

Een fata morgana



Joan Jonas

Het scherpe transparantblauw van de wijde luchten dat nu en dan wordt ingekort door de strakbelijnde heuveltoppen en vervolgens een landschap dat soms arcadisch en dan weerbarstig is en van een grillig temperament zijn de sterkste herinneringen aan een verblijf op IJsland waarop **Joan Jonas** haar performance *Volcano Saga* (december 1985) baseerde.

Op de muren van een ruimte in het Ceres-gebouw in Amsterdam projecteert zij dia's en een videotape op een groot beeldscherm. Voor de enige muur die onbelicht blijft, bevinden zich de bezoekers. Over alle andere wanden en daarbij inbegrepen de aanwezige pilaren, speelt zich dit technisch complexe *multiscreen* evenement af. Ook een kleinere aangrenzende ruimte is erbij betrokken zodat de kijker zich geplaatst ziet voor een enfilade aan vergezichten.

In dit decor brengt Joan Jonas niet alleen verslag uit van de natuurlijke schoonheid van het noordelijke land, maar refereert ook aan de middeleeuwse geschiedenis die in IJsland nog zo tastbaar aanwezig lijkt. De verbinding, die Jonas met dit land voelt werd bestendig door een ongeluk dat haar daar overkwam: met haar auto werd ze van de weg geblazen. Deze gebeurtenis wordt door Jonas in het stuk vermeld.

De combinatie van de prachtige door **Alvin Lucier** geschreven muziek, die elkaar voortdurend afwisselende en completerende lichtbeelden, de eenvoudige handelingen waarin steeds een verrassingseffect besloten ligt, de vertellende stem: het zijn alle elementen van een interessant schouwspel. *Volcano Saga* is geen performance zoals die in de jaren zeventig werd uitgevoerd. In een weliswaar geconcentreerd, maar ook ontspannen optreden wordt de theatrale kant, die zij altijd al in haar werk vertoonde, sterk benadrukt. Sinds Joan Jonas met video werkt, en dat doet ze al meer dan vijftien jaar, combineert zij een vertoning van de tapes met een bepaalde encensering. Aanvankelijk beschouwde ze video als een spiegel die haar in staat stelt zichzelf in allerlei gedaanten terug te zien door middel van maskers en kostuums. In *Merlo* (1974) loopt zij met een enorme witte toeter op haar hoofd door een fantasielandschap.¹ 'I'm developing many different identities and states of being translated into images appearing on my monitor. In performances, the audience sees the simultaneous discrepancies between live activity and video images. The monitor is an ongoing mirror', aldus Jonas in haar bijdrage uit 1974 aan de *International Conference on the Future of Television*.² Twee jaar later neemt Jonas van haar 'spiegel-bevlogenheid' afstand: 'Narcissism was a habit. Every move was for the monitor'.³ In *Twilight* (1975) is de monitor de lichtbron die haar in een hoepel gevangen opgerol⁴ de lichaam met een katterig schijnsel bestrijkt. 'The focus was off myself. Finally there were no images'.⁴

Vanaf dat moment heeft Jonas zich van de monitor bevrijd en opereert zij in de ruimte. Daarnaast maakt ze zelfstandige videowerken, de tape *He saw her burning* (in 1984 tijdens het *World Wide Video Festival* in het Kijkhuis te Den Haag vertoond) is een autonoom werkstuk. Maar waar sprake is van een performance, blijkt de speelruimte steeds groter te worden.

In *Upside down* (1982, '60-'80 Attitudes/Concepts/Images, Stedelijk Museum Amsterdam) speelt video geen enkele rol meer. Jonas beweegt zich op het podium langs drie 'landschappen'. Op ieder van de drie speelplekken voert zij een aantal handelingen uit. Door een lineair verloop te schetsen – Jonas beweegt zich van links naar rechts, waarbij zichtbaar blijft welke attributen reeds gebruikt zijn en welke nog aan de beurt komen – wekt zij de suggestie van een gestructureerd verhaal. De enigszins absurdistische keuze en de rituele handelingen verstoren daarentegen die indruk. De kleurengloed van rode, witte en blauwe spots verbinden de performance met modern amusement. 'I think of the world in terms of imagist poetry; disparate elements juxtaposed... alchemy' stelt Jonas vast in 1976.⁵ Deze uitspraak wordt in *Volcano Saga* steeds onderschreven.

De verschillende referentielagen in *Upside down and backwards* zijn uitgebreid in de catalogus bij de tentoonstelling beschreven. Ook de *soundtrack* is niet enkelvoudig: er worden onder andere twee sprookjes van Grimm alternerend verteld. Een passage uit het ene verhaal doorsnijdt het andere verhaal en de geschiedenis wordt van achteren naar voren verteld.

Veel van de lijnen die in vorige werken zijn uitgezet en die in 1982 tot een rafelig geheel leidden, vormen in *Volcano Saga* een coherenter stramien, waarin het IJslandse landschap met haar poëtische kracht en transcendente uitstraling overheerst. Jonas wil haar haast romantische ervaring op het publiek overbrengen.

In de middeleeuwen zijn in IJsland verschillende sagen geschreven. Het zijn de geschiedenissen van de families die zich vanuit Noorwegen rond de negende eeuw in IJsland hadden gevestigd. Wat op dat moment twee eeuwen lang mondeling was overgeleverd werd in deze kronieken vastgelegd. Fragmenten uit de meest bekende sage, de Laxdæla Saga, maken deel uit van Joan Jonas' teksten, die zij voor een microfoon voorleest. Met name de vier opmerkelijke dromen van Gudrun Osvif's dochter zijn van grote betekenis, in de sage zowel als in Jonas' bewerking. De dromen bevatten de voorspelling van wat er zal gebeuren met de vier achtereenvolgende echtgenoten van Gudrun. Deze dromen worden niet alleen voorgelezen, maar ook gevisualiseerd. Zo komt in de eerste droom een hoofdtooi voor, waarvan Gudrun vindt dat die haar niet goed staat. Zij gooit de hoed in het water: een metafoor voor de man die zij van de hand doet omdat hij haar niet meer bevalt. Jonas draagt ook een hoofddoek, waarop ze de aandacht vestigt door ermee te bewegen en te dansen. Uiteindelijk glijdt ze langs een hellende tafel met het hoofd omlaag naar beneden. De doek werpt ze weg en de toeschouwers zien hoe deze in het filmbeeld (er is één bewegend beeld temidden van de stilstaande beelden) wordt meegevoerd in snelstromend water, stroomversnellingen en watervallen passeert en vervolgens uit het zicht verdwijnt.

Soms is de plastische symboliek van Jonas niet overtuigend. Na binnenkomst wordt het publiek toegelaten in een zijaal waarin zich op een gascomfot een pruttelende pot bevindt. De aanblik van de magere gestalte van Jonas in een witte

'reform'jurk, al roerend in een 'toverdrank', gaven mij associaties met heksery en niet, wat waarschijnlijk de bedoeling was, met de geïsserdampen in het IJslandse landschap. Ook de aanwezigheid van twee jonge gelieven, die geselecteerd waren op het hebben van géén enkele toneelervaring, was overbodig. Het is nogal naïef om aan te nemen dat hun onprofessionalisme automatisch de indruk zou geven van een onbedorven natuurlijkheid, aangenomen tenminste dat het daarom ging. Als figuranten leidden ze eerder de aandacht af dan dat ze deze versterkten.

Wat daarentegen mij enthousiast maakte, waren de momenten waarop Jonas details uit de achtergrond isoleerde door op een uitgekende plaats een aantal meters vóór de muurprojectie, een wit vel papier in de projectiebaan omhoog te houden. Als een *fata morgana* werd een onvergetelijk mooie witte vuurtoren in de lucht gevangen. Hetzelfde gebeurde met de gehoorde koppen van schapen. Door papier tot een prop te verfrommelen voegde ze bovendien een plastische suggestie van driedimensionaliteit toe.

Tekenen als handeling is op zichzelf voor Jonas ook een manier waarop ze de beelden beïnvloedt en de vluchtigheid van de dia lijkt te willen bezweren. Wanneer het verhaal daar aanleiding toe geeft, schetst ze bijvoorbeeld razendsnel de zeerobben in het geprojecteerde water, of volgt op papier de contouren van het lichtbeeld. Verrassend was ook het moment waarop zij zich letterlijk oproeit tegen een achtergrond van bewegend water. Al deze handelingen zijn prikkels om de kijker stof tot nadenken te geven over de immateriële beelden, die het tijdelijke resultaat zijn van een bundel licht. Ondanks haar hang naar totaaltheater die in *Volcano Saga* over het geheel genomen bevredigend uitpakt, bewijst Joan Jonas zich vooral als een beeldend kunstenaar die niet alleen de meest fraaie beelden laat zien, maar over de illusie van dat zien bovendien vragen los maakt.

Tineke Reijnders



1 Florence 1974, collectie De Appel

2 *The New Television: a Public/Private Art*, Museum of Modern Art, New York 1974, p. 146

3 *Video Art, an anthology*, ed. B. Korot, M. Lucier, I. Schneider, New York, Londen 1976, p. 73

4 *ibidem*

5 *ibidem*

It was the sharp transparent blue of the vast skies curtailed now and then by sharp-contoured hill-tops and a landscape which is capricious, sometimes arcadian and sometimes refractory that formed the strongest memories of a stay on Iceland on which **Joan Jonas** based her performance *Volcano Saga* (December 1985).

She projects slides on the walls of a space and a videotape on a big screen in the Ceres building in Amsterdam. The visitors stand in front of the only wall that remains unilluminated. This technically complex multi-screen event takes place across all the other walls and includes the pillars. A small adjoining space has also been included so that spectators see themselves situated in front of a series of vistas.

In this decor, Joan Jonas not only reports the natural

and relaxed way. Since Joan Jonas has been working with video (and she's been doing that for more than fifteen years), she combines showing the tapes with a particular staging. At first she considered video as a mirror which enabled her to look at herself anew in all sorts of forms and by means of masks and costumes. In *Merlo*, (1974) she walks through a fantasy landscape with an enormous white hooter on her head! 'I'm developing many different identities and states of being translated into images appearing on my monitor. In performances, the audience sees the simultaneous discrepancies between live activity and video images. The monitor is an ongoing mirror', writes Jonas in her contribution to the *International Conference on the Future of Television*.³ Two years later, Jonas distances herself from her 'mirror

Amsterdam). Jonas moves past three landscapes on stage. At each of the three points of focus, she performs a number of actions. Jonas evokes the suggestion of a structured story by sketching a linear course and by moving from left to right so that those elements that are already used and those that are still to come remain visible. On the other hand, the somewhat absurd choice and ritual actions disturb this impression. The glowing colours of the red, white and blue spotlights give the performance associations with modern entertainment. 'I think of the world in terms of imagist poetry; disparate elements juxtaposed... alchemy', assessed Jonas in 1976.⁵ This pronouncement is continuously endorsed in *Volcano Saga*.

The different layers of reference in *Upside down and backwards* are extensively described in the



beauty of the northern land but also refers to the medieval history which is so tangibly present in Iceland. The connection which Jonas feels for this land was perpetuated by an accident which happened to her there when she was blown off the road in her car. This event is mentioned by Jonas in the piece.

The combination of the splendid music (written by **Alvin Lucier**) and the slides which continuously alternate and complement each other, the simple actions which constantly contain surprise effects: these are all elements in an interesting spectacle. *Volcano Saga* is unlike a performance of the 1970's. Indeed, the theatrical side, which has always existed in her work, is strongly emphasized in a concentrated

whimsy: 'Narcissism was a habit. Every move was for the monitor'.³ In *Twilight* (1975), the monitor is the light source which covers her body (which is curled up and imprisoned in a hoop) with a jaded radiance. 'The focus was off myself. Finally there were no images'.⁴

From that moment, Jonas has freed herself from the monitor and operates within space. She also makes independent video works, the tape *He saw her burning* (shown during the *World Wide Video Festival* in the Kijkhuis, The Hague) is an autonomous piece of work. But where performance is involved, the space appears to expand continuously.

Video no longer plays a role in *Upside Down* (1982, '60-'80 Attitudes/Concepts/Images Stedelijk Museum

catalogue written for the exhibition. The soundtrack is also not simple in its construction: it includes two of Grimm's fairy-tales. A passage from one story is intersected with the other and the story is told back to front.

Many of the lines established in her previous work and which lead to a ragged wholeness in 1982, form a more coherent pattern in *Volcano Saga* which is dominated by the Icelandic landscape with its poetic power and transcendent radiance. Jonas **wants to communicate her almost romantic experience** to the audience.

Various sagas were written in Iceland during the Middle Ages. They are records of the families who came from Norway and established themselves in

Iceland in around the 9th century. What at the time was handed down for two centuries by word of mouth was recorded in these chronicles. Fragments of the most well-known saga, the Laxdaela Saga, form part of Joan Jonas' texts which she recites into a microphone. The four remarkable dreams of Gudrun Osvif's daughter, in particular, are of great significance, in the saga as well as in Jonas' adaptation. The dreams contain the prediction of what is going to happen to the four successive husbands of Gudrun. These dreams are not only recited but also made visual. Thus, a headdress appears in the first dream which Gudrun thinks doesn't suit her. She throws the hat into the water: a metaphor for the man she is discarding because he no longer pleases her. Jonas, too, wears a shawl over her head which calls attention to by mov-

selected, amongs others, and had no theatrical experience at all). It is rather naive to assume that their unprofessionalism would automatically give the impression of an unspoiled naturalness, supposing, at least, that that was the point. Like extras, they diverted attention rather than enhanced it.

On the other hand, what made me enthusiastic were the moments when Jonas isolated details from the background by holding up a sheet of white paper at a carefully selected spot a few metres in front of the projection on the wall. Like a *mirage*, an unforgettably beautiful white lighthouse was caught in mid-air. The same happened with the horned heads of sheep. Moreover, through crumpling up paper into a ball, added a plastic suggestion of three-dimensionality. Drawing as an action in itself is, for Jonas, a way in

A mirage



ing and dancing with it. Eventually, she slides, her head first down, a sloping table. She throws the shawl away and the spectators see how in the film (there is one film image amongst the stills) it is carried away in fast-flowing water, passes rapids and waterfalls and disappears from view.

At some points, Jonas' plastic symbolism is not convincing. Upon entry, the public is admitted to a side-room in which there is a simmering pot on a gas stove. For me, the sight of Jonas thin figure in a white 'Friends of the Earth-style' dress stirring a 'magic potion' had associations with witchcraft and not, as probably was intended, with the steaming geysers in the Icelandic landscape. Also the presence of the young lovers was superfluous (they had been

which she influences imagery and seems to want to allay the transitoriness of the slide. When the story gives occasion she (for instance) sketches the seals in the projected water at breakneck speed or follows the contours of the slide on paper. Another surprising moment is when she literally rows against a background of moving water. All these actions are stimuli to give the spectator food for thought for considering the immaterial images whose temporary result is a beam of light. Despite her inclination towards total theatre which generally turns out well in *Volcano Saga*, Joan Jonas proves herself to be primarily a visual artist who not only shows the most beautiful images but also provokes questions about the illusion of seeing them.

Tineke Reijnders

1 Florence 1974, De Appel collection

2 *The New Television: a Public/Private Art*, Museum of Modern Art, New York 1974, p. 146

3 *Video Art, an anthology*, ed. B. Korot, M. Lucier, I. Schneider, New York, London 1976, p. 73

4 *ibid.*

5 *ibid.*