

Stedelijk
Museum

BUREAU

AMSTERDAM



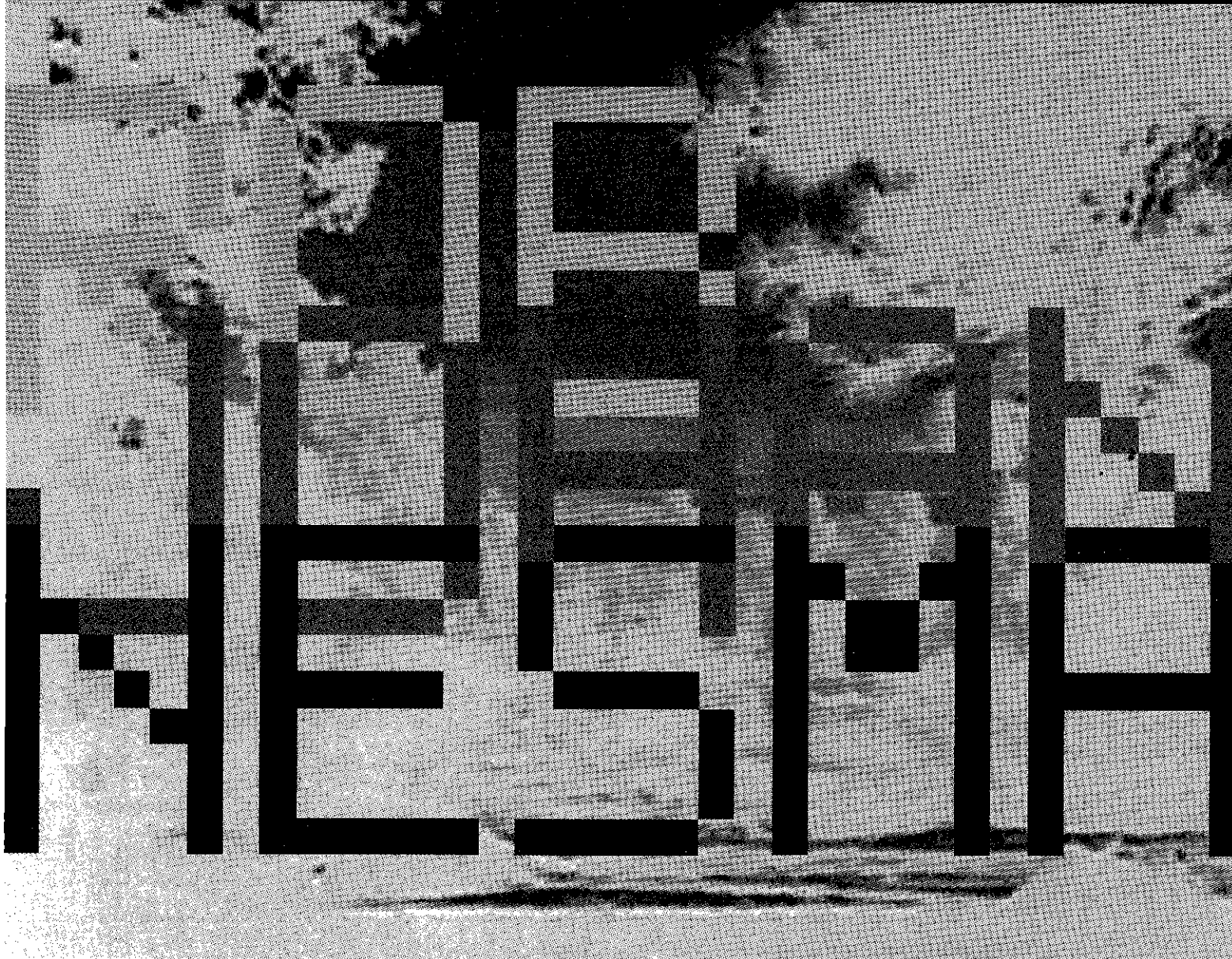
NO 50

ROZENSTRAAT 59 / 1016 NN AMSTERDAM

TEL 31(0)20 4220471 / FAX 31(0)20 6261730

ROB JOHANNESMA

23 01 2000 - 27 02 2000



ROB JOHANNESMA. JEZELF ZIEN KIJKEN.

Het went niet, dat tijdsaspect van videokunst. Iedere keer als ik op een tentoonstelling of in een museum een beeldscherm of een projectie zie, voel ik een zekere tegenzin om halt te houden en te gaan kijken. Meestal moet je namelijk eerst wachten tot de lopende sessie klaar is. Dan wordt opnieuw opgestart en dan pas volgt het werk, en dat ontvouwt zich pas gedurende de tijd dat het duurt. Ik verzet me tegen die vanzelfsprekendheid waarmee van de kijker wordt verwacht lijdzaam toe te zien en af te wachten wat hij krijgt voorgeschoteld. Ik blijf de voorkeur geven aan de onmiddellijkheid van een schilderij. Het verandert niet vanaf de eerste blik waarmee je het ziet, het biedt constant hetzelfde beeld zonder dat daarin veranderingen optreden. Het is aan de kijker om tijd te spenderen, ten einde de betekenis te doorgronden. Hij kan de tijdsduur van het schilderen proberen af te lezen uit het ritme en de snelheid van de penseelstreken. Of hij kan de concentratie van de maker opnieuw beleven in de zorgvuldige balans van de compositie en aanwijzingen zoeken voor zijn vermoeden van voorstudies en correcties.

Dat waren mijn eerste gedachten bij mijn atelierbezoek aan Rob Johannesma toen ik de opstelling zag van monitoren en een videobeam. Na enkele momenten werd echter duidelijk dat de video die ik zag anders van aard was dan wat gebruikelijk in dat medium wordt getoond. De tijd van de projectie was niet de tijd waarin een gebeurtenis op het scherm plaatsvond. Ik keek naar een stilstaand beeld. Pas na enige tijd zag ik een lichte verschuiving die constant doorging maar die alleen betrekking had op de projectie, niet op het onderwerp.

De video in een verticale opstelling vertoont het beeld van een boom en takken waarop langzaam wordt ingezoomd en uitgezoomd. Die beweging verandert na verloop van tijd in een trage verschuiving binnen het beeld. Heel geleidelijk blijkt dat de boompartij uiteen wordt getrokken waardoor een verre einder in zicht komt. Je vraagt je af of er met een rijdende camera is gefilmd en een zoomlens is gebruikt waardoor de overgang van dichtbij naar veraf aan andere regels lijkt te gehoorzamen dan aan de bekende optische vertekening met één verdwijnpunt. De video is echter anders tot stand gekomen. Rob Johannesma heeft twee dia's gemaakt van het landschap met een tussenafstand van vijftien meter. Die dia's heeft hij op elkaar op een lichtbak gelegd, onder een videocamera die hij liet inzoomen en uitzoomen. Daarna heeft hij de

beide dia's langzaam over elkaar heen geschoven. Eén dia bleef gefixeerd, de andere werd naar rechts bewogen tot buiten het beeld. Heel geleidelijk verschijnt zo het vergezicht van een landschap in de zon. Tenslotte blijft dit gedurende drie minuten in beeld, dan zoomt de camera in op de horizon in de verte.

Steeds is er links in het beeld, tegen het kader aan, de boom als houvast. Hij is zo nadrukkelijk aanwezig dat ik word herinnerd aan het klassieke motief van het repoussoir uit de schilderkunst en de theaterdecors. Dat compositieschema dat diepte suggereert, is via de schilderkunst en ansichtkaarten in de fotografie terechtgekomen. Het is nu zo vanzelfsprekend dat iedereen het in zijn vakantie kiekjes toepast, zonder dat het nog herinnert aan de schilderkunstige oorsprong.

Het beeld van de boom tegenover de verre vlakke deed me denken aan de schilderijen van Cézanne met het motief van de Mont Sainte Victoire, gezien vanaf Bellevue. Op een schilderij in Londen in het Courtauld Institute sluit een pijnboom links het beeld af. Aan de rechterzijde loopt de open vlakke ongehinderd door tot aan de lijst. De takken van de pijnboom die zich tegen de lucht aftekenen, vinden een vervolg in de takken van een andere boom waarvan de stam in dit schilderij niet is te zien. Dat is wel het geval in een schilderij dat zich in de Phillips collection in Washington bevindt. Daar sluit de tweede boom rechts het beeldveld af. In het schilderij in Londen is, om het filmisch te zeggen, ingezoomd op het onderwerp in vergelijking met het schilderij in Washington.

Naast de verwijzing naar het aloude compositieschema van het repoussoir lijkt me het citeren van Cézanne in dit medium van bewegende foto's niet zonder betekenis. Cézanne was het immers die in de 80-er jaren van de vorige eeuw een uitweg vond uit de impasse van het Impressionisme. De Impressionisten hadden met hun snelle weergave van licht- en kleurschakeringen analoog met de wisseling van wolkenluchten en plekken zonlicht, een schilderkunstig antwoord gevonden op de komst van de fotografische beeldproductie. Dat had geleid tot een virtuoos naturalisme maar ook tot de doodlopende weg van het l'art pour l'art. Cézanne onderzocht als een van de eersten weer de mogelijkheid van een statisch beeld dat gebaseerd was op een idee en niet op de toevallige en extatische schoonheidsbeleving van natuurverschijnselen. Hij keek niet langer met het oog van een schilderende fotograaf maar greep terug op



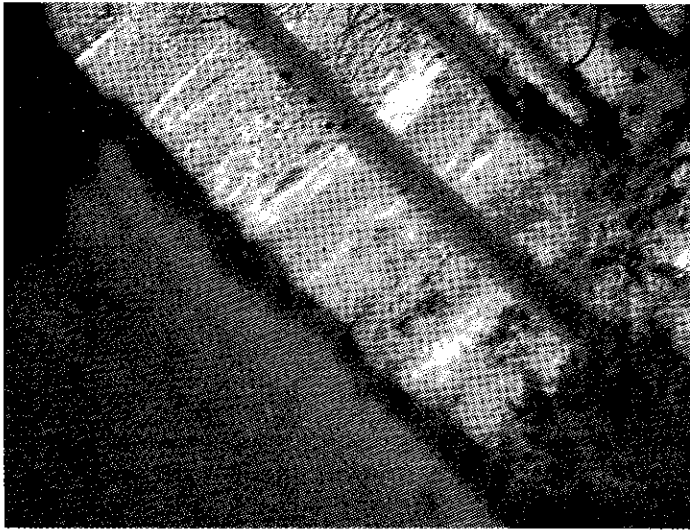


de klassieke schilderkunst, op Poussin bijvoorbeeld met diens schilderij *De Begrafenis van Phocion* in het Louvre in Parijs. Het landschap met zijn opeenvolging van plans is daarin opgevat als een uitdrukking van serene gelatenheid, als metafoor van de begrafenis.

Cézanne probeerde een ideale visie op het landschap te combineren met een impressionistische weergave van de natuur. Dat is in essentie paradoxaal. De motivatie achter zijn moeizame onderzoek is dan ook alleen te vinden in de schilderijen die er het resultaat van zijn, ze is niet logisch onder woorden te brengen. Kenmerkend is het moment waarop Cézanne ophield met een schilderij, ook als het doek niet volledig was bedekt met verf. Af was het, als voor het oog een reeks tegenstellingen zijn opgeheven; de tegenstelling tussen een vastomlijnde vorm en de verschijning ervan in licht en kleur, tussen de illusie van een lichte ruimte en de fysieke aanwezigheid van verfstreken op het doek, tussen de ordening die de schilder heeft aange-

bracht en de orde die het landschap beheerst.

Cézanne is het dus die me bij het bekijken van het videowerk van Rob Johannesma voor de geest komt, juist door de combinatie van het motief van het landschap en de fotografie. Daarbij ligt een vergelijking voor de hand met de film *Cézanne* van Straub en Huillet die in 1991 in Witte de With was te zien, een documentaire waarin stilstaande beelden eindeloos zijn vastgehouden en voorzien van een commentaarstem die een gereconstrueerde dialoog met de kunstenaar voordraagt. Het vergde een grote dosis goede wil van de kijker om de aandacht langer dan tien minuten vast te houden. De video van bewegende foto's van Rob Johannesma blijkt effectiever dan die combinatie van stilstaande plaatjes en woorden. Het lijkt of erin wordt nagespeeld wat een schilder als Cézanne zag of nog steeds ziet, als hij voor een landschap neerzit en met zijn oog op en neer reist tussen wat hij ziet en wat hij weergeeft, de tijd nemend om gedachteloos te zijn, alleen te kijken en je in-

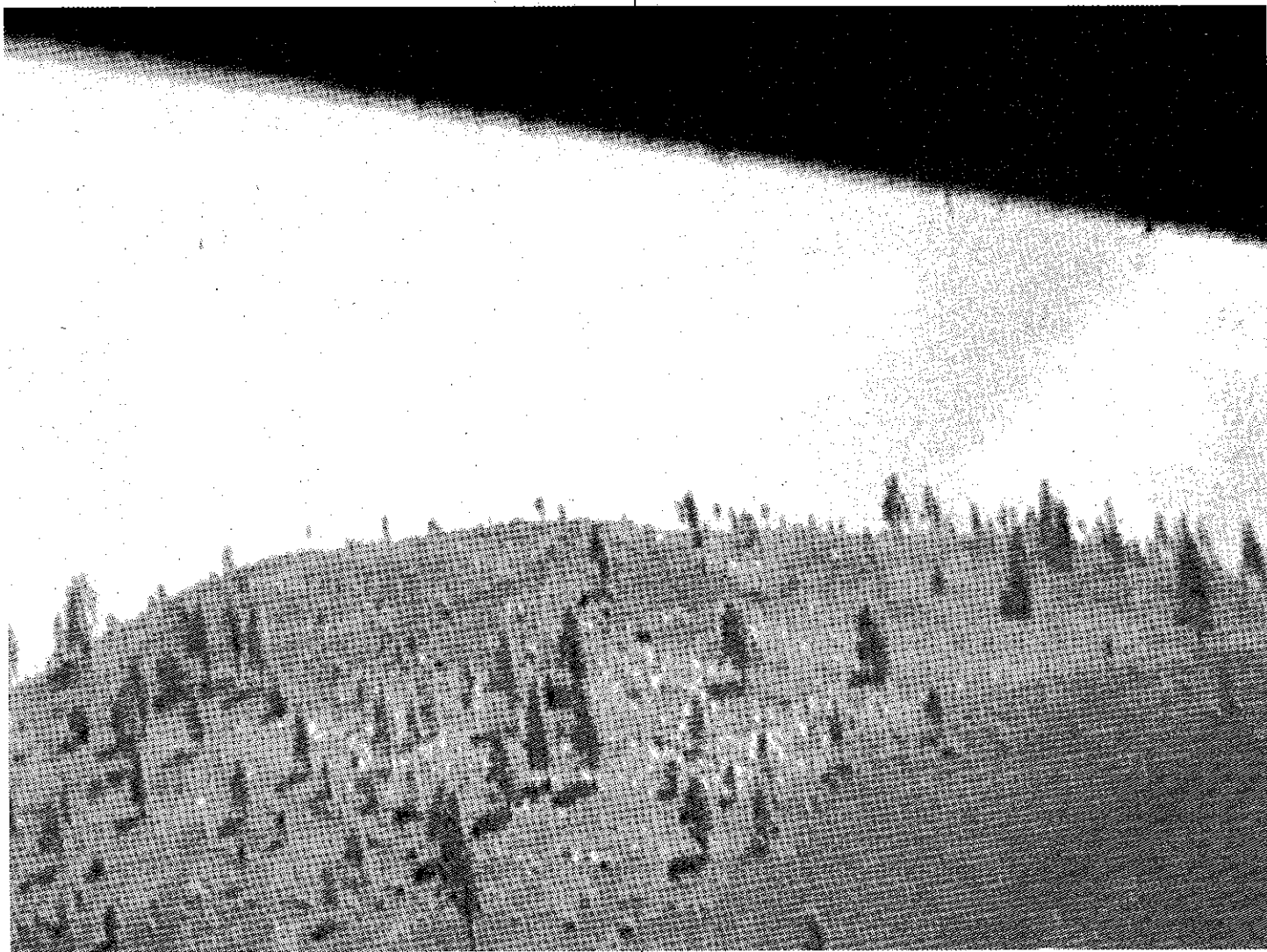


Rob Johannesma. Seeing yourself looking.

I am unable to get accustomed to the temporal aspect of video art. Every time I encounter a monitor or a projection at an exhibition or in a museum I experience a certain reluctance to stop and watch. To begin with, watching usually means waiting until the current session has finished. Then the video has to be started again and only then does one get to see the work unfolding during the period of screening. I wonder at the automatic assumption that the viewer will stand around waiting patiently for whatever is to be presented to them. I prefer the immediacy of a painting which does not change after the first glance but continually presents its

constant, unvarying image. It is up to the viewer to spend time trying to fathom its meaning. He (or she) can try to deduce the length of time the painting took from the rhythm and tempo of the brush strokes; or he can relive the maker's concentration in the careful balance of the composition and look for evidence for his conjectures in preparatory studies and revisions.

These were my first thoughts when, during my visit to Rob Johannesma's atelier, I saw the arrangement of monitors and a video beam. After a few moments, however, it became clear that the video I was viewing was different from the kind that are usually shown in this medium. The projection time was not the time during which an event on the



nerlijke behoefte aan ordening te zien weerspiegeld voor je ogen in het landschap dat je ziet.

De tijdsfactor in het werk van Rob Johannesma valt samen met de tijd die ik beleef als kijker naar de bewegende beelden van het landschap. Het is al vaak door kunstenaars opgemerkt: je kunt jezelf zien kijken. Anders dan bij het luisteren naar muziek ben je je ervan bewust, dat het kijken zelf ook een vorm heeft, los van wat je waarneemt. Onze blik is gevormd door kunstenaars en fotografen. Zo zijn we na de impressionisten gaan opmerken, dat schaduwen soms blauw van kleur kunnen zijn. We kunnen kleur ook symbolisch ervaren, in de trant van Gauguin. Het gebaar van een treurende vrouw over de dood van haar gesneuvelde zoon kan herinneren aan een compositie van Goya. Een fotograaf herkent het, en legt het vast. Kunst en werkelijkheid, natuurlijk gebaar en pose, lijken even samen te vallen en dat geeft de foto een artistieke pretentie waardoor hij de voorpagina van de krant haalt. Wat tot de schoonheid wordt ge-

rekend, is al bekend en wordt als zodanig herkend. Nu zich de mogelijkheid voordoet om beelden perfect te manipuleren met de computer, verliest de foto haar geloofwaardigheid als historisch bewijsmateriaal. De pretentie van 'zo was het' kan nu niet langer worden volgehouden, de foto is ook een illusie geworden. Daarmee is ook de eerdere conclusie, dat we de werkelijkheid zien via de ogen van de fotografie, aan herziening toe tenzij we accepteren dat de werkelijkheid een surreële hoedanigheid heeft. De betrekking tussen de werkelijkheid, de afbeelding van de werkelijkheid en de observators/acteurs die wijzelf zijn, moet steeds opnieuw worden vastgesteld. De vraag nu is: hoe ziet de wereld er uit na de fotografie? En vervolgens: waarin verschilt het antwoord van het antwoord dat Cézanne vond op de vraag die hij zich stelde: hoe ziet de wereld er uit zonder fotografie? De video van Rob Johannesma brengt die probleemstelling in beeld.

Bert Jansen



screen took place. I was looking at a stationary image. Only after a while did I notice a slight shifting movement which, though continuous, concerned only the projection, not the subject.

The vertically aligned video presents the picture of a tree and branches on which the camera zooms slowly in and out. After a while, this movement changes into a slow shift within the picture. Very gradually it becomes clear that the tree is being pulled apart to reveal a distant horizon. The transition from close up to far away appears to obey different rules from those governing the familiar optical illusion with a single vanishing point which makes one wonder whether it has been filmed using a moving

camera fitted with a zoom lens when in fact the video came about quite differently. Rob Johannesma made two slides of the same landscape fifteen metres apart. He placed these slides one on top of the other on a light box mounted below a video camera which he allowed to zoom in and out on the double image. Then he slowly moved the top slide to the right over the stationary bottom slide until it disappeared out of frame. Gradually the vista of a sun-bathed landscape comes into view and remains in shot for three minutes after which the camera zooms in on the distant horizon.

All this time, the tree has remained at the extreme left-hand side of the picture, a constant point of reference. Its presence is so

emphatic that I am reminded of the classic motif of the repoussoir used in painting and stage scenery. This compositional device suggesting depth, which found its way into photography via painting and postcards, is now so well established that everyone uses it in their holiday snapshots without a notion of its artistic origins.

The image of the tree against the distant plain brought to mind Cézanne's paintings of Mont Sainte-Victoire seen from Bellevue. In a painting in the Courtauld Institute in London, a pine tree ends the picture on the left-hand side while on the right-hand side, open plain continues uninterrupted right up to edge of the frame. The branches of this pine tree, which stand out

against the sky, merge with the branches of another tree whose trunk is not visible in this painting. In another painting in the Mont Sainte-Victoire series (in the Phillips collection in Washington), however, this other trunk does appear and anchors the picture plane on the right.

Comparing the two paintings in cinematic terms, one could say that in the London painting the painter has 'zoomed in' on the subject.

Apart from the reference to the time-honoured compositional device of the repoussoir, it seems to me that the quotation of Cézanne in this medium of moving photos is not without significance. After all, it was Cézanne who in the 1880s found a way out of the impasse of

Impressionism. The Impressionists, with their rapid rendition of gradations of light and colour analogous to the alternation of cloudy skies and patches of sunlight, had found a painterly answer to the advent of photographic image-making. This led them to a virtuoso naturalism, but also to the dead end of art for art's sake. Cézanne was one of the first to reexamine the possibilities of a static image based on an idea and not on the accidental and rational perception of natural phenomena. He stopped looking with the eye of a painter-photographer and instead returned to classical painting, to Poussin for example. In the latter's *The Funeral of Phocion* in the Louvre, Paris. The landscape, with its succession of ground-planes, is conceived as an expression of serene resignation, as a metaphor for the funeral.

Cézanne tried to combine an ideal vision of the landscape with an impressionistic rendition of nature. This is essentially paradoxical and as such, the motivation behind his painstaking research can only be observed in the paintings it inspired; it cannot be spelt out logically. Characteristic of these landscapes is the moment at which Cézanne stopped working on a painting even if the canvas was not entirely covered with paint. It was finished when his eye told him that a number of antitheses had been resolved: the antithesis between a clear-cut form and its materialization in light and colour, between the illusion of a light-filled space and the physical presence of paint strokes on the canvas, between his painterly ordering and the order governing the landscape.

Thus it is Cézanne who comes to mind when I look at Rob Johannesma's video work, precisely because of this combination of landscape motif and photography. Another obvious com-

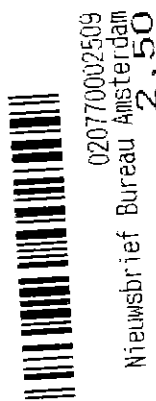
parison is with Straub and Huillet's documentary film *Cézanne* which was shown in the Witte de With gallery in 1991 and in which images are held stationary for ages while a voice-over presents a reconstructed dialogue with the artist. It demanded a large measure of good will on the part of the viewer to pay attention for longer than ten minutes. Rob Johannesma's video of moving photos appears to be more effective than that combination of stationary pictures and words. He seems to act out what a painter like Cézanne saw or still sees when sitting in front of a landscape and letting his eye travel back and forth between what he sees and what he reproduces, taking the time to be without thought, simply looking and finding his need for order reflected before his eyes in the landscape he is looking at. The time factor in the work of Rob Johannesma coincides with the time I experience as a viewer of actually moving pictures of the landscape. Artists have often remarked that it is possible to 'see yourself looking'. Unlike when you listen to music, you are aware that looking itself has a form, independent of whatever you are looking at. Our gaze has been shaped by artists and photographers. In the wake of the Impressionists, for example, we started to notice that shadows may sometimes be blue. We are able to experience colour symbolically, in the manner of Gauguin.

The gesture of a woman grieving over the death of a son killed in battle may recall a composition by Goya. A photographer recognizes this and captures it. For a brief moment art and reality, natural gesture and pose, seem to coincide and this gives the photo an artistic pretension that puts it on the front page of the newspaper. What counts as beautiful is well-known and is recognized as such. Now

that it is possible to manipulate pictures perfectly using the computer, the photograph has lost its reliability as historical evidence. The pretence of 'this was how it was' can no longer be sustained, the photograph too has become an illusion.

This also means that the earlier conclusion, that we see reality via the eyes of photography, is due for revision, unless we accept that reality has a surreal quality. The relation between reality, the representation of reality and we the observers/actors, has to be established over and over again. The question now is: what does the world look like after photography? Followed by: how does the answer differ from the answer Cézanne found to the question he asked himself, namely, what does the world look like without photography? Rob Johannesma's video articulates this problem.

Bert Jansen



Biografie

ROB JOHANNESMA

1970, Geleen

Gerrit Rietveld Academie, Amsterdam, 1993 -1997
Cooper Union, New York, 1996 -1997
De Ateliers, Amsterdam, 1997-1999

GROEPSTENTOONSTELLING
1999, Stimuli, Witte de With, Rotterdam

Nieuwsbrief

U kunt zich abonneren op de Nieuwsbrief van Bureau Amsterdam. Als u f. 25,- overmaakt op girorekening 4500092 t.g.v. Dienst Museum voor Moderne Kunst te Amsterdam onder vermelding van 'Nieuwsbrief Bureau Amsterdam' krijgt u de Nieuwsbrief een jaar lang toegestuurd. U ontvangt dan tevens de uitnodigingen voor de openingen.

Colofon

Samenstelling tentoonstelling en redactie
Nieuwsbrief: Martijn van Nieuwenhuyzen
Tekst: Bert Jansen
Stagiaire: Femke Lutgerink
Secretariaat: Jan Meijer
Vormgeving: Mevis & Van Deursen
Druk: Rob Stolk, Amsterdam
Vertaling: Robyn de Jong-Dalziel
Fotografie: Maarten Hin
Met dank aan: Capi Lux Vak

Stedelijk Museum
Bureau Amsterdam
Rozenstraat 59
1016 NN Amsterdam
tel. 020 4220471
fax. 020 6261730
e mail: smba@xs4all.nl
internet: www.smba.nl
geopend van di t/m zo,
11.00 - 17.00 uur

Stedelijk Museum Bureau Amsterdam is een activiteit van het Stedelijk Museum, mogelijk gemaakt door de Gemeente Amsterdam

5 maart - 9 april 2000

Liza May Post
Videowerk, foto's, installatie