

I'll be your mirrors

*Suite de la page 1 >

Manon de Boer place Sylvia Kristel devant la caméra comme si elle devait faire un screentest pour voir comment son visage se traduit en image de film. Quel est l'effet de la caméra et de la pellicule sur le visage du sujet qui pose? Un screentest ne sert généralement pas à révéler la personnalité de quelqu'un mais plutôt à vérifier si une personnalité acceptable apparaît, un personnage crédible. Les screentests sont des documents internes que le public n'a pas l'occasion de voir. La caméra neutre en est le seul destinataire.

Andy Warhol est le premier artiste à avoir fait un genre artistique de ces essais. Entre 1960 et 1964, il a soumis plus de 500 visiteurs de la Factory à l'objectif de sa caméra 16mm. Sans donner aucune instruction, il abandonnait les gens pendant trois minutes, à leur sort devant la caméra. Son approche était tout à fait distanciée et en même temps très intime. Pendant ce moment de vide prolongé, la distinction entre jouer et être, entre pose et spontanéité tendait à disparaître. La caméra éprouve la conscience de soi, l'auto-représentation et éventuellement aussi le narcissisme de chaque personne qui pose.

Le spectateur subit lui aussi un test: quand trouvons-nous un enregistrement intéressant? Où l'observation se termine-t-elle et où l'identification commence-t-elle? Nous voyons Sylvia Kristel fumer une cigarette. Spontanément, pour se donner une contenance? Ou juste pour répondre à la demande du metteur en scène? Dans tous les cas, cette première rencontre dissimule autant qu'elle révèle.

Alors se fait soudain entendre une voix – nous imaginons Sylvia Kristel – racontant sa découverte de Paris. Aussi abruptement, nous voyons des images panoramiques de la ville. Son histoire commence en 1972, les images du film présentent la ville comme elle est aujourd'hui, de tous les points de vue et positions de la caméra. Le contraste est grand entre l'enregistrement objectif de la ville par la caméra panoramique et le récit qui est fragmenté et subjectif. Il y a une ambiguïté créée à la fois par les images qui semblent datées et par le récit qui appelle en même temps des scènes très vivantes. Les vues de la ville sont filmées en super-8, comme s'il s'agissait d'un vieux film amateur d'un touriste. De temps en temps, apparaissent encore des bandes blanches entres les images.

Manon de Boer nous rappelle que nous regardons une construction, un montage plein de hiatus. En filmant très longuement une façade de salle de cinéma, elle suggère

que malgré son approche documentaire évidente, elle s'intéresse surtout à l'illusion. La ville aussi subit en quelque sorte un screentest; elle se présente comme une location potentielle, un lieu de fiction. En plus de la voix off et des sons de la rue, qui peuvent être interprétés comme documentaires, des sons d'une toute autre dimension se font entendre sur la bande son. L'effet est subtil et déconcertant.

A cause du même procédé qui se répète, l'ambiguïté est littéralement à double sens. Au milieu, le film "recommence" avec encore une fois un gros plan silencieux sur Kristel qui fume et à nouveau des images panoramiques de Paris. La même chose mais différemment. L'intrigue est toujours présente dans le gros plan, mais toutes sortes de détails sont différents. La période parisienne de Sylvia Kristel est toujours restituée sur la bande sonore par des anecdotes, mais avec beaucoup de variations évidentes par rapport à la première version. Ce qui se confirme c'est que Sylvia Kristel est arrivée en 1972 à Paris avec l'espoir d'y tourner un screentest, après quoi elle est retournée à Amsterdam pour travailler comme mannequin. Par ses amants, elle reçoit non seulement une éducation sentimentale mais aussi une familiarité avec la culture cinématographique. Selon sa version des faits, elle allait à cette époque entre trois et six fois par jour au cinéma.

Mais l'histoire autobiographique de quelqu'un qui apprend à poser et à jouer doit-elle être totalement crédible? Comment pouvons-nous "véritablement" apprendre à connaître quelqu'un? Pour Manon de Boer, un portrait n'est jamais terminé, il est toujours en formation (*in progress*). Cette approche dynamique qui consiste à révéler une personnalité par étapes existe également dans des oeuvres récentes de l'artiste basées sur du texte (voir *Mind Mapping* et *Panoramic Portraits*). A une approche linéaire, l'artiste préfère un mouvement entourant le sujet sans que le cercle ne se referme complètement. A la fin de *Sylvia Kristel – Paris*, on voit encore une fois un gros plan de l'actrice, dans la même position avec une cigarette. Si ses vêtements indiquent qu'il s'agit du même enregistrement que le premier, à la fin de cette session, elle sort du cadre de l'image.

Anamnèse ou amnésie, qu'est-ce qui intéresse le plus l'artiste? Une reconstruction salutaire du passé ou l'acceptation de hiatus? Est-ce son ambition de découvrir ce qui s'est réellement passé dans la biographie de Sylvia Kristel ou est-ce juste de montrer combien nous sommes impuissants face à

une mémoire déficiente?

Les premières images du film sont d'emblée les moments les plus honnêtes; les plus essentiels. Avec ces blancs, Manon de Boer réserve l'espace nécessaire aux trous de mémoire. Elle attire notre attention sur le caractère éphémère et même illusoire de toute auto-représentation. *I'll be your mirrors*, dit-elle en pensée à ses modèles. Car elle sait: un seul miroir, un seul moment d'enregistrement ne parviendra jamais à refléter tous les aspects d'une personne.

Traduction: Sonia Dermience

Sylvia Kristel – Paris

Film, super-8 transféré sur vidéo

Couleur, son, 40 min.

Réalisation: Manon de Boer

Voix: Sylvia Kristel

Violon: George van Dam

Montage: Manon de Boer et Ineke Van Waeyenberghe

Son: Manon de Boer et George van Dam

22

(advertentie)

Tentoonstelling Exposition
18/9–25/10

MANON DE BOER

**SYLVIA KRISTEL –
PARIS**

Galerie Jan Mot

Rue Antoine Dansaertstraat 190 B-1000 Brussel Bruxelles

The Gallery Show, Part One: Christian Kieckens, Architect



Christian KIECKENS, façade Galerie Jan Mot.

by Jan Mot, senior editor

BRUSSELS, 17 AUG. – During the coming season and simultaneously with the regular exhibition program, a parallel exhibition will be developed, entitled *The Gallery Show**. In collaboration with the American artist Joe Scanlan, a series of elements pertaining to the operation of the gallery will be highlighted. Ordinarily these elements are subordinate to the main function of the gallery, which of course is showing art. The idea of this program, however, will be to focus on the physical aspects of the gallery itself, to investigate the practical decisions that cause a particular space to come to be defined as an art gallery, and to research how these decisions effect the art the gallery shows, the visitors it receives, and the traces it leaves. This research will be done in collaboration with artists,

designers and, in this first issue, with the architect of the facade, Christian Kieckens. The English version of the interview will be available at the gallery's web site.

Jan Mot – Toen ik je contacteerde met het verzoek de gevel van de nieuwe galerie-ruimte te ontwerpen, confronteerde ik je met het volgende probleem: in de nieuwe situatie moest er iets gevonden worden dat vergelijkbaar was met de gang tussen de straat en de oude galerie, een bufferzone, opdat je niet meteen met de deur in huis zou vallen. Tegelijkertijd wou ik zoveel mogelijk natuurlijk licht in de galerie. Kan je kort reconstrueren hoe we tewerk zijn gegaan? Christian Kieckens – Voor zover ik me nog herinner zijn er een paar ideeën geformuleerd waarbij steeds een zone van ongeveer iets meer dan één meter afstand werd uitgewerkt, maar in het begin lag dat voorna-

melijk in het gebied, of in de ruimte van de galerie zelf. Voor mij was een directe toegang evenmin wenselijk. In alle geval, het lag voor de hand dat er een “zone” van enkele seconden diende te worden geschapen. Die zone wou ik uitwerken samen met een asymmetrische blik, zowel van binnen als van buiten. Maar het is me nooit te doen is geweest om een esthetische gevel te maken. De schetsen die ik tijdens onze eerste gesprekken maakte, toonden één of twee muurtjes in de galerieruimte, en een inkomdeur die geen directe toegang gaf en waardoor de galeriebezoeker een soort “bocht” moest maken... Om met architecturale termen te zeggen: een “approach”, een tussengebied, een “in-between space”... Maar zoals je zelf ook al zei, die muurtjes waren langs de ene kant goed omdat ze de ruimte afsloten, maar hadden het nadeel dat ze vrij veel licht zouden weggenomen hebben. Dus werd er weer een probleem gecreëerd door een oplossing te geven... Dus was het duidelijk: zoveel mogelijk licht, zoveel mogelijk mogelijkheden en zo weinig mogelijk iets doen... Vandaar die grote “vitrine” en die verplaatsing van die vitrine naar binnen toe. Hoewel we eerst ook gesproken hebben over het opofferen van die anderhalve meter als tentoonstellingsruimte, maar daar kwamen we toch sowieso al op uit.

JM – *Het klopt dat het resultaat van al onze discussies is dat de gevel een enorme vitrine is geworden en de galerie een kijkdoos, weliswaar met die ene ruime meter bufferzone ertussen, maar toch precies dat wat ik aanvankelijk niet wilde. Het was simpelweg de meest logische oplossing als je niet op natuurlijk licht wilt besparen. Ik was in het begin zeer begaan met de condities waaronder een bezoeker de galerie bezoekt, ik wou graag zijn intimiteit garanderen, kijken zonder gezien te worden, en ik wou dat zijn concentratie niet te veel gestoord zou worden door dingen die op straat gebeuren. Ondertussen heb ik me meer dan verzoend met die open gevel: ik heb niet het gevoel*

*Lees verder op pagina 4 >

* Title by Tino Sehgal

Jan Mot – *Thou is is contactende met het venster de gevel van de nieuwe galerieruimte te ontwerpen contactende ik is met het vel*
 g e
 g e
 g e
 è -
 n -
 v g
 t n
 d -
 g -
 e -
 t -
 e -
 v -
 f -
 t r
 b o
 n g
 z n
 d n

nieu architecturale denken te zeggen, een 'approach', een 'tussengevel', een 'in-between space'... maar zoals je zelf ook al zei, die muur-

*Vervolg van pagina 3 >
*dat de concentratie erg onder die gevel te
 lijden heeft, en het gevoel van intimiteit is
 vervangen door een nieuw element van
 'staging', iets wat in de tentoonstelling van
 Tino Sehgal, maar ook van Dora García,
 sterk naar boven kwam. Ik zie de tentoon-
 stellingen nu meer in relatie tot wat er zich
 buiten afspeelt en omgekeerd wordt er ook,
 en voor het eerst, gereageerd van buitenaf.
 Je grandioze idee om in de gevel een hori-
 zont te laten lopen had als voordeel dat ik
 de helft ervan op een logische manier met
 filters kan afdekken en zo belichting en
 doorzichtigheid aangepast konden worden.
 Maar tot nu toe heeft geen enkele kunstenaar
 dat nodig geacht.*

CK – Nee, da's juist, ik sta daar ook van versteld. Maar goed, je bedenkt iets en je levert het af en vanaf dan wordt het "ingenomen" door de gebruiker, of bezoeker, of toeschouwer. Los daarvan, die horizontale lijn kwam er dan misschien ook weer om net een scheiding, een onderbreking te geven. Je ziet een gans beeld van binnen naar buiten en omgekeerd, en toch is er één lijn die je enigszins belemmert maar waar je niet door gestoord wordt. Maar boeiender voor mij was het verhaal van de kleur van het raamwerk aan de binnenkant: wit of grijs! Wit betekende dat de galerieruimte als één geheel afgesloten werd, grijs leidde ertoe dat het raam ten opzichte van het buitenbeeld meer verdween. Ik denk dat ook hierin dus opnieuw verschillende opties mogelijk zijn. En da's nu het boeiendste aan die ganse ruimte, inclusief die 1,20 meter afstand en dat raam: het gaat over "overleven", mogelijk telkens anders. Het wordt een soort herkenningsbeeld, hoe simpel het ook is. Trouwens, wat in de ruimte, of jouw

ruimte, te zien is, is belangrijk, niet dat frame en zeker niet ik als architect. Daarom ook die betrachting om een afstandelijk beeld te creëren, iets dat zo lang mogelijk overeind blijft, steeds her-interpreteerbaar.

JM – *Ik heb je destijds niet verzocht om de gevel zo te ontwerpen dat de ruimte meteen als een galerieruimte herkend kon worden. Maar ik ben wel benieuwd in hoeverre je zelf ontwerpt vanuit typologieën. Is dat belangrijk voor je?*

CK – In principe wel, maar hier wou ik duidelijk af van de gekende stereotypische beelden van een galeriegevel zoals het grote glas, de ondoorzichtbare deur of de garagepoort. Wat me meer interesseerde was hoe de ruimte via dit verticale, open vlak een interactie kon geven met de stad, met het stedelijk gebeuren zoals je dat ook hebt met cafés en bars. Om die reden vond ik het noodzakelijk om een "afstandelijk", "neutraal" beeld te geven, iets waar je dus alle kanten mee op kan en dat geen direct stigma geeft naar een zogenaamde "moderne" oplossing, maar eerder iets dat er is alsof het er altijd al is geweest. Zo kon voor mij de ruimte om zich interessanter worden, door wat er zich in die ruimte zou gaan afspelen en doordat iedereen op zijn eigen manier met die ruimte zou omgaan, zonder dat die gevel enige aandacht zou gaan opeisen. De verdeling in gelijke stukken is louter van pragmatische aard, een maat die net voldoende is om ook als deur te functioneren en een horizontale lijn om een soort van afbakening te geven tegenover tussen stad en interieur... in feite een soort "spel", belangeloos, fragiel maar wel betekenisvol.

JM – *Om budgettaire redenen is de gevel in glas en hout opgetrokken en niet in glas en metaal. Het resultaat is een gevel die er*

mogelijk minder modern uit ziet maar het voordeel is dat hij in ieder geval veel flexibeler is wat betreft de kleurtoepassing. In het kader van "The gallery show" heb ik aan Joe Scanlan gevraagd om een nieuwe kleur te bedenken, ter vervanging van het neutrale grijs waarin het nu is geschilderd.

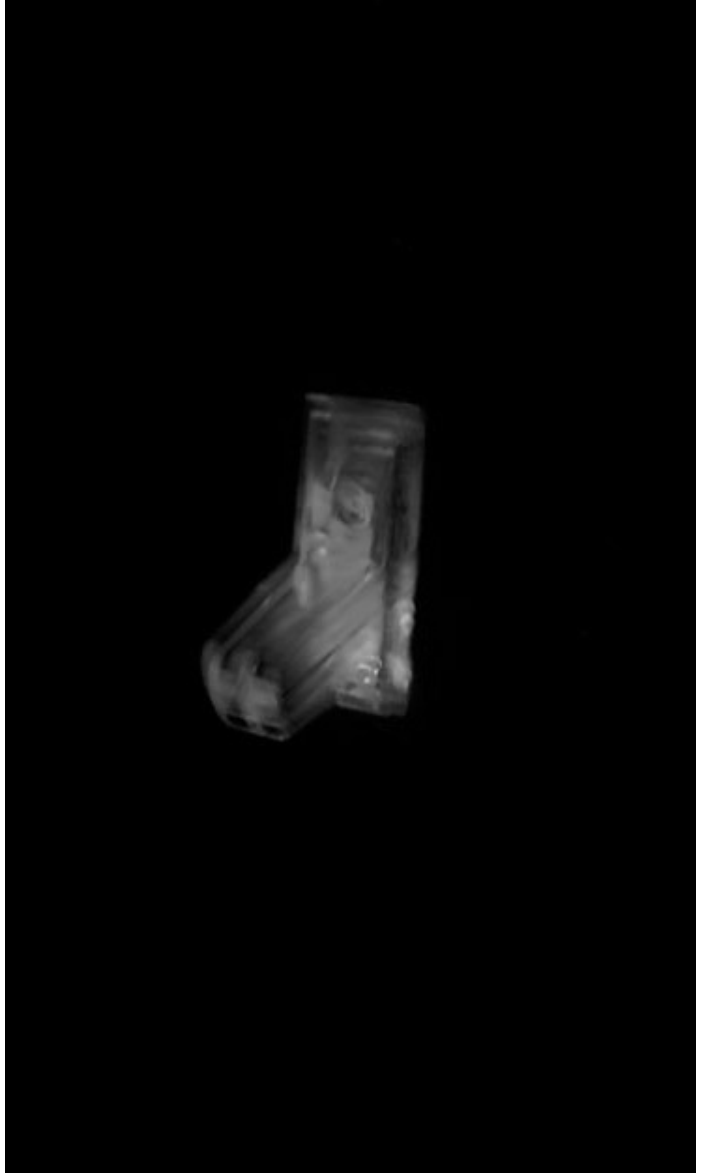
CK – Het probleem met een niet-natuurkleurig aluminiumprofiel is dat het op voorhand gemoffeld wordt en dat bijgevolg de kleur vastgelegd is voor lange tijd. Hout heeft inderdaad het voordeel dat er verschillende opties mogelijk zijn en blijven. Het neutrale grijs heeft meer te maken met onopzichtigheid om de ruimte meer te laten spreken. Een kleurtoepassing gaat een eigen autonomie opeisen, het bezit een eigen "laag", het laat de dingen op een andere manier werken of functioneren, iets waar ik voor mezelf ook vanuit een andere invalshoek zou over redeneren. In feite gaat het hier ook over een verschillende houding om met architectuur of om met kunst om te gaan. Elke supplementaire inbreng aan de architectuur moet ook een bijkomende inhoud geven, anders zou er sprake kunnen zijn van overbodigheid, of zelfs van een zekere gratuititeit... Tot nu toe heb ik hier steeds als architect geredeneerd maar voor mij is het nu duidelijk dat die rol "voorbij" is, in die zin dat het gebouw aan de gebruiker is overgedragen, anderen hebben het in bezit genomen. Ik heb geen probleem met een supplementaire laag, als die er enige betekenis aan toevoegt, iets in vraag stelt, of een eigen verhaal geeft. Op die wijze is het werk van de architect een soort sokkel, zij het hier een verticale wand, een dorpel en een afstand van 1,20 meter.

BLACKOUT

by Oscar van den Boogaard
senior contributing editor

BERLIN, 15 AUG. – Where were you went the lights went out in New York City? I was in Berlin reading Warhol: *'We were really laughing hard, and Paul and Gerard were fighting with someone out in the corridor when Edie, who had the TV on, started getting very excited, saying there was a big power blackout in the Northeast over eight states and two Canadian provinces, and we were missing it! We all wanted to get right back up to New York, but we were scheduled to go to a screening and pose for pictures. We checked right out of the hotel, ran over to the theater, did our number there quick, and jumped into a limousine for the return trip. All the way back to New York, we kept hoping the blackout would still be going on when we got there. We couldn't go through any tunnels – the radio was saying they couldn't ventilate them without electricity – and when we got to the bridge, we couldn't see any lights on the whole Manhattan skyline, just car headlights. The moon was full and it was all like a big party somehow – we drove through the Village and everybody was dancing around, lighting candles. Chock Full o' Nuts looked so elegant all lit by candles. There were no traffic lights on, so of course everything moved very slowly – the buses were just creeping. People in suits and briefcases were sleeping in doorways, because all the hotels were booked solid, and Governor Rockefeller had had to open the armories up. There were cute National Guard soldiers around helping people up out of the stuck subways and I thought that down there must be the worst place to be – the only thing that could ruin a beautiful idea like this. It was the biggest, most Pop happening of the sixties, really – it involved everybody.'*

From: *POPism: THE WARHOL '60s* by Andy Warhol & Pat Hackett



NEW YORK – Illuminated light switcher in darkness.
(Photo: Raimundas Malasauskas)

gang gaf en waarden de galeriebezoeker
e t
a n
“ -
v i,
c d
c n
f n
v r
een probleem gecreëerd door een oplossing



In brief

21 JUL – The *Translation Piece*, one of the key works of **Jonathan Monk's** show at AD46 this year, is Monk's insert for the next issue of *Parkett*. **Eija-Liisa Ahtila** has also submitted a contribution, and Jens Hoffmann wrote a new essay about **Tino Sehgal's** work. *Parkett* nr. 68 will be out late September.

18 AUG. – **Dominique Gonzalez-Foerster** created the *mise-en-image* for Alain Bashung's concert. The concert will be passing through Brussels on October 8 and 9 at the Cirque Royal.

20 AUG. – Two films by **Sharon Lockhart**, *Goshogaoka* and *Teatro Amazonas*, will be screened during Klapstuk in Leuven (6/10 and 16/10). The films were selected by Jérôme Bel, curator of the dance festival. More info available at www.stuk.be

14 JUL. – In July **Rineke Dijkstra** and Jan Mot spent 8 days in Djibouti to work on the Foreign Legion project. Olivier Silva, the legionnaire Rineke Dijkstra has been following now for 3 years, is in Djibouti for a 4-month training. The selected portrait will be shown, together with the previous six photos, at the Marian Goodman Gallery in New York City (starting Sept. 10). The first 5 portraits, purchased by the Fonds National d'Art Contemporain, will be on display at the Pompidou Centre, Paris until the end of October. The artist intends to continue with this project at least until 2004, when Silva turns 21.



Rineke DIJKSTRA, *Olivier, French Foreign Legion, Quartier Monclar, Djibouti, July 13, 2003*

Jan Mot – Toen ik in contact kwam met het verspreiden van de nieuwe selecties in de
 t
 e
 g
 v
 t
 i
 z
 r
 g
 g
 t
 t
 r
 c
 g
 z
 c
 f
 l
 g
 gesproken hebben over het opzetten van die andere twee meter als teemooistellingstun-

VANCOUVER



Abigail Scholar in front of the downtown Vancouver skyline.
 (Photo: Pierre Bismuth, March 2001)

Urban Dramas

ANTWERP – For the *Urban Dramas* exhibit, at Antwerp's De Singel from 9 September to 30 November, Pierre Bismuth completed the series of artists' portraits in the form of tourist postcards. There are 10 different cards in total. The first one, produced by the gallery in 1998, is a portrait of the artist Barbara Visser in front of the Royal Museum for Central Africa in Tervuren. Sven Augustijnen and Johannes Schwartz are among the other artists in the show.

