

JAARBOEK VOOR ESTHETICA 2002

FRANS VAN PEPPERSTRATEN (RED.)



EEN UITGAVE VAN HET NEDERLANDSE GENOOTSCHAP VOOR ESTHETICA

Frans van Peperstraten (red.)

Jaarboek voor esthetica 2002

ISSN 1568-2250

Trefw.: Filosofie, esthetica

© 2002 Nederlands Genootschap voor Esthetica

Vormgeving: Joanne Vis

Druk: KUB-drukkerij, Tilburg

HANDELING EN VERBEELDINGSKRACHT: DE DIALOOG VAN NAN HOOVER

Joost Bolten, Amsterdam

Wie zich aan een beschouwing over het werk van Nan Hoover waagt, merkt al gauw dat dit werk als een 'oeuvre' kan worden opgevat. Niet vanwege de omvang, maar vooral vanwege het multimediale karakter en de diversiteit. Haar werk is een visueel zeer veelzijdig en uitgebreid oeuvre dat zich beweegt van traditionele naar nieuwe media kunst. Langs een traject dat typerend is voor de videokunst, maar dat de belangrijkste kenmerken van de schilderkunst nog steeds laat zien.

Ik zag haar videowerk voor het eerst op de grote overzichtstentoonstelling van videokunst die in Nederland in 1984 in het Stedelijk Museum van Amsterdam werd gehouden: *The Luminous Image*. De publiekstrekker was de popartiest Brian Eno, die zich ook op deze nieuwe kunstvorm bleek te hebben gestort met liggende kleuren-tv's die met hun langzaam verkleurende beeld de erboven gebouwde vormen verlichtten. Makkelijk toegankelijk werk dat ik toen meer als lichtsculpturen heb opgevat dan als typerend voor de videokunst. Die typering bleek vooral uit de werken van andere kunstenaars, zoals de toen voor mij onbekende namen Nam June Paik, Tony Oursler, Marie Jo Lafontaine, Vito Acconci, Dan Graham, Ulay & Abramovic en Bill Viola. Ook zij werkten allemaal

met het licht van de monitor, maar anders dan Brian Eno was het beeldscherm bij hen prominent zichtbaar en vertoonden ze beelden die niet altijd hun motieven en betekenis direct prijsgaven.

Niettemin veroorzaakte deze tentoonstelling mijn liefde op het eerste gezicht voor die toen nog jonge kunstvorm en een belangrijke indicator daarvan was de in alle opzichten laagdrempelige installatie *WALKING IN ANY DIRECTION* van Nan Hoover, die in hetzelfde jaar ook op de Biënnale van Venetië exposeerde. Die installatie bevat alle simpele ingrediënten waarmee Nan zou blijven werken: licht, schaduw en beweging. Ze bestaat uit een ruimte, die zodra je die betreedt, onmiddellijk verandert. Je eigen silhouet verschijnt als schaduw op de muur, als direct zichtbare feedback van je eigen aanwezigheid en beweging en op de vloer onderbreken je voeten laag strijklicht. In welke richting je ook loopt, de ruimte beweegt met je mee. De lichtpatronen weerkaatsen niet alleen op de muren, maar de lichtonderbrekende voetstappen verschijnen ook in *real time* op twee monitors die tegenover elkaar in de muur zijn aangebracht. Je komt ogen te kort om te registreren wat er allemaal gebeurt. Iedere beweging heeft gevolgen naar allerlei kanten die nooit allemaal tegelijk gezien kunnen worden. Alles wat voor Nan belangrijk is, zit erin: naast licht, schaduw en beweging, zijn dat tijd en ruimte in hun basale vorm, maar vooral ook het motief van 'komen en gaan'. Die elementen zijn in al haar werk terug te vinden. Of het nu om haar schilderijen, tekeningen, foto's, sculpturen, performances of installaties gaat. Licht dat naar alle kanten beweegt en schaduwen die komen en gaan.

Nan Hoover (1931) is opgeleid in de Washington Corcoran Gallery School of Art in de schilderkunst. Aan het eind van de jaren '60 is ze naar Amsterdam verhuisd. Haar eerste videowerk stamt uit het begin van de jaren '70 en daarmee geldt ze als een van de pioniers van de videokunst. Die overstap van een traditionele naar een nieuwe kunstvorm is een terugkerend patroon voor veel videokunstenaars van die generatie. Want in die tijd kwam de *portapak* van Sony op de markt. Een soort draagbare videocamera met een tape die je niet hoefde te ontwikkelen, zoals bij film, maar die direct afspeelbaar was. Ook de editing en de montagemogelijkheden waren veel eenvoudiger dan van de film. Als gevolg daarvan zijn in de beginjaren van de videokunst grofweg twee stereotyperingen te maken: de mannelijke en de vrouwelijke. Mannelijke kunstenaars die het medium ontdekten gebruikten dit vaak om zogenaamde videolandschappen te creëren (bijvoorbeeld Steina &

Vasulka en Bill Viola) en om culturele statements en instituten aan te vallen (zoals Nam June Paik). Er werd op technisch gebied vaak samengewerkt en de industrie bood sommige kunstenaars de gelegenheid de door hun geproduceerde apparatuur op hun mogelijkheden te testen (zoals de samenwerking tussen Sony en Gary Hill). Door deze technische mogelijkheden zijn het vooral mannelijke videokunstenaars die bepaalde vormen van 'feedback video' ontwikkelden, zoals Dan Graham en Bruce Nauman. Zij bogen de bewakingsfunctie die de videocamera al snel kreeg om tot installaties die de toeschouwer confronteerden met hun eigen inbreng en inbreuk op het werk. Voor vrouwen was het vooral een middel om in afzondering de eigen psyche te onderzoeken en individuele emoties uit te drukken door middel van het eigen lichaam, zoals in het werk van Joan Jonas. De relatief eenvoudige techniek maakte vrouwen niet afhankelijk van technische ondersteuning, waardoor iedere productie in eigen beheer tot stand kon komen. Deze typering vertoont overeenkomst met de werkwijze van performancekunstenaars die hun optreden op video gingen vastleggen. Het performanceduo Ulay & Abramovic nam bijvoorbeeld vanaf midden jaren '70 hun body art en hun performances op om die registraties later te kunnen evalueren. Twintig jaar later stelde het van Abbemuseum in Eindhoven ze ten toon als video-installaties. Joan Jonas integreerde in de jaren '70 de videoregistraties van haar eerdere performances in haar latere performances. Daarmee kregen de typeringen van de videokunst als 'feedback' video en 'time based art' niet alleen een extra dimensie, maar kwam de vraag naar wat uiteindelijk tot een dergelijk werk behoort en hoe dat bewaard of geconserveerd moet worden expliciet tot uitdrukking. Dat de oorsprong van de performance nog steeds niet uit de 'vrouwelijke' videokunst is verdwenen toonde het werk van Pipilotti Rist in het Centraal Museum in Utrecht.

Nan Hoover is nog steeds "walking in any direction" in haar gebruik en combinaties van al die richtingen. Als performance kunstenaar begon ze begin jaren '70 haar optredens op tape vast te leggen. Enerzijds om de tape een zelfstandige waarde als kunsttape te geven en anderzijds als een registratie die een rol kon spelen in haar performances door ze direct te vertonen op een monitor. Ze gebruikt nooit al bestaande of 'readymade' beelden als materiaal, maar maakt alles zelf. Montage, editing of andere elektronische kunstgrepen wijst ze af, wat haar in de ogen van sommigen tot 'hardcore' videokunstenaar maakt. Alles blijft als het ware manueel, in de meest letterlijke zin. In dit manuele ligt het diepere, fundamentele verband

tussen de verschillende vormen van haar werk: haar video's, haar installaties, haar tekeningen en foto's. Het gaat om *handmade visions*. Ze hanteert de camera als een potlood of verfkwast (wat overigens ook over iemand als Man Ray werd gezegd), maar lijkt dat uiteindelijk ook omgekeerd te doen: het potlood wordt videocamera. In welk medium Nan Hoover zich beweegt of begeeft, haar *handelingen* laten (licht)sporen achter. Dat levert geen abstracte, maar vaak wel geabstraheerde video's op. Zo zijn nog altijd lichaamsdelen (meestal van Nan zelf) onderwerp in een aantal van haar tapes wat haar werk verbindt met dat van Gary Hill en Peter Bogers. Maar die lichaamsdelen zijn vaak getransformeerd tot videolandschappen, wat haar werk thematisch verbindt met de Vasulka's en Viola. Ook de tijd als duur van haar tapes wordt, net als in performances het geval is, nooit onderbroken, hoewel ze wel manipuleert met het tijdsverloop, bijvoorbeeld door vertraging. Een kunstgreep waarmee met name Bill Viola zich het ongeduld van de onervaren videotoeschouwers op de hals haalde.

De tentoonstelling "Dialogue" in het Nederlands Media Instituut die de deelnemers aan het NGE-symposium op vrijdag 28 september 2001 bezochten, bood een klein, maar representatief overzicht van al deze aspecten van Hoovers werk. Naast pasteltekeningen, een fotocollage en een aantal *colorprints*, waren er drie tapes en een vijftal installaties te zien die een periode van meer dan twintig jaar omvatte.

Wat al deze werken thematisch verbindt is niet de gebeurtenis, maar de *handeling*. De hand speelt een belangrijke rol als de hand van de kunstenaar die aan het werk is. Zoals in de zes minuten durende tape Landscape uit 1983 waarin de handeling als artistieke scheppingsdaad wordt getoond. De video laat een opname zien van een heuvellandschap tegen een hemelsblauwe lucht. Bij nader inzien blijkt het echter de hand van de kunstenaar te zijn tegen een voor tv zo kenmerkende chromakey achtergrond. Een schilder die bijvoorbeeld een landschap schildert, gebruikt voortdurend zijn handen. Om het doek te prepareren en om de verf op het doek aan te brengen. In de tape is de camera het penseel van de tape, maar tegelijkertijd is de hand vrij gemaakt om zelf als landschap te kunnen poseren. Daarmee krijgt het beeld aan de ene kant iets ambachtelijks, iets 'technisch' in de klassieke betekenis van de *tèchnè*. Aan de andere kant bevat het beeld dat in LANDSCAPE wordt geschetst dimensies van de hand die is losgemaakt uit hun manipulatieve context en op een conceptueel niveau wordt gebracht. Als in een zelfportret gaan maker en maaksel in elkaar over.

In dezelfde ruimte was een andere tape te zien die ook tot de landschapsschilderingen van Nan Hoover behoort: Desert uit 1985. Een geluidloze tape van acht minuten waarin het veranderende licht een stuk textiel tot een woestijn maakt. Het camerastandpunt is gefixeerd en het enige dat verandert is het licht dat over de plooien van het doek strijkt die daardoor op glooiende zandheuvels lijken waarover zich een traag dag- en nachtritme voltrekt. Een woestijn als de plaats waarin het gezichtsvermogen zich als het ware kan terugtrekken en kan mediteren over wat licht, beweging en zien nu eigenlijk is. Beide tapes lijken te worden samengevat in de derde tape HALFSLEEP uit 1984 die eveneens geen geluid bevat. Twaalf minuten lang kijkt de toeschouwer naar een langzaam veranderende macro-opname van bijna grafische structuren die uiteindelijk een gezicht blijken te zijn (dat van Hoover zelf) met daarin als belangrijkste beeld een oog. Kijken dat tegelijkertijd een bekeken worden is. Het zien dat het zien wil zien. Dat de camera zich daarbij zeer dicht langs het onderwerp beweegt, geeft de beelden een bijna erotische lading. Het beeld laat niet alleen de elementen zien waaruit het zelf is opgebouwd, maar zit ook de kijker letterlijk dicht op de huid en schept een intimiteit waarin ik de heuvels uit Desert aanvankelijk zag als de plooien van een vrouwenlichaam.

De drie tapes wijzen de kijker op het feit dat alle beweging vanuit een toestand van rust ontstaat. Die nadruk legde Hoover ook al in haar performances, waarin ze soms in het donker bleef staan om vervolgens langzaam het licht binnen te dringen en daarin heel geleidelijk een verandering aan te brengen. De tapes hebben geen verhaallijn, maar tonen enkel nauwelijks merkbare veranderingen in een ritmiek van bewegingen.

In al deze tapes spelen licht en schaduw een dramatiserende rol als in clair obscure schilderijen. Daarin zijn Nans wortels en voorkeur uit haar schildertijd nog te zien. Net als in de installatie FLORA uit 1987. Twee naast elkaar geplaatste monitors laten een parallel beeld van lelies zien die langzaam bewegen in het veranderende licht. Op het eerste gezicht lijken de twee beelden hetzelfde camerastandpunt te tonen, maar nauwkeuriger beschouwing laat zien dat de beelden ten opzichte van elkaar iets verschoven zijn en dat de lichtveranderingen niet hetzelfde verloop hebben, zodat je als toeschouwer niet enkel gespist bent op de verandering binnen het beeld, maar ook tussen de beelden onderling.

De wortels uit de schilderkunst zijn eveneens duidelijk herkenbaar in haar meest recente grafiek en de wat oudere fotoprints die gezamenlijk in een zaal

waren ondergebracht en waarin de hand van de kunstenaar zich opnieuw laat lezen. *GLANCING II* uit 2001 bestaat uit tekenbewegingen in houtskool waaruit het licht lijkt te willen ontsnappen. De colorprint *COMING AND GOING* (1980) is al beweging in haar onderwerp: komen en gaan, verbeeld door de contouren van een hand zoals die langs het lichaam strijkt in de loopbeweging. De hand komt op ons toe als de rug van de hand is te zien en beweegt zich van ons af als de palm de plaats van de rug inneemt. De horizontaal langwerpige foto toont enkel de heupen van een mens (door de zwart geplooid kleding is niet te zien of het een man of een vrouw is) waarlangs een komende en een gaande hand beweegt. In dat komen en gaan spelen deuren een sleutelrol, zoals in de zwart-wit fotocollage *DOORS* (1979), waarin een hand zich beweegt naar de deurknop. De hand is het instrument dat iets opent of sluit. Net als het oog.

In de installatie *DOORS* (1980), die oorspronkelijk voor twee monitors is gemaakt maar die nu door middel van een dubbele beam van hoek tot hoek op een muur wordt geprojecteerd, worden onophoudelijk deuren gesloten. Of worden ze geopend? Door de twee beelden naast elkaar te projecteren ontstaat een subtiele ritmiek tussen de twee bewegingen van menselijke silhouetten.

Een belangrijk element in het werk van Nan Hoover wordt in *DOORS* al aangekondigd: de mens als schaduw. Die is terug te zien in de installatie *MOVING FROM EITHER DIRECTION* (1995). Een komen en gaan in allerlei richtingen dat niet alleen in de titel een variatie is van het werk dat ik in 1984 tijdens de *LUMINOUS IMAGE* zag. Wie de installatie binnengaat ziet een schaduw op de blauwverlichte muur binnenglijden. In eerste instantie denk je dat het je eigen schaduw is, maar als je je door de ruimte beweegt, ontstaat er na verloop van tijd een scheiding tussen je eigen schaduw en een zich autonoom bewegende schaduw die komt en gaat. Naar wiens schaduw kijk je? Naar die van jezelf, naar een soort nabeeld van een eerdere bezoeker? En reageren de schaduwen op elkaar? Deze uiterst simpele vorm van reflexiviteit weet Nan Hoover te bewerkstelligen zonder haar toevlucht te hoeven nemen tot letterlijke feedback, zoals eerder in *WALKING IN ANY DIRECTION*. Het laat je als toeschouwer bewust nadenken over zowel de plaats als de verhouding die je tot het werk inneemt.

Licht en schaduw zijn ook de ingrediënten van *MOVING TOWARDS 13 DEGREES* (1997-2000): een lichtinstallatie die bestaat uit lichtprojecties op twee taps toelopende vlakken in een hoek van dertien graden die als een nis in een muur zijn aangebracht. Toen ik deze installatie voor het eerst zag was het alsof er dag-

licht vanuit een onzichtbaar bovengelegen daklicht viel waarlangs zich mensen bewogen wiens schaduwen als zwakke afspiegelingen in de nis bewogen. Maar licht en schaduw zijn tot hun meest elementaire vorm terug gebracht in de installatie BLACK AND WHITE die speciaal voor deze tentoonstelling werd gemaakt met twee spots, twee camera's en drie beeldschermen. Aan de ingang van de ruimte hangt een hoog geplaatste monitor die een strakke, niet bewegende lichtbaan laat zien. Na korte tijd toont de monitor nog een lichtbaan (of is het dezelfde?) vanuit een andere hoek. Zodra je de installatie betreedt word je letterlijk door het licht betrappt. Je voeten onderbreken de lichtstraal en dat wordt direct geregistreerd op de twee monitors binnen de installatie. Ook op die van de ingang, maar die is vanuit de binnenkant niet meer te zien. De associatie met het fenomeen van de bewakingsvideo laat zich snel leggen. Al is het hier de toeschouwer die gealarmeerd wordt door het feit dat hij hoofdrolspeler is in een interactief drama van licht en donker dat doet denken aan het strijklicht van vroege Hitchcockfilms. Maar ook de feedbackvideo zoals die van Bruce Nauman's bekende VIDEOCORRIDOR uit de jaren '60 is in ere hersteld.

Met een minimum aan techniek en kunstgrepen weet Nan Hoover een maximum aan effect te bereiken. Een toeschouwer die niet passief toeziet, maar zich beweegt en opgaat in het werk, zijn eigen beweging beschouwt en ervaart hoe tijd, licht, ruimte en beweging op elementair niveau samenhangen. Een toeschouwer die niet enkel een tape bekijkt en op afstand in de schaduw blijft staan, maar die zichzelf als deelnemer voor het voetlicht heeft geplaatst en die plaats steeds aan zichzelf dient te verantwoorden. De dialoog die Hoover door middel van haar oeuvre zonder woorden voert is daarmee geen eenzijdig gesprek tussen een kunstenaar en een toeschouwer die vrijblijvend een kunstwerk binnenkomt en weer uitgaat, maar een intense uitwisseling van verbeeldingskracht op zowel artistiek als filosofisch niveau.

De website van Nan Hoover is: <http://www.nan-hoover.com>