

Galerie Mot & Van den Boogaard

rue Antoine Dansaertstraat 46

B-1000 Brussel/Bruxelles

tel : 02-514 10 10

fax : 02-514 14 46

e-mail: mot.vdboogaard@skynet.be

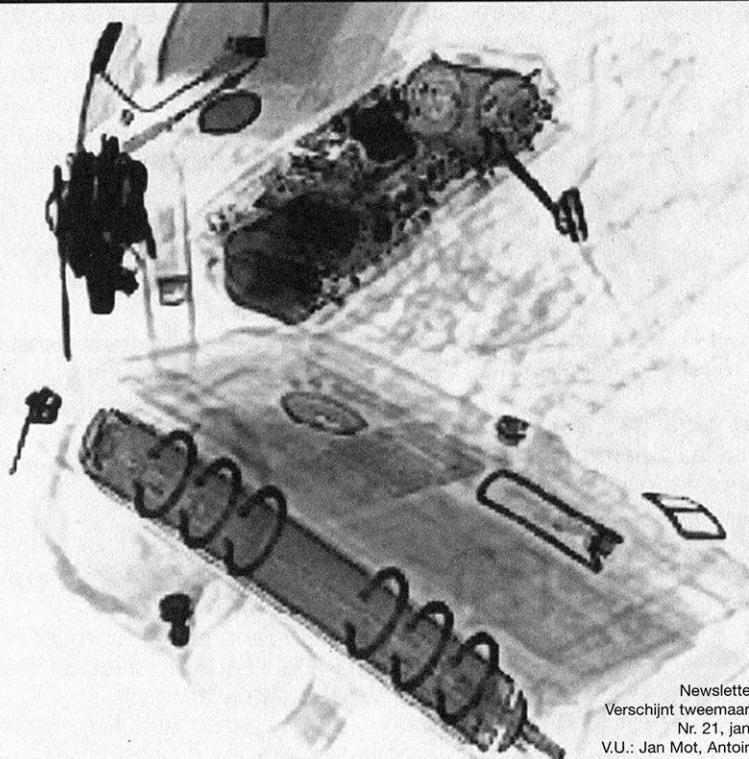
donderdag - vrijdag - zaterdag 14.00 tot 18.30 uur

jeudi - vendredi - samedi 14.00 à 18.30 heures

en op afspraak / et sur rendez-vous

Newsletter 21

January - February 2000



België-Belgique
P.B.
1000 Brussel 1
1/1501

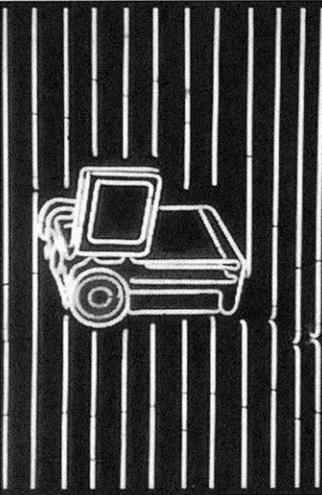
Newsletter Galerie Mot & Van den Boogaard
Verschijnt tweemaandelijkse uitgezonderd juli-augustus.
Nr. 21, jan.-feb. 00. Afgitekantoor: Brussel 1
V.U.: Jan Mot, Antoine Dansaertstraat 46, 1000 Brussel

Dans I.T., il y a d'abord un acte de tracement et de reconnaissance (j'ai été là, j'ai vu cette silhouette, cette architecture, je l'ai filmée), une tentative d'explorer un espace étranger (Hong Kong, Kyoto, Londres, Bangkok...), espace où notre langue et nos gestes ne sont pas compréhensibles et où nous ne pouvons demeurer. L'acte de filmer et de regarder le paysage ne revient pas à le coloniser, le ramener à soi, le réduire à quelque chose de connu ou le définir avec des mots et des formes à nous mais permet de le laisser hors de soi, devant.

Pour cela, il faut du temps, assez pour que le sujet et l'objet se dérobent. Dominique Gonzalez-Foerster ne fait pas un travail de reporter, ne persiste, une attitude commune, une filiation manifeste. D'autres films d'itinéraires et d'errances, des œuvres ouvertes dans lesquelles le temps a laissé sa trace, son arête, où le paysage devient le lieu concentrique d'un théâtre, une région du monde à inventorier autant de fois qu'elle peut être traversée en réalité et en esprit, aussi longtemps que le point de rencontre entre l'horizontalité et la verticalité ne se sera manifesté. *Ipanema Théories* est de ces films-passagers qui pensent avec la conception moderne de l'image, du paysage, du cinéma, de la projection, de la ville, de la durée, de l'écriture, un film qui travaille avec Antonioni et Sarraute. Ipanema est une longue plage de Rio, une zone étendue qui ne marque pas de frontières entre la ville (verticale) et la mer (horizontale). Dans ces lieux, le temps se libère, il n'y a plus d'heure, juste à côté d'une zone de productivité, de grouillement et de vitesse. L'écriture du temps dans ce film renvoie à cette sensation tropicale, à ses clichés ("The Girl From Ipanema", chanson traduite et chantée dans toutes les langues), ses effets de torpeur et d'écrasement des corps, des couleurs et des lumières. L'image de cette plage, absente du film, construit alors un axe, un paradigme, un versant théorique.

La question du personnage est au centre de ce récit. Les images correspondent toujours au point de vue d'un personnage, point de vue basculé si l'on accepte qu'il puisse être à la fois devant et dehors, dans le champ et le contre-champ (juste à la limite). Ce personnage interiorise le paysage¹ et nous conduit dans un espace troué avec des brèches sonores, visuelles, référentielles. La bande-son² saisit l'image par fréquence et renvoie à une vision commune, technologique et contemporaine. Quand le son arrive dans l'image, le présent monte à chaque fois. Ces trous sont des points d'entrées in et out. Entrées par la musique mais aussi par le cinéma en tant que zone d'influence, citation lointaine, horizon. D.G.F. n'emprunte pas au cinéma, elle se souvient de ce qu'il a déjà projeté, superposé : des visions nettes ou tremblées du monde, de ses utopies et formes d'architectures, des micros-fictions, des micros-deserts, des rêves d'adolescents, des cauchemars derrière un rideau pourpre, des effets d'oscillations, d'abstraction, des fins de plans. Ces entrées de cinéma (qui ne sont ni nommées ni même visibles) déterminent la structure du film, son montage, pour ne plus laisser que des traces, des "sensations de cinéma" (comme elle aime aussi parler de "sensations d'art"). La sensation de cinéma provient d'un monde après la télévision et renforce la conscience que l'on a d'un environnement.

1. "Interiorisme" est le titre d'une exposition de Dominique Gonzalez-Foerster à la galerie Jennifer Flay à Paris en mars 1999.
2. Empruntée par fragments à DJ Gilbert lors d'une partie du tournage/mixage du film, dans le cadre d'une fête à la Salle Wagram à Paris. Les images de l'écran comme certains détails de cet espace spécifique rappellent de façon cyclique ce moment structuré de la présentation du projet.



**Stéphanie Moisdon Trembley
n.m.m.**

(moments.mondes.modernités.)
Dominique Gonzalez-Foerster
Ipanema Théories

Robert Bresson vient de mourir et avec lui une certaine idée de la modernité. Il faut pourtant continuer d'être moderne, vivre, voyager et penser avec la modernité. Entre Bresson et Antonioni, voir dans leur sillage quelque chose persister, une attitude commune, une filiation manifeste. D'autres films d'itinéraires et d'errances, des œuvres ouvertes dans lesquelles le temps a laissé sa trace, son arête, où le paysage devient le lieu concentrique d'un théâtre, une région du monde à inventorier autant de fois qu'elle peut être traversée en réalité et en esprit, aussi longtemps que le point de rencontre entre l'horizontalité et la verticalité ne se sera manifesté. *Ipanema Théories* est de ces films-passagers qui pensent avec la conception moderne de l'image, du paysage, du cinéma, de la projection, de la ville, de la durée, de l'écriture, un film qui travaille avec Antonioni et Sarraute. Ipanema est une longue plage de Rio, une zone étendue qui ne marque pas de frontières entre la ville (verticale) et la mer (horizontale). Dans ces lieux, le temps se libère, il n'y a plus d'heure, juste à côté d'une zone de productivité, de grouillement et de vitesse. L'écriture du temps dans ce film renvoie à cette sensation tropicale, à ses clichés ("The Girl From Ipanema", chanson traduite et chantée dans toutes les langues), ses effets de torpeur et d'écrasement des corps, des couleurs et des lumières. L'image de cette plage, absente du film, construit alors un axe, un paradigme, un versant théorique.

La confusion et le trafic des signes, là où l'information se perd et se dissout. Comme dans tous les films d'errance et d'exploration on ne sait pas ce qu'elle cherche ni ce qui arrive. Le film est un jeu de construction qui creuse l'attente du spectateur, son désir d'un dénouement, d'un but, une attente sans cesse freinée où les choses se détachent de lui sans qu'elles disparaissent tout à fait.

ment, habité lui-même par des entrées, d'autres références, des éléments de réel, d'étrangeté, d'actualité. Par effet de contamination, se relier au cinéma c'est se relier à des parties étrangères du monde. La voie indirecte de ce lien amplifie juste encore un peu la dimension perceptive, provoque un branchement qui garanti un plus de réel, d'émotion et d'expérience.

Dans l'ensemble de ses recherches, D.G.F. recentre ses dispositifs à l'endroit de la perception, celle du spectateur-personnage qui habite le lieu et le moment avec ses accessoires, prothèses, avec sa mémoire aussi, ses souvenirs imparfait. Cette manière d'habiter un moment urbain était déjà le centre théorique et sensible de "Moment Ginza", exposition conçue comme une succession de situations d'exploration, de rencontres, comme une architecture relationnelle³. Les passagers aujourd'hui voyagent avec des walkmans, des caméras digitales, des téléphones mobiles qui cherchent leur réseau, des horloges technologiques et biologiques dérégées à chaque transition. Le film prend en compte cet état, ce mode de déambulation, de perturbation des systèmes de communication et de création permanente. Les images et les sons perçoivent à travers ces filtres, ces écrans, ces extensions du corps et de la pensée. Ils deviennent des éléments d'une réalité à la fois actuelle et virtuelle, en réglage permanent sur le présent. Le personnage ici est un usager de ces

véhicules et de ces appareillages, le film intègre sa personnalité, ses modes d'interaction, ses intuitions, ses mouvements et ses émotions, il intègre aussi son rapport au cadre, c'est à dire au plan. Ce plan n'est pas celui d'un seul homme mais d'une communauté, d'une peuplade, celle des utilisateurs de machines, de sons et d'images. DGF conçoit que dans chaque objet, chaque production matérielle, il y a une potentialité narrative insoupçonnée, la possibilité de générer d'autres expériences sociales, relationnelles, esthétiques et morales.

Antonioni, dans un texte sur *Il Deserto rosso* (1964) raconte qu'il s'arrête pour boire un verre au café du village : "Chose étrange, dit-il, j'ai beau



me déplacer à travers la salle en quête de l'angle le plus approprié, je ne le trouve pas. Je serai bien embarrassé s'il me fallait "cadrer" ce que je vois. Peut-être la difficulté vient-elle de ce que je n'ai pas d'histoire à raconter et qu'ainsi mon imagination visuelle tourne à vide". Une jeune fille arrive, il l'observe. Alors, "doucement, je me déplace jusqu'à atteindre l'extrémité du bar, derrière la fille qui, de la sorte, se trouve au premier plan. Au fond de la salle, la vitre oblique, la poussière qui s'arrête

contre le verre et coule comme si elle était liquide. D'ici, avec la fille dos tourné, le rapport entre l'extérieur et l'intérieur est juste; l'image pleine. Le blanc, dehors - une réalité comme inexistant - et dedans, les tâches sombres - fille incluse - ont un sens." Pas d'image sans personnage, même quand il s'est absenté. Dans *Ipanema Theories* comme dans ses autres films (*Riyo*, 1998 et *Ille de Beauté* avec Ange Leccia, 1994) et dispositifs (toutes les chambres), l'image devient sujet d'une activité, forme subjective, récit d'expérience et biographie. Ce récit biographique nécessite que le personnage soit préalablement absent et que l'on puisse se poser la question des conditions d'émergence d'une histoire, avec ou sans lui. Ce qui se joue ensuite dans ce travail, c'est le rapport de ce personnage absent avec le monde, qui l'entoure. Il devient alors lecteur-spectateur-médiateur, assume différents rôles, des positions (dedans et dehors) et conduit la fiction du côté d'une enquête, d'une exploration des signes, des intimités, des formes de vie. Dans ce monde, il y a excès de formes, trop de sens ou pas du tout, des blancs, des vides, des reflets qui brouillent ou disloquent la vision, des mélanges entre les lignes et les fluides, l'eau et la terre, le ciel et l'architecture, le trouble intensifié d'un film de science fiction qui vavent l'infini.

Au centre du film se trouve l'idée de l'expérience et du cinéma permanent, qu'il ne faut pas confondre avec le retour du même ou la circulation du continu et qui n'exclut pas la figure insistante du présent. Présent redouté : présence du cinéma et réalisation du présent. Le réel ne s'oppose plus à l'imaginaire, ils construisent ensemble un mouvement dynamique. Le présent monte avec tous ses bouleversements, les paysages, les

³ Exposition qui s'est déroulée au Magasin, Centre National d'art contemporain à Grenoble en 1997 où Dominique Gonzalez-Foerster proposait, sur la base d'une impression d'une avenue de Tokyo, des formes de rapports, cablagages, montages entre différentes sites, différentes interventions d'artistes parmi lesquels Angela Bulloch, Maurizio Cattelan, Anne Fremy, Felix Gonzalez-Torres, Liam Gillick, Vidya & Jean-Michel

horloges l'indexent sans cesse et montrent comme l'artiste est partie d'une génération qui n'est pas native d'un pays ou même d'un continent mais d'une époque hantée par le présent. La technologie, les objets sont l'une des conditions manifestes de la montée du présent. Avec la technologie, la perception toute entière est rivée à l'actualité, bousculée par des durées démontées, fragmentaires, mises en pièce. DGF prend en compte cet état de la perception, elle déchiffre la modernité, un monde où les catégories de temps recouvrent celles des lieux.

Ici il ne s'agit plus d'opposer la fiction à l'expérimentation ou le documentaire. Ce n'est pas qu'il n'y a pas de fiction, c'est que la fiction s'est déplacée du côté du montage (celui qui est déjà fait et celui à refaire), du côté du spectateur, du côté du travail. Ce travail n'est pas très éloigné par ailleurs de la sensation de recherche liée au voyage, à ce qu'il contient déjà de linéaire, de projectif. On fait des plans, on construit une trajectoire, on trace des lignes, on se dessine pour soi-même une autre cartographie. La matière d'*Ipanema Théories* est faite de plans, c'est à dire de points, comme on parle de points de vue (celui en rappel de *Zabriskie Point*), de lignes de fuite dans un paysage donné. Le point de vue organise le regard porté sur le réel, son immensité, ordonne un sens commun. Si ce projet ne peut se ranger dans les cases du cinéma expérimental ou narratif, entre les deux, il se construit comme une expérience de la fiction, du transport, le filmage et le montage comprenant autant de plans que de récits (l'inter-valle entre l'idée que j'ai du paysage avant de le filmer et ce qui me reste d'hypothèses), de points de fuite. C'est un film théorie sur le récit vécu d'un dispositif filmique qui nous désengage de la

narration traditionnelle pour en proposer une autre, celle qui suppose que les films ne soient pas exclusivement à partir de l'effet d'identification et de la fiction mimétique, qui implique d'étendre les limites de la fiction jusqu'à celles de la technique et du dispositif.

L'autre question qui ne cesse de s'étaler tout au long du film concerne celle de l'usage et des usagers. Quelles peuvent être en effet les types d'utilisation du film, qui sont les joueurs, sont-ils interchangeables? La question de l'usage privé ou collectif que l'on fait d'une œuvre, d'une image, d'un film ou d'une autre création, ne se pose presque jamais dans la lecture critique habituelle. Pourtant, il y a dans cette perspective de l'usage une autre dimension cachée de l'œuvre, extensive, ludique et jubilatoire. Partant du principe que la structure globale du film est constituée de parties ou théories, de grands ensembles-plans (horloge, personnage, façade, site, eau, néon, lampadaire, etc.) qui deviennent autant de villes, de géographies, de climats différenciés, on peut considérer ces parties comme des blocs-images, des pâtes de monde dans lesquels chacun peut puiser pour reconstituer sa ville ou sa zone d'habitation. Le film apparaît alors comme une banque, non pas seulement d'images mais de moments, de paysages, de lieux, de perceptions, une banque dans laquelle on peut s'approprier un bloc entier ou quelques détails, prendre une forme ou voler juste un souvenir.

D.G.F. a conçu en effet ce travail comme un répertoire, pour qu'il puisse être réinterprété, recomposé, qu'il puisse, comme elle le dit elle-même,

tant, qui est présent à titre indicatif, peut et doit être remplacé par de nouveaux accompagnements comme c'était le cas pour le cinéma muet et ses orchestrations ou accompagnements au piano. Le projet prend ainsi toute sa dimension spatiale et temporelle. On imagine, dans cette ouverture des modes de projection et d'utilisation, des collisions insolites, de nouvelles situations, des glissements de sens. Le film devient alors une interface, un plateau où chacun peut produire son montage et son récit. C'est là que se situe certainement l'enjeu de la modernité et la réalité du personnage-usager d'Ipanema, circulant librement dans un paysage qu'il a lui-même produit, avec ses besoins, ses accessoires et ses entrées de cinéma, flottant dans l'horizon fictif qui se situe entre les plans, devant la plage.

Stéphanie Moisdon Trembley

Stéphanie Moisdon Trembley est critique d'art et commissaire indépendante, co-directrice de bdv (bureau des vidéos), chargée de programmation pour des soirées Prospect au Centre national de la photographie et du Projectcafé MK2.

Remerciements à Stéphanie Moisdon Trembley et le Centre national des arts plastiques DAP.

Ce texte est paru dans Point Ligne Plan à l'occasion de la projection de *Ipanema Théories* au cinéma La femis, Paris, le 28 janvier 2000.

Ipanema Théories
90mn, vidéo, 1999
Centre national des arts plastiques, Paris

Agenda

Eija-Liisa Ahtila: Am Horizont, Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld, 21/11-27/2; Neue Nationalgalerie, Berlin, 19/1-12/3 (solo/cat.)

Rineke Dijkstra: Eurovision, Saatchi Gallery, London, 11/1-2/4 (group/cat.); Condition humaines, portraits intimes en/et Schijn en wezen, Nederlands Foto Instituut, Rotterdam, tot/jusqu'au 19/3 (cat.); 16 Artists, Platforma, Tel Aviv, 17/2-7/4

Honoré d'O: Fold Corner M to M, Moderna Museet, Stockholm, 4/2-2/4 (solo/cat.) (www.modernamuseet.se)

Dora Garcia: Lost in Sound, CGAC, La Coruña, 2/12- 12/3; Etablissement d'en face, Brussel/Bruxelles, 29/1-25/03 (solo); Lezing/conférence Dora Garcia en/et Maureen Mooren & Daniël van der Velden, Etablissement d'en face, Brussel/Bruxelles, 15/3, 20 u/h; Sleep, Ellen de Bruijne Projects, Amsterdam, 4/3-1/4 (solo)

Dominique Gonzalez-Foerster: Brave New World, Galerie Jennifer Flay, Paris, 8/1-26/2

Douglas Gordon: Le Temps, vite, Centre Pompidou, Paris, 13/1-17/4; For those about to rock, Galerie der Stadt Schwaz, Schwaz/Tirol, 12/2-15/4; Sheep and Goats, Musée d'art Moderne de la ville de Paris, Paris, 24/2-30/4 (solo/cat.)

Joachim Koester: Row Housing, Galleri Nicolai Wallner, Copenhagen, 24/3-6/5 (solo)

Sharon Lockhart: Kunsthalle, Zurich, 25/3-21/5 (solo/cat.)

Uri Tzaig: Micropolitiques, Magasin, Grenoble, 6/2-30/4 (cat.); Let's Entertain, Walker Art Center, 21/2-30/4, Minneapolis (cat.)

Shoot, Malmö Konsthall, 12/2-17/2, met/avec Eija-Liisa Ahtila, Sharon Lockhart e.a. (filmprojections) (www.shoot.nu)

Organising Freedom. Nordic Art of the 90's, Moderna Museet, Stockholm, 12/2-9/4, met/avec Eija-Liisa Ahtila, Joachim Koester, e.a. (cat.)

De galerie neemt deel aan / La galerie participe à **Art Brussels**, Expo-Hall 7, Brussel/Bruxelles, 31/3-4/4, met/avec Pierre Bismuth, Manon de Boer, Dora Garcia, Uri Tzaig, e.a.

Galerie

Pierre Bismuth
Collages
2/3 - 8/4
vernissage don./jeu. 2/3 18-21 u/h

Lecture N55

Friday 3/3, 20 h
Galerie Mot & Van den Boogaard.

The Copenhagen-based artist group N55 started out in 1994. The group took its name from its address at Nørre Farimagsgade 55. At presence N55 are four persons, Jon Sørvin (DK), Rikke Luther (DK), Cecilia Wendt (S) and Ingvil Aarbakke (N). They live and work together on a structured project, in which they try to create things with a very concrete and fundamental significance to our daily life. Their production of functional art objects with ethical and esthetical consequences include a home hydroponics unit (a device for the domestic growth of vegetables), a clean-air machine, a hygiene system (low-cost bathroom), new designs for chairs and a table. The N55 project also consist of texts and publications, which are posted on their website www.n55.dk.

The lecture will be in English.
In March N55 presents a new project at Casco in Utrecht. For more information: +31 30 231 9995.

Bookpresentation Dora Garcia

Saturday 11/3, 17 h
Galerie Mot & Van den Boogaard

Dora Garcia
Pocket, 1996-2000
220 pag., b/w+color; 30 x 20 cm
Edition:1000 ex.
Publisher: Juana de Aizpuru, Madrid
Design: Maureen Mooren & Daniël van der Velden (Amsterdam)
(see also agenda for lecture at Etablissement d'en face)

Lebanon on brink of war with Israel

By JONATHAN FINN

PHOTOGRAPH BY AP



Adams threatens to abandon peace process

Page 14

DIGEST

is charged

Focused William

is charged

William



After searching his ship shot by at the 17th

AP

**Pierre Bismuth
Collages**

2/3 - 8/4

vernissage 2/3 18-21 u/h