ils me suivent. Une fois dehors, je change rapidement de vêtements et je rentre de nouveau dans l'espace sur une moto de course. À l'intérieur, il y a maintenant un lit, un matelas au centre. D'un côté se tient Allan Kaprow et de l'autre Dick, mon petit ami motard de l'époque. Cela représente ma vie juste après mon divorce. Une époque marquée par les conflits et les bouleversements de nos vies sexuelles... J'étais alors constamment harcelée. Dick était très physique, genre érotique, très câlin, et cela ne me satisfaisait pas. Je tombe donc dans ce lit et voici Kaprow, ce penseur merveilleux et profond avec qui je pouvais parler des heures. Mais il me manquait aussi quelque chose avec lui. C'étaient deux relations finalement incomplètes... Puis un coup de feu retentit et une pièce audio se déclenche, laissant entendre des voix d'hommes impliqués dans la guerre du Vietnam. Cela évoque le patriarcat, la façon dont les hommes au pouvoir contrôlent les vies de ces mecs plus «physiques» et les envoient à la guerre. Un autre homme, Vic, qui était resté observateur depuis tout ce temps, se dirige avec moi dans cette pièce située à l'intérieur, où nous commençons un rituel tantrique. Là, des femmes psalmodient et nous entamons notre rituel érotique, l'érotisme de tout le corps, une rencontre d'énergies. C'est de cette manière que la pièce se termine. Elle montrait où j'en étais à ce moment précis de ma vie.

SL C'est drôle, je me souviens des deux dernières scènes mais pas de la première. J'étais assise sur des gradins dehors puis je suis entrée avec Vic... La première partie avait eu lieu ailleurs?

BTS Non, tout se passait sur le parvis de la Tortue Gallery, dans le quartier ouest de Los Angeles, vers Santa-Monica. À l'époque, tous les artistes qui faisaient des performances se plaignaient de ne pas pouvoir montrer autre chose, alors qu'ils produisaient aussi des dessins et d'autres pièces. Le type qui avait fondé la Tortue Gallery organisait un festival de performances, où nous pouvions également exposer des œuvres sur les murs et dans le reste de la galerie.

AJ Qui gérait cette galerie? C'était en 1989?

BTS En 1981. Je ne me souviens plus de son nom...

CD Avant cela, vous aviez fondé la F-Space Gallery²⁴?

BTS Nous étions la première classe de diplômés d'Irvine et ils n'avaient pas d'ateliers sur place pour nous. Nos ateliers étaient donc disséminés un peu partout. Nous étions nombreux à être attirés par la performance. On a commencé à comprendre qu'ils ne nous laisseraient jamais faire le genre de performances que nous souhaitions proposer. Nous avons donc eu l'idée de créer notre propre galerie, dans un hangar industriel, avec des portes métalliques à roulements, avec juste une pièce et une salle de bain à l'arrière. Ça devait coûter environ 150 dollars; on a tous participé au paiement du loyer. Les studios s'appelaient A,B,C,D,F.

CD Tu allais dans ces endroits, Suzanne?

SL Je ne me souviens pas être allée à la galerie F-Space mais j'étais déjà amie avec Barbara.

AJ Comment vous êtes-vous rencontrées?

SL Je ne me souviens plus vraiment... Je te connaissais depuis CalArts, quand tu avais réalisé cette pièce attachée au mur²⁵.

BTS Je crois que c'était au Woman's Building... Non c'était plus tard, vers 1974... Je ne parviens pas à me souvenir précisément de la façon dont on s'est rencontrées... J'ai l'impression de vous connaître depuis toujours. Tu es venue un jour dans mon atelier et tu m'as demandé «Es-tu une féministe?»

SL J'essayais de rencontrer des artistes performers féministes.

BTS Et je ne savais pas de quoi tu parlais, enfin pas vraiment.

AJ Parce que tu ne venais pas du mouvement de Judy Chicago mais de quelque chose de totalement différent. Tu étais de la génération précédente et Paul McCarthy était depuis longtemps l'un de tes plus proches amis.

*

CD Quand tu dis, Amelia, que l'effacement des femmes artistes et celui des universitaires ont la même origine, quelle est-elle?

AJ Je pense que cela vient du fait que l'on a considéré qu'il y avait des qualités inhérentes au genre et qu'il se trouvait simplement que ces qualités n'étaient pas du côté des femmes. C'est à partir de ce postulat qu'elles ont été exclues du monde de l'art pendant des générations. Il y a toujours cette attitude, du style: «Nous parlons de forme et de clarté. Les femmes ne font pas ça, elles font tous ces trucs désordonnés. Nous n'allons donc pas les inclure parce qu'elles ne sont pas pertinentes.»

SL Ce qui se passe avec les femmes, c'est que nous sommes considérées comme produisant des contenus qui nous sont spécifiques (essentialistes, *ndlt*); si vous regardez *In Mourning and in Rage*²⁶, c'est avant tout une performance sur le viol. Le fait que ce soit une intervention médiatique complexe passe après.

AJ Tu as pourtant inventé toute cette façon de faire de l'art en utilisant les *mass medias*.

SL Quand on regarde toutes ces premières performances, on s'amuse tous (hommes et femmes, *ndlt*) à incorporer la télévision, à explorer les enjeux du Portapak²⁷ et de la transmission vidéo. Mais ce que je constate historiquement et dans mon propre travail, c'est que le travail des femmes est toujours considéré comme un sujet spécifique (non universel, *ndlt*). Le travail des hommes, lui, est considéré comme formellement novateur. Tout ça parce que les lauriers dans le monde de l'art vont à l'invention formelle.

AJ C'était incontestablement le cas pendant la période moderne et nous sommes toujours aux prises avec cet héritage. L'enjeu principal de ton travail n'est pas sa valeur esthétique et donc, par définition, il n'allait jamais faire partie des grandes discussions.

SL Eh bien, oui, mais ceux d'entre nous qui étaient à la soi-disant «avant-garde», dans les années 1970 à Los Angeles, avaient choisi la performance. Nous nous considérions vraiment comme faisant partie du «grand monde de l'art», mais nous ne savions pas ce que Basel signifiait, vous voyez...

AJ Si vous en parlez avec ASCO²⁸, ils savaient tout de ce qui se passait dans le monde de l'art. Ils savaient qu'ils ne pourraient jamais en faire partie, qu'ils n'y seraient pas invités. Une grande partie de leur travail consistait à être Autres, exclus, en plaisantant sur le fait qu'ils ne feraient jamais partie du monde de l'art. Ils ont fait tous les *No Movies*²⁹ parce qu'ils savaient qu'ils ne pourraient jamais faire partie de l'industrie cinématographique.

*

CD En Europe en ce moment, beaucoup de séminaires portent sur ce sujet: «Comment collectionner la performance?» Vous posiez-vous ces questions dans les années 1970?

BTS Aujourd'hui, les jeunes artistes se demandent comment faire pour avoir l'opportunité d'exposer. Ils dépendent tous des galeries et des musées. À l'époque nous n'avions rien à vendre et nous avions donc la liberté de faire tout ce qu'on voulait, partout. La question du marché de l'art n'était pas un problème.

CD Pour moi, c'est assez nouveau de vendre des protocoles et ce n'est pas simple de vivre en Europe en tant qu'artiste performer.

BTS Tu connais Klaus Biesenbach? Il dirige actuellement le MOCA (Los Angeles). Il était précédemment à la tête du MOMA à New York, où il organisait des symposiums mensuels entre artistes performers. Il s'agissait d'événements privés pas du tout ouverts au public, des rassemblements de gens de la performance pour discuter de la manière dont un musée peut la collectionner.

AJ Et pourquoi un musée devrait-il collectionner la performance? C'est très problématique.

CD Tu penses que c'est une question sans intérêt?

AJ Oui, c'est vraiment problématique, c'est l'inverse de ce qu'est la performance...

BTS Je n'avais encore jamais eu l'occasion de me rendre à ces symposiums jusqu'au jour où, alors que j'étais à New York, Klaus Biesenbach avait organisé une rencontre à laquelle Joan Jonas³⁰, Alison Knowles³¹ et moi-même sommes allées. Trois dames aux cheveux gris... C'était très drôle. Nous sommes entrées dans une pièce de la taille de celle-ci, avec une table immense. La salle de conférence était occupée par des artistes, le public n'étant pas convié. Marina Abramović et Tino Whatshisface³² — il venait d'avoir son expo au Guggenheim — étaient présents. C'était la première fois qu'un musée avait commissionné une performance. C'était un événement important. Nous étions en train de discuter, Klaus m'a reconnue et il m'a dit: «Barbara, puisque tu es là, peux-tu nous parler de *Feed Me*³³?» C'est une pièce problématique car elle est souvent mal comprise... J'en ai alors retracé l'histoire et les gens se réjouissaient de l'entendre. Bref, je pense que c'est une bonne chose d'essayer de comprendre comment la performance peut interagir avec les institutions.

AJ Les intellectuels qui ont pensé et écrit à ce propos en parlent depuis des décennies. Je me demande pourquoi des institutions comme le

MOMA n’y réfléchissent pas conjointement avec ces intellectuels qui se sont emparés du sujet... Klaus en parle avec les artistes qui réalisent les pièces. C’est en effet très important mais pourquoi ne pas avoir interrogé ceux qui ont mené des recherches et réflexions précises à ce propos?

BTS Parce qu’il n’y avait pas la place, je veux dire: dans la pièce où se tenait cet événement. Les gens étaient tous debout...

AJ Oui, mais ce genre d’événement a souvent lieu, ne peuvent-ils pas y inclure des discussions avec des curateurs et des chercheurs?

SL Je ne sais pas! Que penses-tu de tout cela? Des musées qui collectionnent la performance?

AJ Je pense que c’est très complexe. Nous devrions approfondir les discussions à ce propos et ne pas partir du principe que c’est systématiquement une bonne chose qu’une performance soit marchandisée. Prenons l’exemple de Marina (Abramović, *ndlt*): c’est un exemple extrême mais qui permet de cerner l’ensemble des négociations en jeu, de nuancer ce que nous pensons de la performance, de ce qu’elle est ou de ce que nous pensons qu’elle fait. Nous devrions être prudents à ce propos...

SL J’essaie de comprendre ce que tu veux dire exactement...

AJ Je suis en train de te le dire. Je pense que tout dépend de la pièce mais que cela doit être prudemment réfléchi. Chaque pièce doit être pensée dans son lien à l’institution, comme celle que tu as réalisée au MOCA, *Wrestling*³⁴, qui était parfaite et adaptée au contexte.

BTS Me voici du haut de mes 80 ans et on me commande une pièce...

SL Tu l’as faite ou tu l’as vendue?

BTS Je l’ai faite, oui, c’est une sacrée différence.

AJ Elle a été rémunérée pour faire une pièce au MOCA, qui selon moi parlait de cette institution...

BTS De mon point de vue, l’enjeu était plutôt la question du contact physique qui se fait plus rare lorsque l’on est âgé. Les personnes âgées ont besoin d’être enlacées et d’avoir des contacts corporels, comme se battre.

AJ Elle nous a donc fait venir et nous nous sommes battues avec elle. C’était filmé. Personne ne pouvait y assister en live, seul le film était retransmis en direct.

SL J’essaie de me souvenir de la première fois qu’un musée m’a rémunérée pour une performance, mais c’est très différent du fait de la vendre.

CD Tu ne vends pas de performances?

BTS Je n’en ai jamais vendu une seule.

SL J’en vends, mais je pense que tu as raison: on doit réfléchir très attentivement à ce qui la constitue, chaque performance est très spécifique.

AJ Ma perception de ce que réalise Suzanne maintenant est qu’elle travaille avec des équipes capables de proposer une performance «esthétisée» — ce mot est affreux — mais qui peuvent la traduire esthétiquement afin qu’elle devienne ensuite une pièce. C’est un des modèles possibles.

SL Ah oui?

AJ Ce que je veux dire, c’est que de très belles vidéos documentent tes performances, ces vidéos deviennent ensuite des pièces qui peuvent être vendues...

BTS Au tout début, il y avait une forme de défiance à garder la moindre trace des performances. Parce que c’était un moment irremplaçable. Les gens photographiaient quelque chose que j’avais fait et venaient ensuite me voir pour me dire: «J’ai pris des photos de cette pièce, voulez-vous ces diapositives?». Et je leur disais oui.

AJ C’est pour ça qu’il y a très peu d’images de *Feed Me!*

SL J’ai participé à une exposition au Woman’s Building — tu y étais aussi Barbara — qui regroupait beaucoup d’artistes dont des grandes féministes — à un moment, d’ailleurs, où personne n’assumait d’être féministe... Je crois que c’était en 1973. Nous avions épinglé des photos en noir et blanc sur un mur sur lequel étaient également suspendus des objets, comme une perruque par exemple. Des artefacts et une ou deux photos. Je me souviens que Joan Jonas ne possédait aucune de ses propres photographies, elle nous avait dit: «Vous devez contacter le photographe». Je l’ai contacté et il demandait 50\$, ce qui représentait une somme conséquente à l’époque. Donc Joan n’a pas pu présenter son travail... Et ça a changé ma pratique. Depuis, je prends moi-même les photos. Je les ai toutes gardées et j’en possède les droits. Il n’y a qu’un ou deux photographes qui ont des photos sur lesquelles je n’ai pas mis la main.

AJ C’est très fréquent. Carolee (Schneemann³⁵, *ndlt*) n’avait aucun droit sur les images d’*Interior Scroll*, et pendant des années il n’y en a eu qu’une seule image. Elles avaient été réalisées par l’un de ses amis avec lequel elle avait eu une embrouille. Ils se sont certainement rapprochés par la suite, ou il a dû mourir, parce que davantage d’images ont été disponibles ensuite.

SL À New York, de nombreux photographes dans le milieu de l'art prenaient des photos des travaux d'artistes. Mais dans le Woman's Building, nous avons pris l'habitude de prendre nous-mêmes les photos. J'ai une tonne de diapositives.

CD Vous achetiez donc les photos aux photographes ?

SL Non, mais nous les engageons et nous leur laissons les négatifs. Nous apprenions aussi la photographie et à utiliser les Portapaks et les machines Xerox. Nous travaillions avec différentes technologies de manière très naturelle.

BTS D'un point de vue philosophique, j'ai l'impression de me défilier si je rassemble des images de pièces pour lesquelles j'avais demandé que personne ne prenne de photos. Mais je pense qu'ensuite Gina Pane est devenue une grande inspiratrice. Elle est venue à Los Angeles, j'ai pu la rencontrer et l'interviewer. Les photographies de son travail étaient magnifiques... Et il s'est avéré qu'elles étaient mises en scène. Elles n'avaient rien à voir avec la réalité des performances. J'ai réalisé que nous vivions dans un monde narratif. Les récits font partie de la structure de la culture, des amitiés et de tout le reste. La rumeur ou le récit d'une pièce la maintiennent en vie, tout comme sa documentation. J'ai donc commencé à comprendre qu'une œuvre ne meurt jamais tant qu'elle existe sous forme de conversations ou de documents...

- 1 *Idir*, performance film, 2018, Carole Douillard et Babette Mangolte, coll. Carré d'Art de Nîmes, Kadist (Paris & San Francisco). Dans cette performance, la question du genre est mise en jeu dans l'ondulation des hanches du *performer*. Si, pour Nauman, le déhanchement est une traduction dans le geste du *contrapposto* de la sculpture antique, il devient ici une manière alternative et subversive de se déplacer dans un espace public normatif. En filigrane, *Idir* interroge la manière dont les corps intègrent et donc incorporent la culture de la société dans laquelle ils évoluent et se construisent.
- 2 Née en France en 1941 et basée à New York depuis les années 1970, Babette Mangolte est cinéaste, photographe, artiste et auteure d'essais critiques sur la photographie. Elle a notamment travaillé avec Chantal Akerman sur le film *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) et a documenté les chorégraphies et performances de Yvonne Rainer, Trisha Brown, Joan Jonas, Robert Morris, Lucinda Childs, Marina Abramović, Steve Paxton et la scène de théâtre des années 1970 à New York.
- 3 Le terme *hantologie* est dû à Jacques Derrida. Il le forge en 1993, dans *Spectres de Marx*, afin de marquer une distinction avec l'ontologie. Il s'agit alors pour le philosophe de définir par ce concept la logique spectrale de la pensée et de l'événement de son surgissement, en analysant notamment les retours du marxisme (de ses esprits, précisément) après que l'on a annoncé celui-ci comme mort et enterré.
- 4 Walter Hopps fut curateur puis directeur du Pasadena Art Museum, connu aujourd'hui sous le nom de musée Norton Simon.
- 5 Le *Human Growth Potential* (que l'on peut traduire par «Mouvement du Potentiel Humain») a été influencé par les recherches menées dans les années 1950 par les psychologues et chercheurs Carl Rogers et Abraham Maslow.
- 6 L'institut côtier de Big Sur, en Californie, fondé au début des années 1960, a été nommé d'après une population amérindienne locale: la nation Esselen (auto-désignée Huelel). Au fil des ans, le centre a attiré de nombreuses personnalités de la contre-culture qui cherchaient à s'améliorer grâce aux cours et aux conseils fournis par l'expérience de type communautaire. La méditation, la musique et d'autres thérapies basées sur la pleine conscience y étaient proposées.
- 7 Fondée en 1881, l'AAUW est une association ouverte aux femmes diplômées d'universités américaines. Sa mission est de développer des programmes qui permettent aux étudiantes de poursuivre leur cursus universitaire et de promouvoir l'avancement des femmes dans les universités et collèges universitaires du monde entier. L'AAUW mène également des campagnes contre les discriminations fondées sur le sexe et œuvre pour promouvoir une législation établissant l'équité en matière d'éducation, l'égalité de rémunération pour un travail égal et toute action favorisant l'équité citoyenne des femmes.
- 8 Autrice et militante féministe américaine née en 1931, Betty Friedan est connue pour *The Feminine Mystique* (1963), un texte révolutionnaire qui a introduit une nouvelle étape du mouvement des femmes, maintenant désignée comme la deuxième vague du féminisme.

- 9 *L’Affirmative Action* est une forme d’action sociale composée de législations, de politiques et de pratiques mises en place aux États-Unis à partir de la fin des années 1960. L’objectif est de compenser et d’atténuer la discrimination à l’égard des personnes de couleur, des minorités et d’autres populations sous-représentées. Reflet de la nature polémique de l’AA, quelques États (dont certains, comme la Californie, considérés comme « libéraux », par opposition aux conservateurs) l’ont récemment rendu illégal.
- 10 Stuart Hall (1932-2014), sociologue réputé né en Jamaïque, est l’une des figures centrales des *Cultural Studies* britanniques.
- 11 Créé par Judy Chicago en 1970, le Feminist Art Program de l’université d’État de Californie à Fresno (plus tard à CalArts) proposait une approche multidisciplinaire de la production artistique. Selon sa fondatrice, ce programme de recherche a été mis en place dans le but d’aborder et de compenser le manque de voix des femmes dans l’art, et ne pouvait prendre place que dans l’ouest des États-Unis, par opposition à la côte Est, « où la tradition blanche, masculine et eurocentrique a un plus long héritage et projette donc une ombre plus forte. »
- 12 Judy Chicago, née en 1939 à Chicago est une artiste féministe active depuis le milieu des années 1960. Après la première expérience du Feminist Art Program de Fresno, elle initie en 1971, avec Miriam Schapiro, le Programme d’Art Féministe au California Institute of the Arts (CalArts, Los Angeles). Du 30 janvier au 28 février 1972, les deux femmes organisent l’une des toutes premières expositions d’art féministe : « Womanhouse ».
- En 1973, Judy Chicago cofonde, avec Sheila Levrant de Betterville et Arlene Raven, le Feminist Studio Workshop, qui deviendra ensuite le Woman’s Building.
- 13 Faith Wilding, artiste américaine pluridisciplinaire née au Paraguay en 1943, a contribué de manière importante, avec Miriam Schapiro, au Feminist Art Program initié par Judy Chicago.
- 14 The California Institute of the Arts, ou CalArts, est une université privée et école d’art américaine créée par Walt Disney en 1971 à Valencia, dans la banlieue de Los Angeles.
- 15 Pour *Intimations of Immortality* (1974), Barbara T. Smith a échangé sa place avec plusieurs femmes sans-abris vivant dans le parc MacArthur. Barbara T. Smith s’asseyait sur un banc public tandis qu’elles étaient assises dans la galerie. Le dernier jour de l’exposition, tout un groupe de sans-abris fut convié dans la galerie, où ils ont fait une fête.
- 16 Barbara T. Smith fût diplômée du Pomona College (université privée située à Claremont, en Californie) en 1953. Elle y a étudié la peinture, l’histoire de l’art et la religion.
- 17 Grandview Gallery, Woman’s Building, Los Angeles.
- 18 Parc situé dans le quartier de Westlake à Los Angeles. Créé au 19^e siècle, il est très connu dans les années soixante-dix pour les trafics de drogues, les crimes et la prostitution qui s’y déploient.
- 19 Warner Bros Entertainment Inc., créé en 1923, l’un des « Big Five » studios d’Hollywood.
- 20 Né à Madrid en 1966, Santiago Sierra vit au Mexique depuis 1998.
- 21 James Woods est le fondateur du Studio Watts Workshop (futur Watts Community Housing Corp), une organisation artistique fondée en 1964 et basée dans le quartier de Watts à Los Angeles, dont la mission était de fournir un espace de travail aux artistes et de proposer un large éventail d’ateliers artistiques à la communauté locale. Watts est un quartier situé dans le South Los Angeles. Historiquement, dans ce quartier vivaient majoritairement des Afro-Américains. En 1965 et plus récemment en 1992, le quartier a été le théâtre d’importantes émeutes raciales.
- 22 Née en 1946, à Boston, Nancy Buchanan utilise divers médias pour mettre en lumière des réalités sociales. Elle a notamment fait partie de The Los Angeles Woman’s Building et de Los Angeles Contemporary Exhibition (LACE).
- 23 « Social Works », exposition collective initiée par Nancy Buchanan à LACE (Los Angeles) en 1979.
- 24 Cet espace d’Orange County dédié à la performance a été fondé par des étudiants en art de l’université de Californie, Irvine, dans la ville voisine de Santa Ana en 1971. La performance *Shoot* de Chris Burden a eu lieu ici la même année.
- 25 *Nude Frieze*, performance, Barbara T. Smith, 1974.
- 26 *In Mourning and in Rage*, performance, Suzanne Lacy et Leslie Labowitz, Los Angeles City Hall, 1977.
- 27 Lancé en 1967 par Sony, le Sony Video Rover Portapak est le tout premier enregistreur vidéo portable accessible au grand public.
- 28 ASCO a été formé au début des années 1970 par quatre artistes chicanos (Harry Gamboa Jr,
- Gronk, Willie F. Herrón III et Patssi Valdez), issus du mouvement chicano-américain de défense des droits civiques de la fin des années 1960 et du début des années 1970. Le groupe luttait contre l’exploitation du travail, le service militaire et la guerre du Vietnam, la brutalité policière et d’autres formes de discriminations et de privations.
- 29 Les performances d’ASCO réalisées dans et autour d’East Los Angeles (un quartier traditionnellement latino) ressemblaient à des scènes de films qui ne seraient jamais réalisées, à des séances de photos de mode, à des images promotionnelles de groupes de rock... Certaines de ces performances se nommaient les *No Movies*, fabriquées dans l’ombre d’Hollywood.
- 30 Née en 1936 à New York, Joan Jonas est cinéaste, vidéaste, performeuse, sculptrice et dessinatrice.
- 31 Née en 1933 à New York, Alison Knowles est artiste, performeuse, compositrice et poète rattachée au mouvement Fluxus.
- 32 Tino Sehgal, *ndlt*.
- 33 *Feed Me*, performance, Barbara T. Smith, Museum of Conceptual Art, San Francisco, 1973.
- 34 *Wrestling*, (La lutte, *ndlt*), performance, Barbara T. Smith, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 2014.
- 35 Carolee Schneemann (1939-2019) est une artiste plasticienne particulièrement reconnue pour ses œuvres multimédias sur le corps, la sexualité et le genre.

The two people who, with the participation of Amelia Jones, are interviewed in this talk are constitutive figures of a little-known art history that emerged in Los Angeles in the early sixties. It is in relation to a work of archeology in the archives of the actions produced by women, on the margins of the institutions that favored only men at that time, that I had the desire for this open and warm discussion, at the home of Barbara T. Smith, in Pasadena, East of Los Angeles. A counter-narrative to the more recognized and known figures at the time that were Chris Burden, Paul McCarthy and Allan Kaprow, close friends of these two tutelary artists. Through this discussion initiated in 2019, a companionship between artists of different generations is established and a line of driven women unfolds, each of whom are putting their bodies on the line.

Carole Douillard

Carole Douillard My mother is Algerian and my father is French. In 2013 I began travelling to Algeria to research the theme of the body there. Men are very present outdoors, they spend lots of time occupying public space, women much less so; they are mainly just passing through and don't stay static. So the public sphere is occupied almost entirely by men. As I began concentrating on the theme of this masculine presence, I decided to film a re-make of Bruce Nauman's performance, *Walking In an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*, but with a queer young man, Idir,¹ doing the swaying walk. All around Idir there are only men.

Barbara T. Smith And how did they receive it?

CD Well, with great attention. I asked the filmmaker Babette Mangolte² to collaborate with me on the project and she filmed the action. It is important to me to integrate the idea of *hauntology*³ in my work; in a sense I am "haunted" by the history of performance, here I am referencing Jacques Derrida. The gestures, the different issues, memories of performance are haunting me. This embodiment, a re-working of history, is very important in my work. Here in Los Angeles, I've been working very closely with this history. How to approach it, re-appropriate it, bring back into play subjects that you were the first to bring to light? These are all questions I'm working on right now, as an heir to a history that is yours. It is research, I don't necessarily have the answers. For instance, the slippage between private and public is one of those historic issues that is important for me. How can we articulate our individual identities within the public space, in the collective sphere?

Instead of asking specific questions, I would rather invite you to share some of your experiences. For example, how did you begin working on body issues in the first place? What was your answer to the question of the body?

BTS Well no one asked, we just did it!

Amelia Jones It's a great question, because before performing Barbara was working with Xerox printers. What compelled you to go from working with copy machines to performing?

BTS I was working at the Pasadena Art Museum, which was very avant-garde; Walter Hopps⁴ was there, it was terrific. It was very stimulating for me—a married woman coming from the boondocks with three children—to have this professional situation. What was really great was that artists and curators would hang out together in the building and talk. Then the Pop Art show happened, a big, important event. We all had this very instinctual connection, and

they took me seriously, the museum took me seriously. I realized that I had a good education and could express myself well. This was 1960, '65. Then I had this big internal epiphany, where my entire human perspective changed. It was such a major spiritual experience, that if I had been a different person, I might have become a born-again Christian or something. But instead, I chose art. The whole gist of it was that I understood that art didn't have to be hanging on walls, that anything in the three-dimensional world could be art.

AJ The Pasadena museum did the Duchamp show in 1963; this is what you were surrounded with, these radical shows that they were doing at the time.

BTS I was totally absorbed by the physicality of the real world; it was my "thing" at the time. This was about more than just the mental, what goes on in your head; it was a full-body thing. A way of protesting Cartesian thinking, getting away from "I think, therefore I am," a talking head running around with a body...

AJ Right, the separation of mind and body, which implies that the body is irrelevant to artmaking.

BTS So I was doing these paintings at the time, some of them very unusual, and then I had these other things that came to me that were actions. I just didn't know what the hell they were.

CD Performance art did not really exist at the time?

BTS No, I'm the very first performance artist in Southern California.

CD So it was not around you? You were not surrounded by performance at all at this time?

BTS For a long time it wasn't art. And the teachers wouldn't teach it because it wasn't considered a real art.

CD So you had these actions in mind.

BTS They were these kind of mystic, strange things.

CD Were you taking drugs?

BTS No, not at all (*laughs*), I just had these strange actions in mind, so I guess I was just tapping into the dark side of my psyche.

SL You were also very involved in different kinds of spiritual movements...

BTS No, not at that time, but I had already been in two years of Freudian psychotherapy. When I first met with the psychiatrist he said, "I want you to understand I'm not here to fix you, so that you

can go out and adapt." Most therapists at the time were helping women of my generation learn to "adapt," to be a good wife, that kind of thing. He told me that most of his patients were people like me, highly educated, isolated women living in the boondocks with no one to talk to that were just going crazy in that situation. He said that he was a psychiatrist of the soul and that he wouldn't leave me. "This is a negotiation and I will stay with you as long as you need, I want you to find out who you are, intrinsically." It was great, very unusual, but great; he saved my life, really.

SL I think it's important to understand the context in the 60s California at that time, Human Growth Potential,⁵ Big Sur, Esalen Institute...⁶ Those of us born in California—Barb and I are unusual in that we both were—were steeped quite naturally in everything from Zen Buddhism to Indian culture.

BTS It was part of the landscape, essentially. At university I took comparative religions, I am probably an instinctively spiritual person.

SL One thing "Barbie" doesn't tell you is that she was a real Barbie doll in a sense; both of us were to an extent but her much more than me—she was a real California blonde, like Doris Day. I was a cheerleader.

BTS And a surfer... My father wouldn't let me be a cheerleader because they wore those little skirts. And flaunted their bodies.

SL They were morticians. Which would cause you to think about death...

BTS Yes my dad was a mortician, my grandfather too.

AJ It's a very particular relationship to the body indeed, there's your link to the body!

CD Yes, because it has to come from somewhere—the question of the body. My father was a doctor. I was raised in this medical environment; the body was present for me from the beginning.

AJ In the visual arts, these moments in the 20th century happened where artists turned to the live body. It's already happened a little bit in the Dada movement, and at Black Mountain College. Alan Kaprow, and his Happenings, George Segal, it's not that it's coming out of nowhere for someone like Barbara. Even though they're not teaching it in art schools.

SL Well, I think that performance art was the point of entry for a lot of women into the art world.

AJ My theory in this book ("Body Art/Performing the Subject," [1998]) is that there are many reasons that the body emerges in the visual arts, one of them is the civil rights movements. People are protesting on the street, using their bodies. Women, people of color, queer people, all of them had nothing to lose because no one would have looked at their work, anyway.

BTS Nor did women!

AJ ...And also, you turned to performance because you had a political point to make. If a woman is using her body in her work, then the art critic can't separate the body from the work of art—which is foundational to the hegemonic, modernist criticism, you weren't supposed to be paying attention to the body of the artist. Of course, this enabled them to exclude women and Black artists because they supposedly weren't paying attention. It was all a part of this system where it made perfect sense that if you are a woman and are tired of seeing this system, that you would insist on putting your body in that situation. Then it couldn't be denied anymore; the critic can't say "Your body has nothing to do with your work," they have to take it on that you are the artist and also you are the artwork.

CD Suzanne, I heard you say earlier in the conversation that you don't understand the "body question", what do you mean?

SL I think the kind of work that Barbara was involved in emerged within a context of people who were not making the separation, and when you talk about the "question of the body," you are creating a separation. The question of the body such as you evoke it is theorized. I hear it but I don't get it, especially having grown up in California.

CD Yes, I am French.... We are raised with the Cartesian idea that body and mind are separated...

AJ But Suzanne, then why did women and other people, but proportionally mostly women and other people who had been completely excluded from the art world, would more often turn to their bodies?

BTS It's an available tool!

AJ It's an available tool if you do not have access to a standard art education, but there was also a political movement going on, it was not coming out of nowhere.

BTS I didn't think of it very much politically; I should add that Californians grow up outdoors. When I was in high school, they

had just barely allowed women to compete in a couple of sports, like swimming and field hockey. I grew up spending whole summers at the beach surfing, and/or trout fishing in the High Sierras. Or out playing football in the street with my neighbors.

SL About the body question, I was coming from the world of medicine at a time when there was a lot of discussion about mind/body interaction and the early forms of psychosomatic medicine and how the ideas of the mind could construct a physical manifestation.

AJ You were coming out of activism to some degree as well...

SL Yes

CD Feminist activism?

SL There was no such thing at the time, but by 1963 or so I had become aware of it with the women's group...AA...?

AJ AAUW.

BTS The American Association of University Women.⁷

SL That's it. They published a study and I was like, "Ah-hah!" In my early years, there was no such thing as feminism, but there was the question of "How come I can't do the same things he can do," you know?

AJ Feminism did exist, though, because Simone de Beauvoir was translated into English in 1949...

BTS My shrink gave me *The Second Sex* to read, yes.

AJ And there was Betty Friedan⁸. And since Simone de Beauvoir had been published, you didn't need to have read it, people were starting to have those conversations. It all begins in France, after all.

CD So you read Simone de Beauvoir?

SL Not until I was an adult.

AJ But, you knew it was there? Or heard conversations about it?

SL No, you did not know it was there; I grew up in a very small town (Muscoy, East of Los Angeles). But there were conversations about what women got to do and what men got to do.

CD So it was feminism without knowing, before it had a name.

BTS It was proto-feminism.

*

CD What is feminism today, in relation to what it was? I really think about this a lot...

AJ You're going to get a different answer from each person you ask. For me, my feminism is about power. It's always been about speaking out about oppressive systems of power. Even if you say "patriarchy" or "male power," you're still talking about race and class. They are inseparable. And this is where I think this country (United States) is just as racist as any country, if not more so. We understand that more deeply because we've been talking about it for so long. I think it's been very overt. For anyone who's liberal or progressive and lived in the 60s and 70s, there's no question that race and class and gender and sexuality are all interconnected. I had a friend who I was talking to last week, and he said, "Well, all of these debates about gender and sexuality aren't going to mean anything in ten years because it's all going to be about global warming. And I said, well global warming is about race and class. It's not like one is going to replace the other! Who do you think is going to suffer the most once resources are no longer around? It's not going to be white, middle-class people.

CD And who is deciding to not take care of the problem? Also the dominant class. For example in France, feminism is just now beginning to talk about race, social class, etc. It's all very recent. There is a new feminism; aggressive, messy, but in a good way.

AJ The fact that we've had legally-legislated Affirmative Action⁹ means that we have white people like me getting our asses kicked by people of color who were hired because of Affirmative Action. As difficult as that can be, it's so important. Because if you don't have, for example, Algerian-French people in the academy then it's going to be very difficult to have those conversations.

CD In France we are having a very racist moment. Post-colonisation with Algeria...it's become a big fight.

AJ It's not been worked through as much as, for example, in England, where they have constantly talked about their colonial past in a way that France has not. Even though they didn't have Affirmative Action, they had Stuart Hall¹⁰ talking about race in the academy, and developed this whole new, interdisciplinary field of cultural studies which allowed them to start having these conversations.

*

CD So Suzanne, what was your first gesture, the first performance you carried out, where you used your presence in a work?

SL I don't think I remember, it must have been at the feminist workshop¹¹ with Judy (Chicago),¹² because I didn't go into art until that moment.

CD Was she your instructor?

SL Yes, and also a friend, colleague of Barbara's. Before Fresno, I was studying to become a doctor, a shrink.

CD We all have a link with shrinks (laughs). What about you, Amelia?

AJ My dad was a psychologist...so yes.

CD So Suzanne, you were studying to become a psychologist and then you met...

SL Judy, but before her I met Faith Wilding¹³, then when Judy started developing her program, Faith tried to get me in.

AJ Faith was super involved in activism, along with her husband at the time.

SL Both of us were, not necessarily in feminism but we were active in left-wing political movements, around 1969.

CD And what made you decide not to become a shrink and become an artist instead?

SL It was becoming involved in the feminist art program. I took a massive left turn. It was a literal overnight epiphany. The next day I just picked up the phone and called up CalArts.¹⁴

AJ But they wouldn't let you into the art program at first?

SL No, Judy wouldn't let me in.

AJ She didn't think you would be a serious artist!

SL Right, she didn't trust that I was going to be an artist. It was so funny...so I sat down with her, talking about the 30-page paper that I'd just written on the creative process. Anytime you hear someone talking like that you think, "Ok that person is going to be an academic." And that's what she thought.

AJ Well, she wasn't wrong.

CD So you don't remember your first performance?

SL I remember action paintings where I used to work on the issue of violence. I would take balloons filled with paint and slam them into walls, into canvas...

AJ Did you know about Niki de Saint Phalle? She took balloons filled with paint, using them as projectiles. She was part of the Nouveaux Réalistes group in the early 60s.

*

CD Barbara, I am really interested in one performance, the one with the women on the benches: *Intimations of Immortality*¹⁵.

SL That was a brilliant piece.

BTS Pomona College¹⁶ has purchased that piece, they bought the photos and the text that was on the wall. It has to do with trying to avoid the question of taking advantage of the women, in other words they are put in this gallery on a chair, and they are the art, and we did not want to exploit them, so we had to put some language up to explain it.

CD Were they paid to perform?

BTS They're not performing, I don't like that word. (*Laughter*)

SL Well it was a co-op gallery¹⁷ that we both belonged to, and you would get a one-woman show for a month. And Barbara brought a bench from MacArthur Park¹⁸...

BTS —In fact I tried in various ways to get benches from the city... and then... one of my best friends from college was president of Warner Brothers¹⁹. I called him up and he got me some from their movie set!

CD But, why don't you like the term, "perform?"

BTS *Perform* means they're acting; they're not acting, they're just being there, being who they are for four hours everyday. I had to get several women, because these were not very "together" people and the show lasted a month...so I spent about five weeks going around the park looking for these women. At the time I had an inkling that there were homeless people that hung around the park, but they weren't very well-known—they were called "bag ladies," because they carried around a lot of bags. And then I had to convince them that it was ok to do this. I said that I wanted them to come and sit in the gallery for a couple hours. And then while they were there I would sit in the park, so we would trade places.

SL Did you pay them?

BTS I paid each of them five dollars and brought them lunch.

CD Did they understand what it was about?

BTS No, no one really understood (*Laughter*).

AJ Well it was so far ahead of Santiago Sierra;²⁰ he's an artist who does pieces where he pays laborers to come into the gallery and carry out actions. A way of commenting on the art world as a kind of separate marketplace that doesn't acknowledge working-class people...

BTS What I was doing is honoring these women as immortal. They're on the margins and also they are as perfectly wonderful as you and I.

AJ What's going on here is that there's a displacement of art and life. It's a way of framing real life, through the gallery. A guy named Jim Woods²¹ brought his office into the gallery, in the middle of Nancy Buchanan's²² show called "Social Works."²³ He simply brought his activist organization from Watts into the gallery, so those were not uncommon gestures in that era. I think that your concern with not exploiting was prescient at that time. But it's hard to compare, to circle back, with this kind of an aesthetic, with somebody like Sierra, who's directly involved with the market in a way that we (most Southern Californian artists and art critics) weren't.

*

CD And how were your relationships with men? (*Laughter*)

SL Men in general? Well, being from California we have no issues about opening up about our love lives.

CD I meant that at the time, how did you relate to the male artists around you? Barbara, when you were 50, you did a performance that was very interesting with some of your male artist friends.

BTS The one with the motorcycle?

CD I was thinking of the one with Chris Burden and Allan Kaprow.

BTS It had three stages to it, and the first represented when I was trying to be very conventional. I come in, I have this dress on, with a wig and a hat. I sit and put on gloves and hats over and over again. These guys come in, two thugs: Paul McCarthy and Kim Jones, they harass me. Paul has got this dildo and Kim is naked and they're chasing me. Then finally I just shriek and leave, climbing out over a fence and into an alley. They follow me...Now we're outdoors, I quickly change into different clothes and I come in on

the motorcycle to what is now a mattress in the center. On one side is Allen Kaprow, on the other side is my biker friend/boyfriend. This represents me after my divorce sort of falling into what life really is, all the conflicts and turmoil of our sex lives...I was constantly being harassed at the time. With Dick, who is very physical, I was doing all of this sort of erotic, body-type stuff that was unsatisfactory. So I fall into this bed and here is Kaprow, this wonderful, deep thinker that I could talk to; here again there is a part of him that was missing—both were incomplete relationships. Finally, a gun goes off. And there's an audio element playing, there's these voices of men talking about the Vietnam war, and how patriarchy and people in power control the lives of these more "physical" types, sending them off to war to struggle over power. All this time, Vic, another guy, has been watching the whole thing. He and I are brought together, where a tantric ritual is set up inside, there are women chanting, and we go in and engage in this erotic ritual together. It's a full-body eroticism, a meeting of energies...I was demonstrating where I was at that point in time.

SL It's funny, I remember the last two scenes, not the first one. I was sitting outside on the bleachers and I came inside with Vic. Was all of that in another spot?

BTS No, it was in that outdoor area, at the Tortue gallery, West-L.A. area, Santa-Monica-ish. At the time, all of the performance people were complaining about how we did performances but that often the public never knew that we also did drawings and other artworks. The guy who founded the Tortue gallery, he had a performance festival, but in this case we had work on the walls and the rest of the gallery as well.

AJ Who ran that gallery? Was this in 1989?

BTS '81. I don't remember the guy's name...

CD Before that, you had founded the F-Space gallery.²⁴

BTS It was the first graduate class that came out of the art department at Irvine, and they didn't have studios for us; we had studios all over the place. A bunch of us performance types began to realize they would never allow us to do the kinds of performances we really wanted to do. So we got this idea to create our own gallery, it was in an industrial complex with a roll-up metal door, one room, with a bathroom at the back. It was called ABCDF. It must've been around 150 dollars; we all went in on the rent together.

CD And Suzanne, you were going to these places at the time?

SL I don't think I went to F-Space, but I was friends with Barbara at the time.

AJ So how did you two meet?

SL I don't really remember... I knew you from CalArts, when you made that piece attached to the wall.²⁵

BTS I think it was at the Woman's Building... No, it was later, around 1974... I can't remember exactly how we met... I feel like I've known you forever. You came into my studio one day and asked me, "Are you a feminist?"

SL I was trying to discover feminist performance artists.

BTS And I didn't know what she was talking about! Well, I kinda did...

AJ Because you weren't coming out of that whole Judy Chicago thing...you were earlier and Paul McCarthy was one of your closest friends.

*

CD: Amelia, when you say that the erasure of women artists, then scholars, are coming from the same point, what is that point?

AJ I think that it comes from acting as if there's inherent quality in certain work, and that it just doesn't happen to be created by women. That's how women were excluded from the art world for generations, and (there's a certain attitude) like, "We're talking about form and clarity. Women don't do that; they do all this messy stuff. So we're not going to include it because it's not of the same 'standard.'"

SL The thing that happens specifically with women is that we are known as originating subject matter; if you look at *In Mourning and in Rage*,²⁶ it's a performance about rape, it's got nothing to do with a complex media intervention strategy.

AJ You invented this whole way of making art that made use of the mass media.

SL When you look at some of this early performance art, everybody was kind of playing around, incorporating cable television, exploring what *Portapak*²⁷ and video transmission meant. But the thing that I find historically and in my own work is that women's work is seen as subject-specific. Men's work is seen as formally inventive. And it's because the rewards in the art world go to formal invention.

AJ Well they certainly did under Modernism and we're still kind of grappling with the legacy of that. Your work didn't come across first and foremost as discrete objects that had aesthetic value, and therefore by definition it was never going to make it into the big discussions.

SL Well, yes but for those of us at the so-called "vanguard" in the 1970s in L.A., we chose performance. We very much saw ourselves as being in the "Big Art World," we just didn't know what Basel meant, you know...

AJ If you talk to Asco,²⁸ they knew everything about what was going on in the art world. They knew they could never be a part of it, that they weren't going to be invited in. Half of their work was about being Other, on the outside, joking about how they would never be in the art world. They made all the No Movies²⁹ because they knew they could never be in the film industry.

*

CD In Europe nowadays, there are a lot of symposiums on the topic of how to collect performance art. In the 1970s was this also the case?

BTS A lot of young artists today wonder how to get their work into shows. They are all dependent on galleries and museums. Whereas we didn't have anything to collect however we had the freedom to do our things whenever we wanted. The art world business was never an issue.

CD In my case, selling performance protocols is a relatively new thing for me. To earn a living as a performance artist in Europe is very difficult.

BTS Do you know Klaus Biesenbach? He's the director of MOCA (Museum of Contemporary Art, Los Angeles) now, he recently put together periodic symposia of performance artists at MoMA (Museum of Modern Art, New York) but they were all private, not accessible to the public at all. They were just gatherings for performance people to discuss how a museum can collect performance art.

AJ Why should a museum collect performance art?

CD Do you find it completely foolish?

AJ I do think it's very problematic. It changes what performance is.

BTS There were invitations and I never had the occasion to go, but one time I happened to be in New York and it just so happened to be going on at the time. So Joan Jonas,³⁰ me, Alison Knowles,³¹

the three of us went. And there we were, three grey-haired ladies, it was really fun. So there were all of these artists around a conference table—no public—there was Marina Abramović, Tino Whatshisface³²—he'd just done his Guggenheim show. It was the first time a museum had commissioned a performance, which was important. Klaus recognized me and said, "Barbara, since you're here, would you mind telling everybody about the Feed Me piece,³³ which was problematic because it is often misunderstood. So I told that story, and people were glad to hear that story. I thought it was a good thing to try to understand how performative works relate to institutions.

AJ This has been an ongoing conversation amongst scholars for decades now, they've been thinking and writing about all of this. My question is, why aren't the big institutions like MoMA inviting the scholars who are working on these themes to the conversation, particularly in Europe? So he's talking to the artists who are making the work, that's super important, but I'm just wondering why you wouldn't also talk to people who are carrying out extensive research and publishing books on the topic?

BTS Because there's not enough room. I mean, in the room where the event was held, everyone was standing...

AJ But these events happened regularly, couldn't curators and scholars have been invited to the discussion?

SL I don't know! So what do you think about it? About museums collecting performance art?

AJ I think it is really complex and we should keep talking about it and not assume that it's a great thing every time performance art gets commodified. I'm not saying it shouldn't be, I am saying we should be having conversations because it changes the landscape every time someone like Marina (Abramović)... who is an extreme example, but there are all the things in-between; that every single instance of an intersection is going to nuance what we think about performance and what we think it's doing. We should be having careful conversations...

SL I am trying to understand what you think about it.

AJ I'm telling you. I think it depends on what the piece is, but it should be carefully thought through because each piece, like the thing you did at MOCA, the wrestling piece³⁴ was absolutely perfect for the venue.

BTS Here I am, I'm in my 80s, and I was asked to do a piece...

SL Did you do it or did you sell it?

BTS I was paid to do the work but I didn't sell it. That makes all the difference.

AJ She was paid to do the work at MOCA, and, to me, it was partly about MOCA.

BTS From my perspective, it was about bodily contact, and how as you get older, you have less and less bodily contact with people. Older people need to be hugged and wrestled with...

AJ So she had us come out and wrestle with her. It was filmed, without an audience, and retransmitted live.

SL I'm trying to think of the first time a museum actually paid me to do a performance, which is very different from selling a piece or a performance.

CD You don't sell your performances?

BTS I've never sold one.

SL I do, but I think that as you all said, we have to think very carefully about what constitutes it, depending on the piece.

AJ My perception of what Suzanne is now doing, is working with teams of people who can "package" a performance—that's a gross word—who reformat it in aesthetic ways so that they can become pieces. That's one model.

SL Oh yeah?

AJ What I mean is, these beautiful videos encapsulate the performance, and these videos become a piece that can then be sold.

BTS In the early days, there was this kind of admonition against even photographing any performance, because it was an unrepeatable moment. Then some years went by, people would photograph something that I did and then come to me and say, "I took pictures of that piece, do you want these slides?" And I would say yes.

AJ That's why there's only two pictures of *Feed Me!*

SL I took part in an early exhibition on women's performance art at the Woman's Building—you were in it, Barbara—and Joan Jonas was not in it, for a very specific reason which changed the trajectory of my practice. So I did this exhibition, I think it was '73, at a moment when no one was admitting to being a feminist, by the way, we were women performance artists. We pinned black and white photographs up on the walls, and also hung other objects, like wigs. So it was like artefacts, plus one or two photos. But the

point is, Joan Jonas didn't have any of her own photos, she said we had to contact the photographer. So, I contacted the photographer, and he wanted something like \$50, which at the time was a significant amount. And so Joan was out of the show. My practice changed because from then on, I took every photo, or almost, and have kept all of them, and the rights as well. There are only one or two photographers who have photos I haven't gotten my hands on.

AJ That's a very common story. Carolee (Schneemann³⁵) didn't have rights to the *Interior Scroll* images! For years there was only one image. She had a falling out with this friend who had some, and there must have been a rapprochement, or the friend must have died because then there were more.

SL In New York there were some photographers who hung out in the art world and just would take pictures of people's work. But out here at the Woman's Building, we developed a practice of taking pictures. So I have a ton of slides...

CD So you were buying the photographs from the photographers?

SL No, sometimes we hired them, but we gave away the negatives. We were learning photography but also how to use Portapaks, Xerox machines, we were working with different technologies, it came very naturally to us.

BTS Philosophically, though, it feels like I'm copping out if I'm gathering images from pieces that I said nobody should photograph. But, Gina Pane is a big influence, she came here, I got to know her and interview her about her work. And she had these beautiful images of her work; well, it turns out that those are staged, they have nothing to do with the performance. What I realized is that we live in a narrative world where storytelling is part of the structure of the culture and friendships, it's a part of everything. The rumor, or narrative of a piece keeps it alive. And so does the imagery. I began to see that the work never dies as long as it's out there in the form of conversation or imagery...

- 1 *Idir*, performance film, 2018, Carole Douillard and Babette Mangolte, coll. Carré d'Art de Nîmes, Kadist (Paris & San Francisco). This film addresses gender issues through the swaying hips of the performer. While for Nauman, this movement evoked the Contrapasto of ancient sculptures, here it becomes an alternative and subversive way to navigate normative, public space. *Idir* implicitly questions the way bodies assimilate and therefore embody the culture belonging to the society in which they live and take part in.
- 2 Babette Mangolte (b. 1941, France) is a New York based filmmaker, photographer, artist and author of critical essays on photography. Among other things, she worked with Chantal Akerman on the cult film *Jeanne Dielman, 23 rue du Commerce, 1080 Brussels* (1975) and has documented the choreography and performances of Yvonne Rainer, Trisha Brown, Joan Jonas, Robert Morris, Lucinda Childs, Marina Abramović, Steve Paxton, and the 1970s theater scene in New York.
- 3 *Hauntology* is a term coined by French philosopher Jacques Derrida in "Spectres of Marx" (1993). It was developed in contrast to the term ontology. This concept designates the spectral logic of thought, and refers to the event of its return, particularly through the analysis of the revival of Marxist thought (more specifically of its spirit, or philosophy) after it had already been pronounced dead and buried.
- 4 Walter Hopps was first curator, then director at the Pasadena Art Museum (now known as the Norton Simon museum).
- 5 The Human Potential movement was influenced by research carried out in the 1950s by psychologists and researchers Carl Rogers and Abraham Maslow.
- 6 This coastal Big Sur, California institute founded in the early 1960s was named after a local Native American population, the Esselen (self-designated Huelel) Nation. Over the years the center has attracted many counterculture figures seeking to better themselves through classes and counsel provided by the commune-type experience offered there. Meditation, music, and other mindfulness-based therapies were amongst the activities which could be practiced on-site.
- 7 The AAUW was founded in 1881. Membership is open to women in higher education in the United States. Its mission is to develop programs which allow students to pursue their studies and also promote the advancement of women in universities and colleges worldwide. The AAUW has established programs geared towards addressing gender discrimination and the establishment of laws which will ensure equality in higher education, equal pay and equal treatment in all areas regarding women's rights as citizens.
- 8 Betty Friedan (b. 1931) American feminist author and activist best known for having written "The Feminine Mystique" (1963), a groundbreaking text which introduced a new generation to the women's movement; what is now known as the Second Wave of feminism.
- 9 Affirmative Action is a form of social action made up of legislation, policies and practices which were put into place in the United States beginning roughly in the late 1960s and whose objective is to compensate for and mitigate discrimination against people of color, minorities and other under-represented populations. A reflection of the polemic nature of AA, some states (i.e. California, considered "liberal" as opposed to conservative) have recently outlawed it.
- 10 Stuart Hall (1932-2014, Jamaica) was an acclaimed sociologist and one of the key figures in British Cultural Studies.
- 11 The Feminist Art Program at the California State University at Fresno (later at CalArts) was a multidisciplinary approach to art production created by artist Judy Chicago in 1970. According to Chicago, this research program was established as an effort to address and compensate for the dearth of women's voices in art, and could only take place in Western United States as opposed to on the East Coast, "where the white, male, Eurocentric tradition has a longer legacy and thus casts a stronger shadow.»
- 12 Judy Chicago (b. 1939, Chicago) Feminist artist who has been active since the mid-1960s. Following the establishment of the Feminist Art Program in Fresno, she went on to create the Feminist Art Program at the California Institute of the Arts (CalArts, Los Angeles) with Miriam Schapiro. Chicago and Schapiro jointly organized the "Womanhouse" exhibition (Jan. 30 - Feb. 28, 1972), one of the very first exhibitions featuring feminist art. In 1973, Judy Chicago founded, along with Sheila Levrant de Betterville and Arlene Raven the Feminist Studio Workshop, which would become the Woman's Building.
- 13 Faith Wilding (b. 1943) is an American multi-disciplinary artist who brought significant contributions, along with Miriam Schapiro, to the Feminist Art Program.
- 14 The California Institute of the Arts, or CalArts, is an American private university and arts school based in Valencia, a suburb of Los Angeles, California. This school founded by Walt Disney opened in 1971.
- 15 For the performance *Intimations of Immortality* (1974), Barbara T. Smith switched places with several homeless women, spending time sitting on a park bench while they sat in a gallery. On the last day, she invited a group of homeless people into the gallery, where they decided to have a party.
- 16 Pomona College is a private university in Claremont, California. Barbara T. Smith is an alumnus, having graduated in 1953 with a diploma in painting, art history and world religions.
- 17 Grandview Gallery, Woman's Building, Los Angeles.
- 18 MacArthur park is a 19th C. Westlake neighborhood park known in the 1970s for crime, drugs and prostitution.
- 19 Warner Brothers Entertainment Inc. was created in 1923 in Hollywood, Los Angeles and is one of the "Big Five" major film studios in the region.
- 20 Santiago Sierra (b. 1966, Spain) Performance artist who has lived in Mexico since 1998.
- 21 James Woods, community organizer, was president of the Watts Community Housing Corp, founded in 1964. (previously known as the Studio Watts Workshop) which offered studio spaces and workshops to local artists. Watts is a traditionally African-American populated,

- S. Los Angeles neighborhood known for its Art Brut Watts Towers and the 1965 uprising.
- 22 Nancy Buchanan (b. 1946, Boston) is an artist and curator who was associated with the Woman's Building, Los Angeles and the Los Angeles Contemporary Exhibition. Her practice takes into account social realities.
- 23 "Social Works," Los Angeles Institute Contemporary Art, Los Angeles, 1979. This exhibition was organized by Nancy Buchanan.
- 24 This Orange County space dedicated to performance was founded by University of California, Irvine art students in nearby Santa Ana in 1971. Chris Burden's Shoot performance took place here the same year.
- 25 *Nude Frieze* (1974), performance, Barbara T. Smith, F-Space Gallery, Santa Ana.
- 26 *In Mourning and in Rage* (1977), performance, Suzanne Lacy and Leslie Labowitz, Los Angeles City Hall, Los Angeles.
- 27 Sony Portapak was introduced in 1967. The Sony Video Rover Portapak was the very first portable video recorder available on the market.
- 28 Asco was a Chicano artist collective formed in the 1970s by Harry Gamboa Jr., Glugio "Gronk" Nicandro, Willie Herrón and Patssi Valdez. Asco's work throughout 1970s and 1980s responded specifically to socioeconomic and political problems surrounding the Chicano community in the United States, as well the Vietnam War and police brutality and other forms of discrimination and exclusion.
- 29 Asco's performances in and around East Los Angeles (a traditionally Latino-populated neighborhood) resembled scenes from movies that were never made—or fashion shoots, or promotional images of rock bands. They called these films *No Movies*, made in the shadows of Hollywood.
- 30 Joan Jonas (b. 1936, New York) is a New York-based American filmmaker, video and performance-based artist and sculptor.
- 31 Alison Knowles (b. 1933, New York) is a New York-based performance artist, composer and poet involved with the Fluxus movement.
- 32 Tino Sehgal (b. 1976)
- 33 *Feed me* (1973), performance, Barbara T. Smith, Museum of Conceptual Art, San Francisco.
- 34 *Wrestling* (2014), performance, Barbara T. Smith, Museum of Contemporary Art, Los Angeles.
- 35 Carolee Schneemann (1939-2019) American visual artist known for her multimedia works exploring issues of the body, sexuality and gender.

Cet entretien a été réalisé en 2019 dans le cadre de la première étape d'une résidence de recherche de Carole Douillard en Californie, avec le soutien de l'Institut Français (programme *Sur mesure*) et de la Région Pays de la Loire. Cette première phase s'est concentrée, d'une part, sur les archives de l'écrivaine et essayiste Susan Sontag, et, d'autre part, sur l'histoire du geste et de la performance féministes des années soixante et soixante-dix en Californie du Sud.

This interview was initiated by Carole Douillard and conducted in 2019 as part of the first phase of a research residency which took place in California, with the support of the French Institute (*Sur mesure* program) and the Pays de la Loire Region. This first phase focused on the archives of writer and essayist Susan Sontag, on the one hand, and on the other, on the history of feminist gesture and performance in the 1960s and 1970s in Southern California.

—

Carole Douillard, née en 1971 à Nantes (France), d'une mère algérienne et d'un père français est artiste visuelle et performeuse. Elle utilise sa présence ou celle d'interprètes comme sculpture pour des interventions minimales dans l'espace d'exposition. Son travail appelle une redéfinition du spectateur, de l'espace de la performance et de la relation de pouvoir qui s'instaure entre l'objet contemplé et celui qui le contemple. Son attention se porte depuis quelques temps sur la question des archives du féminisme et de la performance. Ses œuvres figurent dans les collections de la fondation Kadist (Paris & San Francisco), du Musée Carré d'Art de Nîmes, du CNAP, de divers FRAC et centres d'art en France et en Europe. Elle a récemment exposé à Kyoto, à LACE, Los Angeles, aux biennales d'Oslo et de Lyon, à la galerie Michel Rein, à la Fondation d'entreprise Ricard, au Palais de Tokyo (Paris)...

Amelia Jones, née en 1961 à Durham, en Caroline du Nord, est historienne de l'art, théoricienne et critique d'art. Ses recherches portent notamment sur l'art féministe, l'art corporel, l'art de la performance, l'art vidéo, les politiques d'identité et le mouvement Dada de New York. Ses premiers travaux l'ont établie en tant que spécialiste et curatrice féministe, notamment par le biais d'une exposition et d'une publication pionnières sur l'art de Judy Chicago. Par la suite, elle a

élargi son champ d'intérêt à d'autres sujets d'activisme social, notamment les notions de race, de classe, et les politiques identitaires. Elle contribue de manière significative à l'étude de l'art et de la performance en tant qu'enseignante, chercheuse et militante.

Suzanne Lacy, née en 1945 à Wasco, en Californie, est reconnue comme une pionnière de l'art de la performance dans l'espace public et socialement engagé. Ses installations, vidéos et performances traitent de la violence sexuelle, de la pauvreté rurale et urbaine, de l'incarcération, du travail et du vieillissement. Les projets à grande échelle de Lacy s'étendent à travers le monde, notamment en Angleterre, en Colombie, en Équateur, en Espagne, en Irlande et aux États-Unis. Elle a également enseigné et conçu de nombreux programmes éducatifs, à commencer par son rôle de professeur de performance au Feminist Studio Workshop du Woman's Building de Los Angeles.

Barbara Turner Smith, née en 1931 à Pasadena, en Californie, est une artiste à l'avant-garde des mouvements artistiques en Californie du Sud depuis 60 ans, en particulier de l'art et de la performance féministes. Son travail explore les thèmes de la subsistance physique et spirituelle, de l'éducation, du corps, de la sexualité féminine et masculine. Smith a été membre fondateur de F-Space Gallery avec Chris Burden et Nancy Buchanan, tous trois étudiants à l'Université de Californie, Irvine (1971). Ses œuvres ont été depuis largement exposées et collectionnées par de grands musées américains, dont le J. Paul Getty Museum, le MOCA, le LACMA et l'Art Institute of Chicago.

Carole Douillard, born in 1971 in Nantes (France) of an Algerian mother and a French father, is a visual artist and performer. She uses her presence or that of interpreters as sculpture for minimal interventions in the exhibition space. Her work calls for a redefinition of the role of the spectator, of the performance space and of the power relationship that is established between the contemplated object and the one who contemplates it. Her attention has recently been focused on the question of the archive of feminism and performance. Her work is included in the collections of the Kadist Foundation (Paris & San Francisco), the Musée Carré d'Art de Nîmes, the CNAP, various regional art collections (Frac) and art centers in France and Europe. She has recently exhibited in Kyoto (J), LACE (Los Angeles) at the Oslo (NW) and Lyon biennials, at the Michel Rein gallery, at the Ricard corporate foundation, at the Palais de Tokyo (Paris, FR), amongst others.

Amelia Jones, born in 1961 in Durham, North Carolina, is an art historian, theorist and critic. Her research interests include feminist art, body art, performance art, video art, identity politics, and the New York Dada movement. Her early work established her as a feminist scholar and curator, including a pioneering exhibition and publication on the art of Judy Chicago; she later expanded her focus to include other topics of social activism, including notions of race, class, and identity politics. She has made significant contributions to the study of art and performance as a teacher, researcher and activist.

Suzanne Lacy, born in 1945 in Wasco, California, is recognized as a pioneer in public space and socially engaged performance art. Her installations, videos and performances address sexual violence, rural and urban poverty, incarceration, labor and ageing. Lacy's large-scale projects span the globe, including England, Colombia, Ecuador, Spain, Ireland and the United States. She has also taught and designed numerous educational programs, beginning with her role as performance instructor at the Feminist Studio Workshop at the Woman's Building in Los Angeles.

Barbara Turner Smith, born in 1931 in Pasadena, California, has been an artist at the forefront of art movements in Southern California for over 50 years, particularly feminist art and performance. Her work explores themes of physical and spiritual sustenance, education, the body, and female and male sexuality. Smith was a founding member of F-Space with Chris Burden and Nancy Buchanan, all three students at the University of California, Irvine. Her work has since been widely exhibited and collected by major American museums, including the J. Paul Getty Museum, MOCA Los Angeles, LACMA, and the Art Institute of Chicago.

Remerciements / Thanks to

Cynthia Gonzalez-Bréart, Amelia Jones, Vita Sherin-Jones,
Suzanne Lacy, Anna Milone/Flax Foundation (Los Angeles),
Philippe Rondeau, Sarah Russin/LACE (Los Angeles),
Håkon Traaseth Lillegraven, Barbara Turner Smith

Zéro2 éditions
12 rue Lamoricière
44100 Nantes

© 2022
Isbn 978-2-916998-12-1

Graphisme Aurore Chassé
Dépôt légal mars 2022
Achevé d'imprimer en mars 2022
sur les presses d'Huma Print
à Combs-la-Ville, France.

Photo p. 1-48 *Incorporate*, performance, Barbara T. Smith & Suzanne Lacy,
Double X, LACE (Los Angeles), 1978, photographe inconnu / unknown photographer.
© Barbara T. Smith & Suzanne Lacy



Zéro2 éditions

Isbn 978-2-916998-12-1

10€