

# de Appel



# CONTENTS INHOUD

uitgever / publisher:  
stichting / foundation De Appel  
redactie / editors: Saskia Bos, Edna van Duyn  
omslag / cover: Joan Jonas  
foto's / photos: Hans Biezen, Pieter Boersma,  
Wim Riemans  
vertalingen / translations: Edna van Duyn,  
Susan Janssen, Annie Wright  
druk en litho's / printing and lithographs:  
Mart. Spruijt bv, Amsterdam

abonnementen:  
f. 40,- per jaar, incl. uitnodigingen voor activitei-  
ten van De Appel, over te maken op postgiro  
395.80.95 t.n.v. De Appel te Amsterdam  
losse verkoopprijs f. 9,-

subscriptions:  
EEC countries: 40 Dutch guilders, outside EEC:  
65 Dutch guilders, on cheque or international mo-  
ney order payable to De Appel, news-stand cost  
fl. 9,-

Saskia Bos 3 Activiteiten/Projects

Louwrien Wijers 4 The muse of General Idea

Johan Cornelissen 14 Point of view, an installation by Nan Hoover

Michel Waisvisz 18 Yeti, een ontwerp voor een electro-mechanisch  
in de ruimte gericht communicatie-object/  
A design for an electro-mechanical  
communication object directed at space

Interview with/met Joan Jonas 21 Layers of visual language/Visuele taalvormen  
by/door Saskia Bos

Michael Gibbs 26 Deferral of meaning/Uitstel van betekenis

Sabrina Kamstra 35 Tijdschriften/Magazines



stichting De Appel, Brouwersgracht 196,  
1013 HD Amsterdam, tel.: (020) 265651  
documentatiecentrum i.h.b. in relatie tot activi-  
teiten van De Appel sinds 1975, tijdschriften (zie  
p. 35), videotapes en informatie over activiteiten  
openingstijden: woensdag 11.00 - 17.00,  
20.00-22.00 uur, donderdag 11.00-17.00 uur  
documentation centre for literature, video tapes  
(especially in relation to activities of De Appel  
since 1975), magazines (see p.35) and informa-  
tion on activities  
opening hours: wednesday 11-17, 20-22 hours,  
thursday 11-17 hours.

## Recente uitgaven van De Appel:

Een cassette met geluidswerken van 17 beeldend kun-  
stenaars.

Distributie: Time Based Arts, Bloemgracht 121, Amster-  
dam of verkrijgbaar via De Appel. Losse verkoopprijs  
f 12,50.

De Optocht, een krant met artikelen over vijftig kunst-  
naars- en privé-initiatieven in Nederland die kunst pre-  
senteren naast het officiële en commerciële circuit.  
Verkrijgbaar bij de kunstboekhandel, de diverse in de  
krant behandelde instellingen en bij De Appel.  
Verkoopprijs: f 5,-.

Van het symposium over alchemie en beeldende kunst,  
'Onder invloed van Mercurius', 19 oktober '84 Scheep-  
vaartmuseum Amsterdam, zijn de teksten van de lezin-  
gen en de forum-discussie ter inzage bij De Appel aan-  
wezig. Lezingen werden gehouden door Marcel Mes-  
sing, Thomas McEvilley, Bruno Corà en Robert O'Brien.  
Ook kan op De Appel een videotape bekeken worden  
met een compilatie van de discussie en een overzicht  
van de aldaar gehouden tentoonstelling.

(Werken van Abramovic/Ulay, Luciano Fabro, Bruno  
Corà, Tom Puckey, Christine Hamelberg, O'Brien/  
Fortuyn, Pieter Laurens Mol en Rebecca Horn).

Van de lezingen die door Prof. Snelders, hoogleraar in  
de anorganische natuurwetenschappen, en Piet Meuse,  
hoofdredacteur van De Revisor, op 31 januari en 14  
februari werden gehouden, zijn ook teksten op De Appel  
aanwezig. Deze lezingen waren een vervolg op het sym-  
posium. Na deze twee delen die alchemie met respectie-  
velijk natuurwetenschap en literatuur in verband brach-  
ten, wordt door Rebecca Horn de alchemie vanuit de  
beeldende kunst, haar eigen werk, belicht. Deze bijeen-  
komst vond op 1 april plaats in het Filmmuseum, zodat  
meer publiek aanwezig kan zijn. Op uitnodiging van De  
Appel ontwierpen de in Amsterdam werkende kunst-  
naars Barbara Bloom, Niek Kemps en Hans Koetsier een  
affiche dat op vijftig gemeentelijke driehoeksborden  
werd geplakt. Blooms 'Traffic', Kemps 'The Vehicle As-  
sembly Building' en het affiche van Koetsier (zonder ti-  
tel) zijn te bestellen bij De Appel à f 20,- per stuk excl.  
verzendkosten.

*The first time I saw a live performance of your's was in Documenta in 1977, with a big movie screen and you sitting on a monitor, making geometrical gestures.*

That was 'Mirage'. It was the last in a series of video performances that began with 'Organic Honey's Visual Telepathy' in 1972. In the part you remember I was sitting on a monitor, that was standing on its side. There was a tape playing with images of a road, shot from the front of a moving car, which created a tunneling effect with the 'Vertical Roll'. Sitting over

# LAYERS OF VISUAL LANGUAGE

*an interview with Joan Jonas*

this version of an endless journey, my repetitive gestures were meant to convey a psychological state: anxiety. Some thought it looked like a sermon.

I just performed it again in the Museum of Modern Art. I liked doing this wordless, geometric performance. It was my last flat black-and-white piece.

*Beside those geometrical gestures you stood shuddering with your arms in the air, facing the film screen that showed volcanic eruptions. Was this meant as a confrontation of styles? Or did it also have content, meaning?*

The content and structure of that piece is basically poetic and deals with different stages of consciousness or the path of a psyche - a theme that runs through my work. I began with a large silver cone and the space of the Old Anthology Film Archives on Wooster Street. The cone was a sound device. The various dances with a mask, with video and projected film, were a series of 'rites of passage' expressed specifically in 'The Endless Drawing' in chalk on a blackboard. Drawing also was treated as ritual. It was a visual language. A heart that looked like a bug that represented 'the way of heart' to me. The sun that turned into a moon and the tape 'Good night/Good morning' represented the theme of change or transition. Running in front of a film of continuously erupting volcanoes worked as an exorcism that in turn generated energy, passing from one state of being to the next.

*In earlier days we used to talk about differences from theatre in the sense that you were expected*



Joan Jonas, 'Organic Honey's visual Telepathy', 1972

*not to repeat a performance.*

That was a purist view. It's one way of looking at performance. I always considered my pieces as a mixture of theatre and performance. I did some pieces in the early seventies that I didn't repeat – but then I would do different versions of other works in different places.



'Jonas Beach Piece', 1970 (photo Richard Landry)

*Does the space or the place where you perform play an important role? Or do you adapt the choice of your piece to a given space?*

That's what I've done over the years. I used to go to places to really feel the space and then I would develop a piece during the five or six days I spent there. But I got out of that. My outdoor works, beginning with the 'Jones Beach Piece' dealt with a basic set of ideas such as distance and sound delay but were altered drastically. At Jones Beach, the audience was 1/4 mile away on mud flats and in Rome they were on one side of the Tiber watching the performance in the river and on the opposite bank. In 'Underneath', an indoor work, there was a hole in the floor and the audience saw most of the activity through the mirrors held over the hole. The piece was made particularly for the loft of Alan Saret, a sculptor. Now I am trying to re-define my relationship to the theatre, which attracts me. But there are so many things that occur in a proscenium situation now.

*Is there something that irritates you about the proscenium?*

Yes, because that was what everybody was trying to get away from when performance started – and it has a rigidity. Now everybody is either back there in a kind of vaudeville or in these big Brooklyn Academy things. A lot of culture is gone over to big production and on stage, which is fine, but does it ask enough questions?

*Does that mean that performance has grown up? Or that it has taken a step backwards?*

In a sense people are working more in a tradition now, which is okay. But you do not get the feeling that they are trying to make a break. It still makes me feel good to see John Cage. Someone said 'you either go big or go under', but it might not be a choice. There are alternative situations on the Lower East Side. I am interested in what's happening there. Soho is stifling.

*In 'Mirage,' as well in 'A day in the country,' you juxtapose film and video as two different languages. The confrontation of Super 8 and three quarter inch tape: moving shots of landscapes versus perfectly recorded images of abstract forms.*

Video can be a very cerebral process. I went to Canada with my Super 8 camera and really tried to shoot in a very expressionistic, romantic way. The whole tape is about the dichotomy between two different styles, between city and country. The texture of Super 8 is different, it is more transparent, especially when you transfer it to video. And it's also a hand-held camera.

*In your pieces you seem to 'deconstruct' time, some people called it 'desynchronisation.' Why do you use that?*

My sense of time, when I first began to make performances, came from film. Like the idea of the cut or montage in which a change can be made from one space to another. In performance, moving abruptly results in fragmentation which is often disturbing. And my sole purpose is not to entertain. This idea of editing was a device that I don't always use in the editing of my tapes, by the way. The structure of the early pieces can be compared to beads on a string: one thing followed another and I wanted to create ambiguities in reading space and image. Desynchronisation developed out of the choice of media such as the mirror, the closed-circuit t.v. and deep landscape space, each of which broke up, delayed or distances the signal. In 'Vertical Roll', I performed movements in relation to the black bar. My drawings were all made for the monitor and so were altered by the interaction. I also worked with synchronic time by having different things occur at the same time, creating a kind of layering. I work intuitively and think of the pieces as musical compositions without measured beat: how long does an image take, what kind of accent should follow, etcetera.

*Film cuts are rarely used to disturb, mostly to create a narrative structure that fascinates as time goes faster. Do you want to fascinate?*

Definitely. I try to make attractive images. I'm very attracted to romantic music, Scottish ballads but I used to lift the needle off the record to interrupt the song. Fragment-

ing it so the beauty had an edge.

*Lately you have been using a lot of science fiction imagery and fairy tales. Why have you given your work a more narrative figurative character?*

My interest in narrative depends on how it is structured. And to represent a story in images is a kind of abstraction. Fairy tales and science fiction in their essence are also myths. All my work, from the very beginning, was based on myth and literature. Joyce and Borges were muses for me both in sculpture and in early performance. When I first worked with 'narrative' I want to develop a kind of musical sound track. I did that in 'Juniper Tree' which was a big break from 'Mirage'.

*Speaking about your next piece that you will develop with De Appel this year, what attracted you to the Icelandic sagas?*

I read the Laxdaela Saga in Nova Scotia where I have gone in the summer since 1971 and I was struck by the relationship between certain beliefs that were similar among the old people in Cape Breton and the people in Iceland in 1000. The Scots in Nova Scotia are mostly from the Outer Hebrides and Iceland was also partly settled by these people. I felt close to the book. Also, women in Iceland had more rights than they had after Christianity became an established religion. This partly matriarchal society seemed a better place for women. The main character is a woman who seems to have a capacity for prevision and second sight. The whole structure is based on four dreams she has in the beginning and all these things happen to her and to the men around her exactly as she has foreseen. And then there are these beautiful descriptions of landscapes which attracted me. But I do not want to concentrate only on Northern European mythology. I want to link it to the present situation in America, thematically and technically.

*In doing a videotape, do you ever feel limited?*

Not in the things you can do with it. But I would like to have a big blow up in this piece, or to have video plus film during the performance. The limitations I feel is because of the audience looking at that tiny screen, it does not capture. I like the enveloping nature of a big screen.

*So why not make movies then?*

I would love to make films. Not because of the entertainment character but because visually it's magic. Though I would never want to leave the art world. I like this thoughtful and patient audience. It has a history of language.

**Saskia Bos**

*De eerste keer dat ik een live performance van je zag was tijdens de Documenta 1977 met een groot beeldscherm, waarbij jij op een monitor zit en geometrische gebaren maakt.*

Dat was 'Mirage'. De laatste van een serie video-performances die begon met 'Organic Honey's Visual Telepathy' in 1972. In het gedeelte dat jij je herinnert zat ik op een monitor die op z'n kant stond. Er draaide een tape met beelden van een weg



Joan Jonas, 'Mirage', 1976. University Art Museum (photo Benjamin Blackwell)

genomen vanuit een bewegende auto, wat een tunneleffect gaf, dankzij de verticale beweging van 'The vertical Roll'. Terwijl ik bovenop dat beeld van die eindeloze reis zat, waren mijn herhaalde bewegingen bedoeld om een bepaalde geestestoestand op te roepen.... angst. Er waren ook mensen die vonden dat het eruit zag als een kerkdienst. Ik heb die performance kortgeleden weer gedaan in het Museum of Modern Art. Ik vond het prettig om deze tekstloze, geometrische performance opnieuw uit te voeren. Het was mijn laatste, vlakke, zwart-witte werk.

*Behalve dat je geometrische gebaren maakte, stond je ook te schudden met je armen in de lucht met je gezicht naar een filmscherm waar vulkaanuitbarstingen op te zien*

*waren. Was dat bedoeld als de confrontatie van verschillende stijlen? Of had het ook inhoud, een bepaalde bedoeling?*

De inhoud en de structuur van dat stuk zijn in wezen poëtisch. Het gaat om de verschillende stadia van het bewustzijn. Over de weg van de ziel, wat een thema is dat door mijn hele werk loopt. Ik begon hier met een zilveren conus en met de ruimte van de voormalige 'Anthology Film Archives' in Wooster Street in New York. De conus gebruikte ik als instrument om geluiden mee voort te brengen, de verschillende dansen - met een masker en met video- en filmprojectie- vormden een reeks 'rites de passage' die het meest duidelijk naar voren kwamen in de 'Endless Drawing' waar ik met krijt op een schoolbord herhalingen uitvoerde. Tekenen als handeling, beschouwd als ritueel. Maar tegelijkertijd gebruikte ik het tekenen als visuele taal: een hart dat eruit zag als een insect, verbeeldde voor mij 'de weg van het hart'. De zon die een maan werd, de tape 'Good Night/Good Morning' stond voor het thema verandering of overgang. Het rennen voor de filmprojectie langs waar die voortdurend uitbarstende vulkanen op te zien waren, sloeg weer op een vorm van exorcisme dat op zichzelf energie opwekt, als je van het ene stadium in het andere overgaat.

*Vroeger hadden we het over verschillen met theater in de zin dat je verondersteld werd een performance niet te herhalen.*

Dat was een puristische kijk. Dat is één manier om performances te zien. Ik heb mijn stukken altijd beschouwd als een mengvorm van theater en performance. In het begin van de jaren zeventig heb ik wel wat werken gemaakt die ik niet herhaalde. Maar dan deed ik bijvoorbeeld wel weer andere versies van een werk op verschillende plekken.

*Speelt de ruimte of de plek waar je optreedt een belangrijke rol of pas je de keuze van een stuk aan aan een gegeven ruimte?*

Dat laatste heb ik jarenlang gedaan. Ik ging dan naar de plek toe om de ruimte goed te kunnen ervaren en dan ontwikkelde ik een stuk tijdens de vijf of zes dagen die ik daar doorbracht. Maar daar ben ik mee opgehouden. Mijn buiten-werken, in de eerste plaats mijn 'Jones Beach Piece' ging over een aantal basisideeën zoals afstand en vertraagd geluid, maar die heb ik ter plekke drastisch veranderd. Op Jones Beach zat het publiek een paar honderd meter verderop op modderige zandbanken en in Rome zaten ze aan de overkant van de Tiber te kijken naar de performance die zich op de rivier afspeelde en op de tegenoverliggende oever. In 'Underneath', een werk dat voor binnen bedoeld is, zat er een gat in de vloer en moest het publiek het grootste

deel van de gebeurtenissen volgen via spiegels die boven dat gat gehouden werden. Dat stuk was speciaal gemaakt voor de ruimte van Alan Sarat, een beeldhouwer.

Op het ogenblik ben ik bezig om mijn verhouding tot het theater opnieuw te bekijken, ik hou van theater, theater fascineert me. Maar aan de andere kant zijn er zoveel dingen die juist nu op een podium worden gepresenteerd...

*Is er iets dat je irriteert aan die podium-situatie?*

Ja, want dat was nou juist waar iedereen vanaf wilde toen het verschijnsel performance begon. Het heeft ook iets heel stijfs. Nu is iedereen daar weer terug, ofwel in een soort Vaudeville of met dat soort grote Brooklyn Academy-dingen. Een groot deel van de cultuur is verschoven naar grote producties en theater, wat prima is op zichzelf, alleen: wordt er nog wel iets ter discussie gesteld?

*Betekent dit nu dat performance als kunstvorm rijker is geworden? Of is er juist sprake van een achteruitgang?*

In zekere zin wordt er meer in een traditie gewerkt op dit moment en dat is goed. Maar je hebt niet het gevoel dat ze proberen om een verschuiving aan te brengen. Ik vind het nog steeds prettig om John Cage te zien. Iemand zei laatst: 'Je moet het ofwel groot aanpakken of je moet onderduiken', maar misschien is er wel geen keuze. Er zijn wel degelijk alternatieve situaties in de lower East Side in New York. Het interesseert mij wat daar gebeurt. Soho is zo verstikkend.

*In 'Mirage' en ook in 'A day in the country' plaats je video en film naast elkaar als twee verschillende talen. De confrontatie van super 8 mm. met drie kwart inch tape: bewogen opnames van landschappen versus perfecte registraties van abstracte vormen.*

Video kan een heel cerebraal proces zijn. Ik ben naar Canada vertrokken met mijn super 8 camera en heb daar echt geprobeerd om op een expressionistische, romantische manier te filmen. De hele tape gaat over de dichotomie tussen twee verschillende stijlen, tussen stad en land. De textuur van super 8 is heel anders, meer transparant, zeker als je het op video overschrijft. En dan is het ook nog een camera die ik in mijn hand had.

*In je werken lijkt je de tijd te 'deconstrueren'; uit elkaar te nemen; sommige schrijvers hebben dat wel een proces van 'desynchronisatie' genoemd. Waarom doe je dat?*

Mijn gevoel voor tijd, vanaf het moment dat ik met performances begon, is afkomstig van de film. Het is het idee van de 'cut'. De



Joan Jonas, 'He saw her burning', Genazzano 1983



montage waarmee je een overgang kan maken van de ene naar de andere ruimte. Bij een performance resulteert het aanbrengen van abrupte verschuivingen in fragmentatie, wat vaak irriterend werkt. En ik wil per se geen 'entertainment' maken. Maar die manier van 'editen' is een methode die ik overigens niet altijd toepas bij mijn tapes... De structuur van de vroege werken is te vergelijken met een kralenketting. Het een volgt op het andere en ik wilde dubbelzinnigheden aanbrengen in de interpretatie van ruimte en beeld. 'Desynchronisatie' kwam voort uit de keuze van media zoals de spiegel, de 'closed circuit-t.v.' en grote landschappelijke vertes, die elk op zich het signaal opbraken, uitstelden, of meer afstand gaven. Mijn tekeningen waren allemaal voor de monitor gemaakt en daarom door de interactie veranderd. Ik heb ook met synchrone tijd gewerkt, maar dan door verschillende dingen op hetzelfde moment plaats te laten vinden, waardoor verschillende lagen ontstonden.

Ik werk intuïtief en denk over mijn stukken als muzikale composities zonder dat ze een meetbaar ritme hebben: ik vraag me af hoe lang een beeld moet blijven staan, welk accent erop moet volgen etcetera.

*Filmontage wordt zelden gebruikt om te irriteren; meestal wordt het gebruikt om een verhaalstructuur op te bouwen die fascineert doordat de tijd is ingedikt. Wil jij ook fascineren?*

Absoluut. Ik probeer aantrekkelijke beelden te maken. Ik voel mij erg aangetrokken tot romantische muziek, Schotse ballades, maar dan haalde ik de naald van de plaat om het lied te onderbreken. Iets afbreken om de schoonheid ervan aan te scherpen.

*Je hebt de laatste tijd nogal eens science fictionbeelden en sprookjesverhalen in je werk gebruikt. Waarom heb je je werk een meer verhalend, figuratief karakter gegeven?*

Mijn belangstelling voor het verhalende hangt van de structuur af. Het vertellen van een verhaal in beelden is al een soort abstractie. Sprookjes en science fiction-verhalen zijn ook in essentie een soort mythen, en al mijn werk, was vanaf het aller-eerste begin gebaseerd op mythes en literatuur. Joyce en Borges waren muzen voor mij zowel in mijn sculptuur als in de vroegste performance. Toen ik voor het eerst met een verhaalstructuur begon te werken, wilde ik een soort muzikaal geluidsspoor maken. Dat heb ik in 'Juniper Tree' gedaan wat een grote breuk is met 'Mirage'.

*Over je volgende stuk gesproken, die je dit jaar met De Appel voorbereidt, waarom koos je de IJslandse sagen?*

Ik heb de Laxdaela Sage gelezen in Nova Scotia, waar ik sinds 1971 's zomers naar toe ga en ik was verrast door de verwantschap in bepaalde vormen van geloof die ik tegenkwam bij de oudere mensen in Cape Breton, in verhouding tot de bevolking van IJsland in het jaar 1000.

De Schotten van Nova Scotia komen voornamelijk uit de Hebriden en IJsland is ook ten dele door deze mensen gesticht. Ik voelde mij heel nauw bij dit boek betrokken. En daar komt bij dat de vrouwen in IJsland toch meer rechten hadden vergeleken bij die onder het Christendom dat later het gevestigd geloof werd. Deze ten dele matriachale maatschappij leek mij een betere plek voor vrouwen. De hoofdpersoon is een vrouw die blijkbaar de gave heeft om voorspellingen te doen en daar ook interpretaties aan weet te geven. De hele structuur is gebaseerd op vier dromen die zij in het begin van het boek heeft. Alles gebeurt precies met haar en de mannen om haar heen zoals zij het heeft gezien. En dan zijn er ook die prachtige beschrijvingen van landschappen die mij aantrokken. Maar ik wil mij niet alleen op de Noord-Europese mythologie concentreren. Ik wil juist een verband leggen met de hedendaagse situatie in Amerika: zowel thematisch als technisch.

*Als je een videotape maakt, voel je dan beperkingen?*

Niet in wat je ermee kunt doen. Maar in dit stuk zou ik een grote 'blow up' willen maken, of video met film gebruiken tijdens de performance. De beperkingen die ik voel komen doordat het publiek naar dat kleine scherm zit te kijken, dat je niet gevangen houdt. Ik houd van het overspoelende allesomvattende effect van een groot scherm.

*Waarom maak je dan geen films?*

Dat zou ik heel graag doen. Niet vanwege het 'entertainment' karakter maar omdat het een vorm van visuele magie is. Toch zou ik tegelijkertijd nooit weg willen uit de kunstwereld. Ik hou van dat aandachtige en geduldige publiek. Het heeft een geschiedenis opgebouwd met taal.

Saskia Bos