
UNE EXPOSITION
EN MOUVEMENT

BROUILLON

EXPOSITION

BON TRAVAIL

EXPOSITION

DANNY
MATTHYS -
FICTION =
FIXATION

BLACK BOX

SPRING 2013 :
NOUVELLES
ACQUISITIONS
DANS LE
BLACK BOX

UNE EXPOSITION EN MOUVEMENT

BROUILLON

23.02.2013 –
24.02.2013

14:00–19:00

P3 LES ŒUVRES

P6 LES PERFORMEURS

P8 ESSAY par Gilles Amalvi
CORPS-DANSANT
INTEMPESTIFS

Avec le Musée de la danse (Rennes, 2009), Boris Charmatz, danseur et chorégraphe français, propose d'inventer un nouveau type d'espace public pour et par la danse. Il met en œuvre des projets expérimentaux tels qu'*expo zéro* (Rennes, 2009 & BAK Utrecht, 2010), une « exposition sans objets, mais avec des personnes, des souvenirs, des actions et des collaborations », ou *brouillon*, une exposition en montage permanent.

Charmatz : « Une petite équipe de commissaires sélectionne un corpus d'œuvres plastiques ; l'exposition est assurée par une poignée de performeurs chargés de l'accrochage-décrochage permanent des œuvres. Ils organisent la confrontation de ces œuvres les unes avec les autres, leur font prendre l'air ou leur donnent du mouvement. *brouillon* est un territoire d'expérience de ce qu'une 'exposition en mouvement' peut donner. »

Pour la version bruxelloise de *brouillon*, Musée de la danse et Argos ont réuni des œuvres autour du thème du travail et du non-travail (le loisir) dans la société contemporaine. Ainsi, *brouillon* est le point de départ de l'exposition Bon Travail qui présente les œuvres dans un contexte radicalement différent : la scénographie « fixe » d'une exposition.

Performance Boris Charmatz, Eduard Gabia, Mette Ingvartsen, Latifa Laâbissi, Jan Ritsema, Tim Etchells and Michael Schmid.

Œuvres Heman Chong, Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, Sung Hwan Kim, Július Koller, Pierre Leguillon, Gustav Metzger, Jean-Luc Moulène, Hans Op de Beeck, Jean-Gabriel Périot, Ruti Sela & Mayaan Amir, Mladen Stilinović, Roberto Verde & Geraldine Py, Angel Vergara.

Commissaires d'exposition Boris Charmatz, Martina Hochmuth (Musée de la danse) et Ive Stevenhuydens (Argos).

Coproduction Argos, Kaaiteater et Musée de la danse / Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne. Avec le soutien de l'Institut français.

Merci à Les Artistes, Belgacom Art, Branka Stipančić, Gb Agency, Frac Champagne-Ardenne, Ana Janevski, Jennifer Tobias, David Senior / MoMa, Mihnea Mircan, Berno Odo Polzer, Walter Seidl, Georg Schöllhammer And Hedwig Saxenhuber / Springerin, Team Musée de la danse, Eva Wittocx

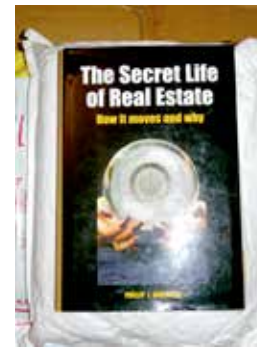
KAAT
THEATER

PERFORMATIK2013

LES ŒUVRES

Heman Chong

The Impossibility of Reconstructions (The Secrets of Life), 2013, 18 livres sur l'auto-assistance détruit avec une déchiqueteuse, dimensions variables. / Courtesy l'artiste et Motive Gallery / 1977 Muar (Malaysia), vit et travaille à Singapour



Joana Hadjithomas & Khalil Joreige

Khiam 2000-2007
Khiam, 2000, 52', vidéo, Arabe, sous-titres en Anglais
Khiam, second part, 2007, 52', vidéo, Arabe, sous-titres en Anglais / Abbout production, Lebanon. Courtesy les artistes / 1969 Beyrouth (Lebanon) vivent et travaillent à Beyrouth et Paris



Sung Hwan Kim

Manahatas Dance, 2009, 15'41", 16 mm transféré sur DVD / (collaboration musicale avec *dogr*) Courtesy l'artiste et Wilkinson Gallery / 1975 Seoul (Corée du Sud) vit et travaille à New York City



Július Koller

Ping-Pong (U.F.O.), 2005, table de ping-pong avec rebord en plastique (rouge et blanc) / Courtesy gb Agency Paris / 1939-2007 Priestany (Slovaquie) vivait et travaillait à Bratislava



Pierre Leguillon

La grande évasion (The Great Escape), 2012, 34 boîtes en aluminium, environ 300 photos et documents / Production Musée de la danse, Rennes, avec le soutien de Pina Zangaro, San Francisco / Courtesy de l'artiste / Collection du Musée de la danse / 1969 Paris (France), vit et travaille à Bruxelles



Gustav Metzger

Historic Photographs: To Crawl Into – Anschluss, Vienna, March 1938, 1996, photographie noir et blanc sur PVC et couverture coton, 287 x 400 cm / Collection FRAC Champagne-Ardenne, Reims / 1926 Nürnberg (Allemagne), vit et travaille à Londres



Jean-Luc Moulène

Chef de Rayon Paris, 2001, Impression numérique sur toile plastique, 400 x 300 cm / Production : Edna, Musée de la danse. Courtesy: Galerie Chantal Crousel, Paris. Copyright Jean-Luc Moulène & ADAGP / A l'occasion de *Statuts (2001-2002) Exposition à géométrie variable* / avec : Sylvia Bossu, Dimitri Chamblas, Julia Cima, Boris Charmatz, Vincent Dunoyer, Vincent Dupont, Hollis Frampton, Bertrand Lamarche, Xavier Le Roy, Sharon Lockhart, Christof Migone, Jean-Luc Moulène, Tino Sehgal, Mårten Spångberg, Superamas, Gilles Touyard, Claude Wampler / concept Boris Charmatz / Courtesy Galerie Chantal Crousel, Paris / Collection Musée de la danse / 1955 Reims (France), vit et travaille à Paris



Jean-Luc Moulène

La Faucheuse, 2000, 120 x 160 cm (sans cadre) / Courtesy Galerie Chantal Crousel, Paris / A l'occasion de *Ouvrée - artistes en alpages*, avec : Boris Charmatz, Anne Collod, Simon Hecquet, Bernard Heidsieck, Matthieu Kavyrchine, Jennifer Lacey, Benoît Lachambre, Xavier Le Roy, Barbara Manzetti, Phil Minton, Jean-Luc Moulène, Steve Paxton et des figurants. / Collection Musée de la danse



Jean-Luc Moulène

Paxton en classe, 2003, 89 x 117 cm (sans cadre) / Courtesy Galerie Chantal Crousel, Paris / A l'occasion de *Entraînements* avec Boris Charmatz, Cédric Charron, Julia Cima, William Forsythe, Benoît Lachambre, Myriam Lebretton, Anne-Karine Lescop, Valérie Plouchard, Steve Paxton, Jan Ritsema, Arnaud Vasseux / Collection Musée de la danse



Hans Op de Beeck

Exercising Nowheres (3), 2000, maquette, mixed media, 190 x 100 x 153 cm / Collection Belgacom Art / 1969 Turnhout (Belgique), vit et travaille à Bruxelles



Jean-Gabriel Périot

We Are Winning Don't Forget, 2004, 6' 31", vidéo, son / Collection de l'artiste / 1974 Bellac (France), vit et travaille à Paris



Ruti Sela & Maayan Amir

Beyond Guilt – The Trilogy, 2003-2005, vidéo, 42', son / Courtesy the artists / Ruti Sela 1974 Jerusalem (Israel), vit et travaille à Tel Aviv / Mayaan Amir 1978 Hedera (Israel), vit et travaille à Tel Aviv



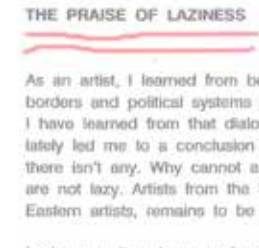
Mladen Stilinović

Umjetnik radi / Artist at Work, 1978, 8 photo's en noir et blanc, 13 x 18 cm (sans cadre) / Collection de l'artiste / 1947 Belgrado (Serbie), vit et travaille à Zagreb



Mladen Stilinović

Pohvala lijenosti / The Praise of Laziness, 1993, texte sur papier, 29 x 21 cm (sans le cadre) / Collection de l'artiste



Mladen Stilinović

Nemam vremena / I have no Time/ Ich habe keine Zeit (1979), 1979-1983, livre d'artiste imprimé, 16,5 x 12 cm / Secession, Vienne 2001 / Collection de l'artiste



Angel Vergara

La sortie des usines VW, 1987, 1' 23", 16 mm transféré vers DVD, muet / Collection d'Argos / 1958 Mieres (Espagne), vit et travaille à Bruxelles



LES PERFORMEURS

Boris Charmatz

Danseur et chorégraphe, Boris Charmatz a signé une série de pièces qui ont fait date, *d'Aatt enen tionon* (1996) à *enfant* (2011). En parallèle, il poursuit ses activités d'interprète et d'improvisateur. Avec Isabelle Launay, il cosigne *Entretenir/à propos d'une danse contemporaine* puis signe « *Je suis une école* », ouvrage qui relate l'aventure que fut Bocal, école nomade et éphémère. Artiste associé de l'édition 2011 du Festival d'Avignon, Boris Charmatz dirige depuis 2009 le Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne qu'il propose de transformer en un Musée de la danse d'un genre nouveau.

Tim Etchells

Tim Etchells est un artiste et écrivain basé au Royaume-Uni dont l'œuvre évolue entre la performance, l'art visuel et la fiction. Il a travaillé dans une large variété de contextes, notamment comme dirigeant du groupe de performance de renommée mondiale Forced Entertainment. Il enseigne actuellement la performance à l'université de Lancaster. Le premier roman d'Etchells, *The Broken World*, a été publié en 2008 chez Heinemann et sa monographie sur la performance contemporaine et Forced Entertainment, *Certain Fragments* (Routledge, 1999) a connu un grand succès. Un ouvrage basé sur son projet en ligne *Vacuum Days* a été publié en octobre 2012 par Storythings.

Eduard Gabia

Le danseur et chorégraphe basé à Bucarest Eduard Gabia est un facilitateur et un contextualisateur. Ses performances, de *Bonus à Fine tuning between me and the universe in a black box*, ont notamment été présentées au DTW New York, au Tanzquartier Wien, au Tanz im August Berlin, au Kaaithheater Bruxelles et au Festival d'Avignon. Il participe en 2009 à la création de *Cooperativa Performativa*, une utopie collective proposant un modèle open source anarchique pour le contexte de la performance. Il a remporté le Prix Jardin d'Europe avec Maria Baroncea et Dragana Bulut (2010) et a créé le format Miercurea lejera (Easy Wednesday).

Il a réalisé deux court-métrages et a travaillé avec les réalisateurs Carmine Amoroso (Cover boy, rôle principale) et Giuliano Montaldo (*L'industriale*). Il se produit comme batteur dans *Karpov not Kasparov* et avec le groupe Jazzadezz et réalise en 2011 *Growing sound TH+*, une exposition sonore avec Justin Baroncea.

Mette Ingvartsen

Mette Ingvartsen est une chorégraphe et danseuse danoise. Elle est sortie diplômée de l'école de danse bruxelloise P.A.R.T.S en 2004. Sa pratique inclut la réalisation de performances, l'enseignement, l'écriture et la recherche sur les notions de chorégraphie étendue. Sa dernière œuvre, *The Artificial Nature Project* (2012), clôture une série sur les représentations de la nature et du mouvement de non-humains. Elle écrit actuellement un doctorat en chorégraphie à l'Université de la Danse et du Cirque de Stockholm, Suède.

Latifa Laâbissi

Mêlant les genres, le travail de Latifa Laâbissi, basée à Rennes, fait entrer sur scène un paysage anthropologique où se découpent des histoires, des figures et des voix. À rebours d'une esthétique abstraite, elle extrait des débuts de la modernité en danse une gestualité fondée sur le trouble des genres et des postures sociales. En 2001, elle crée *Phasmes*, pièce hantée par les fantômes de Dore Hoyer, Valeska Gert et Mary Wigman et revient sur la danse allemande des années 20 avec *La part du rite* et *Ecran somnambule*. La mise en jeu de voix et de visage comme véhicule d'accents mineurs devient indissociable de l'acte dansé dans *Self portrait camouflage* (2006), *Histoire par celui qui la raconte* (2008) et *Loredreamsong* (2010).

Jan Ritsema

Le metteur en scène hollandais Jan Ritsema fait un théâtre dans lequel la pensée et la performance se rencontrent. Il met en scène Shakespeare, Bernard-Marie Koltès, Elfriede Jelinek et Heiner Müller, adapte des romans de James Joyce, Virginia Woolf, Rainer Maria Rilke et autres. Il cosigne *Weak Dance Strong Questions, TodayUlysses* et *Pipelines, a construction*. En 1978 Ritsema fonde le *International Theatre Bookshop* à Amsterdam et publie plus de 400 livres. Il crée en 2006 et dirige depuis lors le PerformingArtsForum près de Reims, une importante résidence gérée par des artistes. Depuis 2012, il a mis en scène *Ça* d'après d'un roman d'Henry James, *Oidipous, my foot*. Il a dansé au laboratoire artistique de Boris Charmatz dans *Moments. A History of Performance in 10 Acts* (ZKM Karlsruhe, 2012) ainsi que dans *Low Pieces* de Xavier Le Roy.

Michael Schmid

Michael Schmid est un musicien et flûtiste spécialisé dans la musique classique contemporaine et est membre permanent de la formation musicale belge Ictus Ensemble. Il a travaillé en free-lance avec la plupart des grands ensembles européens de musique nouvelle comme musicien de chambre et soliste. Parallèlement à ses activités de flûtiste, il se produit comme vocaliste, avec un intérêt marqué pour l'exploration du potentiel de la voix dans la musique *crossover*. Ses récentes collaborations incluent des projets avec la chorégraphe Anne Teresa De Keersmaecker (Rosas), Jérôme Bel, Manon de Boer et Georges Aperghis). Il a enregistré pour Cyprès, HAT records, cpo, WERGO, Stradivarius et s'est produit à la radio et la télévision.

BROUILLON: CORPS- DANSANT INTEMPESTIFS

« D'une certaine façon, c'est dans la dépense énergétique, dans la dispersion fragmentaire des forces de l'esprit, et leur diversification combinatoire que Novalis invente sous nos yeux le corps même de la modernité : corps-pensant intempestif qui vient bouleverser l'ordre de la pensée, de l'espace de re-présentation, d'ex-position et d'écriture. Et cette invention d'un "corps-pensant" n'aura-t-elle pas été en fin de compte la grande affaire de la modernité ? »

Olivier Shefer, préface au *Brouillon général* de Novalis

Une silhouette cachée derrière un mur de briques. Deux pieds dépassant du cadre d'une photographie. Des corps sous des objets, des objets sur des corps, des projections sur des peaux — des voix, des sources, des médias qui se mélangent. C'est *brouillon*. Une sculpture déplacée en courant, posée au sol, ou près d'un dessin, ou sur une caisse marquée *fragile*. Une vidéo recadrée, isolée, agrandie, une vidéo reproduite par un performeur qui explique simultanément ce qu'il fait, ce

qu'il serait possible de faire. Un discours, une copie, une reproduction, c'est encore *brouillon*. Penser-parler devant un tableau, crier devant une vidéo. Manipuler un cadre avec précaution, avec des gants blancs, en silence, se faufiler dans la foule en portant une œuvre l'air de rien et disparaître. Faire des tas, trier, classer, mettre à part, mettre au milieu de l'espace : exposer. Prendre une sculpture à bras-le-corps et lutter avec elle, s'entraîner avec elle, converser avec elle. Se tenir debout dans l'espace ou balayer le sol ou se mettre à danser, à danser furieusement sur de la musique, de la musique très fort, devant une vidéo où des corps nus courent et cavalent. Transformer une exposition en boîte de nuit, un musée en salle d'entraînement, en studio de répétition, c'est toujours *brouillon*. *Brouillon* brut, musée en transformation, où des performeurs produisent en direct le montage et le démontage de ces objets que l'on appelle « œuvre d'art », objets qui se contemplent normalement derrière un cordon de sécurité, protégées par une alarme, par une inscription « ne pas toucher » ; qui ne sont analysées, classées, mises en espace que par les spécialistes chargés de leur histoire, de leur maintenance ou de leur signification. Transformer ça, c'est *brouillon*.

Mais quel est le statut de ces corps discrets ou surexposés, invisible ou simplement à la tâche, qui changent l'espace en champ de bataille ne laissant

(presque) aucune œuvre intacte, vierge d'interprétation sauvage ou de déplacement ? Sont-ils des commissaires inventant leur propre exposition, leur agencement subjectif, leur configuration générale ? Sont-ils des danseurs balisant l'espace, des conférenciers en train d'expliquer, de commenter ou d'analyser les œuvres, des techniciens chargés de leur manutention, des coachs ou des masseurs dévoués à leur bien-être ? Des performeurs dématérialisant l'acte artistique ? Ou sont-ils juste des iconoclastes maltraitant des fétiches ? Quel est le statut d'un corps qui ne cesse de changer de statut ? Et celui d'une œuvre — habituellement précédée d'une certaine définition de ce qu'est une œuvre d'art, accompagnée d'un descriptif et d'un lieu fixe permettant de l'observer — qui se retrouve, elle aussi, à changer sans cesse de position, selon qu'elle soit support ou décor, texte, sous-texte, paysage, appui, installation ou scénographie ? Au fond, quel est le paysage perceptif d'un espace où l'ensemble des coordonnées, des codes et des définitions se transforment au fur et à mesure ? Comment s'y déplacer, s'y repérer, quelle expérience est-il possible d'en faire ? Quel renversement des notions de musée, d'œuvre, de performance et de public cette exposition met-elle en jeu ? La première expérience à laquelle *brouillon* confronte le spectateur (faut-il d'ailleurs parler de spectateur ou de visiteur ?), c'est bien celle d'un questionnement

continu, d'une remise en cause permanente des règles établies permettant de se mouvoir dans un lieu d'ordinaire dévolu à la déambulation et à la contemplation.

L'idée du « *brouillon* » qui donne son titre à cet événement, porte en puissance cette somme d'interrogations et ce flou existentiel. On peut l'envisager comme simple étape ou au contraire finalité en soi, feuille volante ou généalogie, moment réflexif ou éclatement du sens. Il y a dans le *brouillon* en tant qu'acte quelque chose d'une utopie : celle d'un travail qui n'aurait pas besoin d'être achevé pour prétendre à l'existence ; pas besoin d'être « mis au propre » pour être visible — se mesurant du même coup au risque de sa propre illisibilité. Le paradoxe du *brouillon* — celui d'être un objet en soi, en même temps qu'une archive restituant les strates, les étapes, les errements, les ratures d'un projet — le place de fait dans une relation ambivalente à sa propre temporalité : c'est un instantané où affleurent des traces du passé. Dans le cas de l'événement *brouillon*, il s'agit, comme *expo zéro*, d'un point d'origine (origine d'un potentiel Musée de la danse) mais également d'un révélateur, faisant remonter à la surface de nombreuses problématiques liées à l'histoire de l'art. L'élaboration comme réalisation, la délimitation du cadre comme projet ou la remise en jeu des conditions de possibilité comme ligne directrice sont autant de couples

valant comme métaphore du Musée de la danse — projet qui, à la manière d'un énoncé performatif, se réalise — ou s'actualise — à chacune de ses manifestations. Si l'idée de *brouillon* est de faire *jouer* les statuts les uns sur les autres, d'adopter une position de flottement constante, ce flottement révèle dans le même temps les impensés et les contradictions historiques liées à chacun de ces éléments. Déplier toutes les strates de *brouillon* nécessiterait d'examiner l'histoire complexe de l'exposition au XXe siècle : l'évolution du rapport entre œuvre et espace, la constitution progressive d'un véritable « art de l'exposition » aux règles autonomes, et la place tenue dans cette évolution par les commissaires d'exposition. Cela nécessiterait aussi d'interroger la manière dont s'est constitué un art « immatériel », produisant ses propres espaces hybrides : l'art du happening, de la performance, l'art conceptuel — autant de courants artistiques qui sont intervenus en réponse à la toute-puissance de l'œuvre, à sa valeur marchande, et à son lieu consacré, le musée. Cette histoire croise celle des médiums reproductibles — la photographie, la vidéo, venus suppléer au déficit de « valeur » et d'exposabilité des arts performatifs. Comment se positionne *brouillon* vis-à-vis de cette histoire faite de propositions et de contre-propositions, de positionnements critiques et d'hybridations ? Comment ces différents éléments (artefacts artistiques,

performance et vidéo), une fois réunis, peuvent-ils interagir ? Qu'est-ce qui métaphorise quoi, qu'est-ce qui répond, s'oppose, reformule quoi ? Il y a là — au fondement même de *brouillon* — toute une histoire de luttes formant un inconscient fugitif qui réapparaissait en creux, tel un spectre.

Dans le même temps, le point de départ de *brouillon* repose sur un rêve d'enfant : pouvoir toucher un tableau, rembobiner une vidéo, faire des ombres chinoises avec le projecteur, jouer à cache-cache dans une installation ou poser aux côtés d'une sculpture. C'est l'utopie d'un espace qui ne serait pas saturé pas la valeur, où les œuvres seraient encore des véhicules d'expérience. La longue histoire des rapports entre œuvre et corps au sein du musée est celle d'un antagonisme qu'explicite bien le texte de l'architecte Nikolaus Hirsch *Object vs people*, souvent cité par Boris Charmatz : un musée parfait serait un lieu où les conditions de conservation primeraient sur les visiteurs. Une sorte de Lascaux vide, sans dégagement de chaleur ou d'humidité : un musée sans corps. Si le tabou premier du musée est bien de « toucher » à l'œuvre, de l'abîmer, d'en violer l'intégrité presque sacrée, *brouillon* repose donc avant tout sur le désir, presque naïf, de lever cet interdit — et les contraintes parfois absurdes qu'il fait parfois peser sur certaines œuvres, initialement conçues pour être manipulées — en partant du

présupposé que rien n'est impossible, hormis peut-être détruire les objets eux-mêmes. En posant simplement les conditions de ce contact, le Musée de la danse circonscrit un espace véritablement expérimental.

C'est à partir de ce mouvement double qu'il convient d'observer l'expérience perceptive, parfois chaotique ou déstabilisante, de brouillon : d'une part un geste ludique et « sacrilège », d'autre part un feuilleté historique complexe, s'immiscant en filigrane entre les actions effectuées par les performeurs. Et enfin une somme d'œuvres et de positions performatives extrêmement hétérogènes, à fort potentiel de saturation (notamment lorsque plusieurs vidéos étaient exposées dans le même espace). Comme toute expérimentation créée dans les conditions d'un laboratoire, les différentes greffes tentées par les performeurs pour a. faire réagir les œuvres b. les stimuler c. les désacraliser d. les réagencer e. les reproduire f. les commenter ou les poursuivre (liste non-exhaustive), pouvaient donner lieu aussi bien à des résultats, à des solutions inédites, qu'à des rejets bizarres, des hybridations contre-nature. Traversant l'espace en quête d'une connexion à établir (avec une œuvre, un autre artiste ou le public) les performeurs donnaient souvent l'impression d'être des scientifiques manipulant des substances hautement inflammables, explosives — à la fois de par les œuvres elles-

mêmes, comme Boris Charatz transportant le « soccer ball » en barbelés de Adel Abdessamed — que par les rencontres ou les frictions esthétiques provoquées : entre deux vidéos, une vidéo et une installation, un dessin et une sculpture, ou par exemple entre un artiste « furtif » comme Eduard Gabia, un danseur « interventionniste » comme Boris Charatz ou un performeur discursif comme Jan Ritsema.

Ce flux et ce reflux de paroles et d'actions produisait du coup plusieurs « logiques » de visite pour le visiteur, selon qu'il choisisse un modèle « exposition-déambulation », ou un modèle « spectacle » : qu'il choisisse de rester dans l'espace central pendant un temps assez long, assistant au processus dans son ensemble à la manière d'une installation « in progress » ; ou qu'il choisisse de circuler d'une pièce à l'autre, à la recherche d'actions périphériques, repassant par la pièce centrale — qui avait parfois changé du tout au tout en quelques minutes. Dans les deux cas, ce qui rendait possible — et perceptible — ce réagencement continu de l'espace, ainsi que la disparité des esthétiques impliquées dans ce bouleversement, ce qui formait en quelque sorte le « plan commun » des œuvres, de leurs manipulateurs et du public, tenait à un simple accessoire : une paire de gants blancs. Ces gants blancs protecteurs — d'ordinaire utilisés par les personnes amenées à manipuler, à déplacer ou à restaurer une œuvre d'art —

étaient à la fois les accessoires autorisant un contact physique avec les « précieux objets », un signe permettant de distinguer les performeurs (même si ils ne les portaient pas toujours, et même si plusieurs manipulateurs non-performeurs s'étaient glissés parmi eux) et une subversion des codes du musée : d'ordinaire, la « manutention » des œuvres se fait hors des regards, et les seules personnes représentant l'institution présentes dans l'enceinte du musée sont les gardiens — chargés de veiller, justement, à ce qu'on *ne touche pas*. Mais surtout, l'utilisation de ces gants blancs, et les diverses opérations de manipulation et de déplacement qui formaient la « syntaxe commune » des différents intervenants fonctionnaient comme un travail de substitution : opérant à partir de cette position-frontière, les performeurs venaient suppléer à la tâche du commissaire ; organisant un réseau de circulation entre des œuvres « sans commune mesure », ils occupaient une place interstitielle entre le commissaire, l'artiste et le spectateur.

Ce principe avait également pour effet de métaphoriser un certain état de l'éclatement esthétique contemporain, d'en dresser une carte mouvante, d'en produire la tectonique — mettant en exergue la position éminemment problématique qui est celle du corps vivant dans le musée, souvent condamné à être un « animateur », insufflant la vie dans un lieu de « conservation » mortifère. Plutôt que de chercher

à « restaurer » un lien « perdu » avec une œuvre dont le sens se serait dérobé, les manipulateurs métabolisaient — jusque que dans leurs errements, leur flottement — la désorientation et la confusion générée par la multiplication des formes, des formats, des médiums et des genres. Si *brouillon* a véritablement inventé un nouveau type de rapport corps/œuvre, c'est à partir de cette place de relai, d'opérateur flou : le performeur en tant que travailleur manuel, manutentionnaire, cariste, régisseur, assembleur ou projectionniste — travaillant, non à la réalisation d'un décor, à l'assemblage d'un objet fini, à la pérennité d'un projet, mais à l'infini développement d'un inachèvement : les travailleurs du brouillon, tels des Pénélope post-modernes, esquissant chaque fois un nouveau tracé, effaçant sous leurs pas la carte d'un territoire mouvant. Parallèlement à la dimension « expressive » ou démonstrative souvent attachée à la performance — et également présente au cœur du tourbillon-brouillon — se dessinait, en creux, la ligne discrète du travail, de la mise à l'œuvre — voire du désœuvrement : être occupé à transporter, à « manipuler avec précaution », à emballer, à recouvrir. Ou être occupé à ne rien faire — comme lorsqu'un performeur, après avoir déposé, par exemple, le soccer ball à côté de l'installation minimaliste de Fred Sandback, rejoignait la position de spectateur et contem- plait le nouvel agencement.

brouillon porte ainsi l'utopie d'un degré « neutre-expressif » de la performance, où l'intensité ne serait plus l'apanage du seul corps « héroïque » du performeur, mais se déplacerait vers la mise en réseau qu'il permet : un réseau de la pure dépense, de l'épuisement des corps et du sens. Un réseau cartographique fondé sur un corps devenu « le "lieu" des écarts, des divergences et des rapprochements », comme l'écrit Olivier Shefer dans sa préface au « Brouillon général » de Novalis. Un corps performatif qui ne vaudrait plus par ce qu'il représente, ce qu'il exprime, ou ce qu'il dit, mais par ce qui transite à travers lui. Utopie, car on se prenait à rêver, en observant le « brouillon général » présenté à Rennes en 2010, d'un élargissement, d'une propagation de cette idée à d'autres contextes : chaque musée pourrait être le lieu d'un brouillon potentiel, investi de « corps-pensant intempestifs » qui seraient également des « corps-dansant intempestifs ». En ce sens, on peut dire que le premier *brouillon* était peut-être un « brouillon de brouillon » — une première ébauche, un *précipité* volatile de ce qui pourrait être l'un des modes d'intervention du Musée de la danse.

Gilles Amalvi est poète et critique de danse. Il a publié *Une fable humaine* et *AiE! BOUM* aux éditions Le Quartanier, et réalisé les lectures sonores de *AiE! BOUM*, *Orphée Robot de Combat*, et des *Poèmes de Clint Eastwood*. Il écrit pour le festival d'Automne, le Musée de la Danse ainsi que les chorégraphes Julien Jeanne, Maud le Pladec et Latifa Laâbissi.

BON TRAVAIL

03.03.2013 –
07.04.2013

Comment les artistes voient-ils la place du travail dans notre société ? Quelle place le travail occupe-t-il dans notre vie ? Dans l'exposition *Bon Travail*, une dizaine d'artistes remettent en question la position des pôles qui paraissent opposés : « travail » et « non-travail » (ou temps libre). Ils défendent le droit à la paresse avec un humour doux-amer. Leurs actions apparemment insolites illustrent l'absurdité du travail ou démontrent la façon dont le travail forcé peut être utilisé comme instrument politique menant à l'asservissement.

Dans *Le miroir de la production* (ou *l'illusion critique du matérialisme historique*) (1973) Jean Baudrillard se distancie par rapport à la vue dialectique qu'ont Marx et Marcuse de la position de l'homme actif comme transformateur, 'humanisateur' de la nature et par rapport à l'opposition 'révolutionnaire' entre le travail (comme thèse absolue et matérialiste, comme 'quantité') et le non-travail (la position idéaliste et non-bourgeoise, la 'qualité'). Dans sa description de 'l'éthique du travail' et de 'l'esthétique du jeu', le jeu ne se sépare pas du travail et n'en est plus la récupération. Il rejette ainsi le caractère douloureux du travail et sa connotation négative. Baudrillard ne fait donc pas de stricte distinction entre le travail et le jeu, mais considère les deux étroitement liés.

L'exposition rassemble des acteurs contemporains qui illustrent avec leurs œuvres la

conception dialectique dénoncée par Baudrillard.

Du spectaculaire à l'intime, l'exposition conçoit le travail comme une performance (politique). Le « non-travail » est considéré comme une valeur équivalente, comme un facteur de liberté qui contribue autant à la quantité et la qualité d'un produit du travail qu'à la vie elle-même.

Le projet a pris forme suite à la demande en octobre 2011 du festival de performance 'Performatik' (Kaaithheater) et du danseur et chorégraphe français Boris Charmatz et de son Musée de la danse de présenter une version de *brouillon* chez Argos: un projet littéralement expérimental qui examine les moyens dont disposent les performers pour 'activer' une exposition.

Bon Travail reprend certaines œuvres présentées dans *brouillon*, mais dans un contexte radicalement différent : la scénographie 'fixe' d'une exposition.

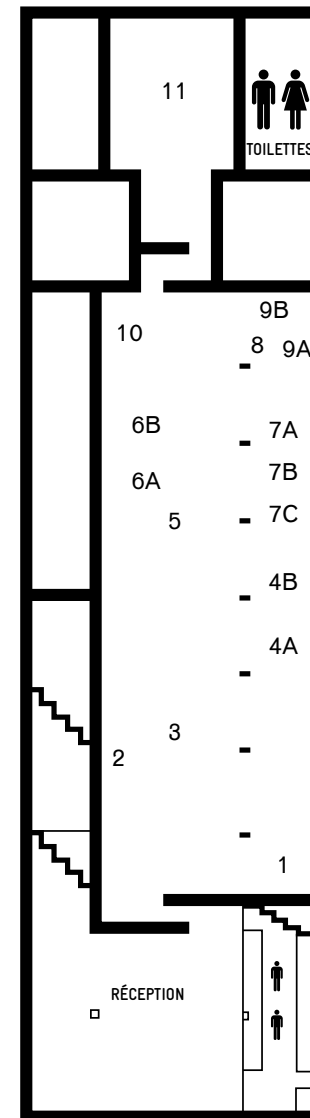
La soirée de débat 'Paresse: le dernier tabou', le 27 mars, se situe dans la ligne de l'exposition. Les philosophes Isabelle Stengers (ULB) et Petra Van Brabant (Sint Lucas, Anvers) examinent ainsi notre position ambiguë à l'égard de la paresse et ce qu'elle dit sur le travail, le plaisir, le modèle actuel de production et de consommation et notre caractère mortel. (IS)

Avec des œuvres de Boris Chouvellon, Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, Pierre Leguillon, Gustav Metzger, Jean-Luc Moulène, Hans Op de Beeck, Jean-Gabriel Périot, Mladen Stilinović, Roberto Verde & Geraldine Py, Angel Vergara.

Commissaire Ivo Stevenheydens (Argos) en collaboration avec Boris Charmatz et Martina Hochmuth (Musée de la danse).

Coproduction Argos, Kaaithheater & Musée de la danse / Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne.

REZ-DE-CHAUSSÉE



1. Hans Op de Beeck *Exercising Nowheres (3)*
2. Jean-Luc Moulène *Chef de Rayon Paris*
3. Boris Chouvellon *Sans titre (Untitled)*
- 4A. Roberto Verde & Geraldine Py *Caprice boulevard Isidore Dagnan*
- 4B. Roberto Verde & Geraldine Py *Le trafic des cailloux*
5. Gustav Metzger *Historic Photographs: To Crawl Into – Anschluss, Vienna, March 1938*
- 6A. Joana Hadjithomas & Khalil Joreige *Khiam*
- 6B. Joana Hadjithomas & Khalil Joreige *Khiam, second part*
- 7A. Mladen Stilinović *Umjetnik radi / Artist at Work*
- 7B. Mladen Stilinović *Pohvala lijenosti / The Praise of Laziness*
- 7C. Mladen Stilinović *Nemam vremena / I have no Time / Ich habe keine Zeit*
8. Pierre Leguillon *La grande évasion*
- 9A. Jean-Luc Moulène *La Faucheuse,*
- 9B. Jean-Luc Moulène *Paxton en classe*
10. Angel Vergara *La sortie des usines VW*
11. Jean-Gabriel Périot *We Are Winning Don't Forget*

P14 LES ŒUVRES DANS L'EXPOSITION ET LES ARTISTES

P21 LECTURE / DISCUSSION LA PARESSE: LE DERNIER TABOU

LES ŒUVRES DANS L'EX- POSITION ET LES ARTISTES

1. Hans Op de Beeck

Exercising Nowheres (3), 2000, maquette, mixed media, 190 x 100 x 153 cm / Collection Belgacom Art

Cette maquette de taille moyenne est une version d'échelle d'un environnement grandeur nature d'Hans Op de Beeck datant de la même année et qui a aujourd'hui disparu. *Exercising Nowheres (3)* révèle un espace sans nom ni fonction, où règne une atmosphère nostalgique, solitaire et triste. Le local ressemble à la salle d'attente d'un hôpital, un local de pointage où les chômeurs devaient autrefois se présenter tous les jours ou un bureau de poste. La tristesse qui se dégage de ce lieu est renforcée par la vue de l'extérieur: une rue dont les réverbères allumés n'accueillent ni piétons ni voitures. Dehors c'est le crépuscule : le couchant, l'aube ?

De l'autre côté de la salle d'attente, un homme d'une cinquantaine d'années derrière un guichet, à voir en projection vidéo (la vidéo *Communication* de 1999). Industriel, mais manquant d'enthousiasme – ou plutôt découragé, routinier, s'ennuyant – ce gratte-papier

fait des heures supplémentaires, penché sur une pile de documents et d'enveloppes, évitant tout contact avec sa salle d'attente vide.

Bien qu'Op de Beeck ne se soit pas basé sur des faits ou des situations réels pour *Exercising Nowheres (3)* – l'œuvre est purement fictive –, la scène évoque de manière douloureuse et prégnante la réalité très familière de tout système bureaucratique. (IS)

Hans Op de Beeck (1969, Turnhout, Belgique) est un artiste multidisciplinaire qui utilise divers médias : vidéo, installations sculpturales, photographie, texte, animation et dessins. Il choisit soigneusement son support, cherchant toujours une sorte de monde parallèle, un nulle part sans âge. Le monde tel que le présente Op de Beeck est un no man's land étrange où il y a à peine place pour l'être humain. Il est en quête d'un 'être en transit' (spirituel), un état intermédiaire apparemment sans raison d'être, le restreint, le chaos de l'indéfini.

2. Jean-Luc Moulène

Chef de Rayon Paris, 11 avril 1998, 2001, Impression numérique sur toile plastique, 400 x 300 cm / Production: Edna, Musée de la danse. Remerciements à la Galerie Chantal Crousel, Paris. Copyright Jean-Luc Moulène & ADAGP / Collection du Musée de la danse

Un homme se trouve devant un rayonnage de supermarché – symbole par excellence de notre société de consommation – qui est entièrement vide.

Aucun article n'est en vente dans cet intérieur d'une propreté impeccable. Ce 'chef' s'échine à réparer ce rayonnage. À moins qu'il soit en train de l'installer ou de le démonter ? Ce qui frappe, c'est la géométrie rigoureusement mise en scène, avec le jeu de lignes des dalles se poursuivant dans les rayonnages, ainsi que le dégradé de couleurs. La composition diagonale de l'image est coupée par le corps du gérant du magasin.

Moulène capte ce moment presque comme une performance. En plaçant un objet ou un élément du quotidien (le rayonnage, l'employé du magasin) dans un contexte inhabituel (l'absence de produit, la position raide et inconfortable du personnage), l'image cherche un effet de confusion théâtrale, énigmatique, qui se crée sur un grand terrain ouvert à la lecture et l'interprétation. (IS)

Jean-Luc Moulène (*1955, France) utilise la photographie comme outil pour étudier des phénomènes naturels et culturels comme ceux qui sont redéfinis par l'évolution de l'industrie, des médias et du commerce. Il souligne dans son œuvre le gouffre entre l'outil et l'imagination, proposant ainsi de véritables alternatives poétiques.

3. Boris Chouvellon

Sans titre, 2009, transpalette, câble, 100 x 100 x 260 cm / Collection de l'artiste

Suspendu par un câble un transpalette pend du plafond, son ombre portée accentue son anthropomorphisme.

Le sablage du métal absorbe la lumière et donne à l'œuvre un aspect éteint à son achromie, paradoxalement il lui donne aussi une apparence nouvelle, bien que le transpalette ait perdu l'usage de sa fonction première.

Pour l'exposition *Bon Travail* l'œuvre *Sans titre*, présente le rapport visuel et conceptuel que Boris Chouvellon entretient avec l'économie et le politique, le transpalette pendu au plafond par sa poignée prend le parti de sacrifier l'outil, symbole du déplacement des marchandises, à la place du travailleur....

La plupart des sculptures et installations de Boris Chouvellon sont faites de béton et d'acier. Leur matérialité est dense et solide. Les références au travail et à la construction sont récurrentes jusque dans les images du bétonnage des paysages, ou dans les vidéos qui mettent en scène des engins de chantier, elles sont devenues comme la signature de l'artiste. Les œuvres ont cette radicalité mêlant brutalité et élégance qui agit à la fois comme une mise à distance en même temps qu'elle provoque un véritable choc visuel et sensible. La puissance plastique est troublante alors que les titres jouent sur le sens des mots et renforcent le caractère poétique autant qu'inattendu des jeux de références complexes organisés par l'artiste. (IS)

En grand observateur, le champ d'exploration de Boris Chouvellon (Marseille, 1980) se situe à la limite de l'espace urbain et de sa périphérie (territoriale, sociale, et

humaine). Avec une pratique de la déambulation, il navigue (à pied, en voiture, en train) dans des espaces frontières (voies périphériques, autoroutes, littoraux, cours d'eau). Il tente de reproduire une représentation de la ruine moderne ou se greffe aussi bien zones agricoles, industrielles, commerciales, et zones de construction à l'abandon, oubliées. Tous ces états du monde contemporain sont documentés, photographiés, enregistrés, filmés. Sa méthode de travail consiste à prélever dans le monde réel des objets, des formes, des impressions qu'il transforme ensuite dans l'espace de l'atelier. Boris Chouvellon opère des déplacements et des déconnexions qui en même temps qu'ils amènent des fragments du monde vers une dimension imaginaire, onirique en révèlent aussi l'état.

4A. Roberto Verde & Geraldine Py

Caprice boulevard Isidore Dagnan, 2009, 9'02", vidéo, son

4B. Roberto Verde & Geraldine Py

Le trafic des cailloux, 2011, 4'31", vidéo, son / Collection des artistes

Les vidéos *Caprice boulevard Isidore Dagnan* (4A) et *Le trafic des cailloux* (4B) proposent deux pistes de détournement de la production dans un contexte industriel.

Dans *Caprice boulevard Isidore Dagnan*, une grue tourne inlassablement sur elle-même, sans trêve, sans arrêt, sans souffle. Elle effectue sans logique apparente, des tours dans un

sens, puis dans l'autre, pendant une dizaine de minutes, alors que tout le chantier est immobilisé jusqu'à ce qu'elle redonne le signal. Ainsi, un mercredi après-midi, en pleine coulée de béton, la grue s'absente.

Dans *Le trafic des cailloux*, les machines miment leur geste de travail. Une pelleteuse, jonchée sur une colline de terre fait mine de ramasser les gravats alentour, puis remplit d'air la benne du camion. Le camion repart, la benne vide, et un chargeur mime le transport de pierres jusqu'à la pelleteuse, ces actions se répètent ainsi quelques minutes. Si l'on regarde furtivement ces séquences, on pourrait croire à une activité normale, tant les gestes accomplis ont la cadence du chantier.

Dans les deux cas, la vidéo est tournée une journée ordinaire, pendant les horaires de travail. La durée est déterminée par les conducteurs des engins qui s'arrêtent quand ils jugent la performance réussie. Les consignes données par les artistes sont volontairement imprécises, leur laissant une part d'improvisation, fabriquant de toutes pièces une scène étrange et inattendue, une sorte de fable, abandonnant pour quelques instants la mission qui leur avait été confiée. La production n'est plus celle escomptée, se déplaçant vers un autre registre, celui de la production d'un sens poétique, avec des moyens dimensionnés pour le déplacement de matériaux de plusieurs tonnes. (IS)

A la sortie de l'École Supérieure des Beaux-Arts de Marseille (France), Géraldine Py (1986, Belfort, France) et Roberto Verde (1981, Jesi, Italie) ont abandonné leur pratique individuelle au profit de la collaboration. Ils sont désormais installés à Bruxelles.

Au travers films, installations ou sculptures, ils explorent des phénomènes empiriques, s'attachant au monde animal comme au monde inerte des matériaux. Ce sont leurs propriétés mécaniques qui les intéressent dans les deux cas. La performance d'animaux comme celle d'objets n'est jamais forcée, elle n'est que la mise en scène d'une observation presque scientifique. Ils élaborent des scénarios adaptatifs, qui acceptent l'imprévisibilité comme mode opératoire. Ces aventures entropiques sont les jalons de la pensée d'un tout, plus grand que la somme de ses parties, mais une « pensée latérale » (Edward de Bono) considérant que l'imagination d'une solution impossible ou irréaliste peut servir d'étape à la découverte d'une solution possible et innovante. Ce sont de brèves tentatives d'anarchie, des solutions domestiques précaires, mais autant de célébrations du réel dans ce qu'il a de surprenant.

5. Gustav Metzger

Historic Photographs: To Crawl Into – Anschluss, Vienna, March 1938, 1996, photographie noir et blanc sur PVC et couverture coton, 287 x 400 cm / Collection FRAC Champagne-Ardenne, Reims

La série de Gustav Metzger *Historic Photographs*, basée

sur ses expériences de jeunesse en Allemagne nazie et son intérêt de toujours pour les médias de masse, présente de célèbres photos de presse de l'histoire récente en format plus grand que nature et obscurcies, voilées ou dérobées à la vue. Ces images ne sont pas faciles à regarder, ni psychologiquement par leur représentation de l'impudence nazie et des souffrances humaines, ni physiquement car chaque photo exige du spectateur qu'il la découvre, la traverse ou scrute. Rien n'est facile, rien n'est aisément accessible.

Historic Photographs: To Crawl Into – Anschluss, Vienna, March 1938 se présente comme un grand morceau de tissu jaune étalé par terre. Dans cette œuvre, l'acte de découvrir, qui doit se faire seul et à quatre pattes, fait partie intégrante de l'œuvre découverte. Inconfortablement accroupi dans l'obscurité, le spectateur est confronté à un gros plan extrême de Juifs forcés à récuser les rues de Vienne sous la surveillance de soldats nazis. Pour Metzger, les images de cette série sont si horribles, si terrifiantes qu'elles doivent être cachées. Il tente ainsi de rétablir le sens de leur teneur et de susciter l'émotion à une époque où les médias sont tellement saturés d'images terribles que nous ne regardons plus vraiment, que nous ne sentons plus rien. (Leanne Dmyterko)

Gustav Metzger est né en 1926 à Nuremberg, en Allemagne de parents juifs polonais. Il vit à Londres. De 1945 to 1953,

Metzger a étudié à diverses écoles d'art à Cambridge, Londres, Anvers et Oxford. Il a développé en 1959 le concept d'art autodestructif, proposant des œuvres qui peuvent s'autodétruire pour mettre en avant la nature destructrice des systèmes politiques et sociaux. Au cœur de la pratique qui a été la sienne pendant 60 ans, figurent toujours une série de forces opposées et pourtant interdépendantes comme la destruction et la création.

6A. Joana Hadjithomas & Khalil Joreige

Khiam 2000-2007
Khiam, 2000, 52', vidéo, Arabe, sous-titres en Anglais

6B. Joana Hadjithomas & Khalil Joreige

Khiam, deuxième partie, 2007, 52', vidéo, Arabe, sous-titres en Anglais / About production, Lebanon / Collection des artistes

Khiam (6A) et *Khiam deuxième partie* (6B), les deux films montrés dans cette installation, présentent la même mise en scène : six anciens détenus assis sur une chaise parlent en regardant droit dans l'objectif. Cette mise en scène utilisée dans le premier film était destinée à compenser l'absence d'images. En fait, depuis la libération du sud-Liban en mai 2000, il était impossible de se rendre au camp de Khiam, situé dans la zone occupée par Israël et l'armée du Liban du Sud, sa milice par procuration. Beaucoup de choses ont été dites à propos de ce camp, mais on ne disposait pas d'images. Il était impossible de se l'imaginer. À

travers le témoignage des six détenus libérés, le film se veut une forme d'expérimentation du narratif, de la manière dont il permet de bâtir progressivement une image sur les principes de l'évocation et de l'attente. Les six anciens détenus évoquent le camp et racontent comment ils se débrouillaient pour survivre et résister, et avaient même fabriqué une aiguille, un crayon, un collier de perles, un jeu d'échecs... Le camp fut ouvert au public après son démantèlement en mai 2000 et fut ultérieurement transformé en musée. Il fut détruit pendant la guerre de juillet 2006.

En 2007, Joana Hadjithomas & Khalil Joreige ont à nouveau rencontré les six détenus qu'ils avaient filmés en 1999. Le camp de détention n'était plus visible, car il avait été réduit à un tas de ruines. Les artistes demandèrent aux anciens détenus de réagir à la destruction du camp où ils avaient été emprisonnés pendant de si longues années. Ils partagent avec nous leurs réflexions sur la mémoire, l'Histoire, la reconstitution, l'imagination et en particulier l'idée de reconstruire à l'identique le camp de Khiam. Mais est-il possible de reconstruire un camp de détention ? Comment en préserver les traces, le souvenir ? (source: www.hadjithomasjoreige.com)

Les cinéastes et artistes Joana Hadjithomas & Khalil Joreige travaillent depuis 15 ans sur les images, les représentations et l'histoire de leur pays natal le Liban, et s'interrogent sur la

fabrication des imaginaires dans la région et ailleurs. Ils ont réalisé ensemble des documentaires *Khiam 2000–2007* (2008) et *El Film el Ma'koud* (Le film perdu) (2003) et des fictions comme *Al Bayt el Zaher* (1999), *A Perfect Day* (2005) et *Je Veux Voir* (avec Catherine Deneuve et Rabih Mroue). Ils ont créé quantité d'installations photographiques qui ont été exposées dans des musées, des centres culturels et à des biennales dans le monde entier et ont produit diverses publications; Ils sont membres du conseil d'administration de Metropolis Cinema et ont cofondé About Productions avec Georges Schoucair. Ils vivent à Beyrouth et Paris.

7A. Mladen Stilinović

Umjetnik radi / Artist at Work, 1978, 8 photos en noir et blanc, 13 x 18 cm (sans le cadre) / Collection de l'artiste

Les photos en noir et blanc montrant l'artiste au lit semblent anodines. Nous le voyons tourné vers nous, yeux ouverts, puis fermés, puis à nouveau ouverts, à nouveau fermés. Il répète ces mouvements plus tard, mais nous ne les voyons pas car il est photographié de dos. L'œuvre s'appelle *Artist at Work* et est basée sur l'idée que le travail d'artiste est difficilement quantifiable. Est-il endormi, somnolant, réfléchissant à une nouvelle création peut-être ? Que pouvons-nous savoir vraiment du travail que l'artiste met dans ce que nous voyons comme le résultat final ? Après tout, les attaques contre l'art conceptuel

en ex-Yougoslavie revenaient à critiquer le travail artistique (la création) pour le manque d'effort, d'élaboration, d'énergie qui y était mis... Hors de l'art, le travail est un grand mot et un vaste sujet et le travail dans les pays communistes est spécifiquement teinté d'idéologie. Ce type d'artiste peut-il être considéré comme un parasite de la société ? La paresse, d'un autre côté, est également un vaste sujet. Ne rien faire, rien faire d'autre qu'être, c'est l'essence de la sagesse orientale.

7B. Mladen Stilinović

Pohvala lijenosti / The Praise of Laziness, 1993, texte sur papier, 29 x 21 cm (sans le cadre) / Collection de l'artiste

«La paresse peut être du courage à ceux qui n'ont pas peur de prendre conscients du sens ou du non-sens d'être, d'être dans le monde. En d'autres mots, la paresse est courage pour ceux qui ne trouvent pas le salut dans le travail, ceux qui ne recherchent pas dans le travail l'oubli de la condition humaine», dit Miroslav Jilek dans *An essay on the causes and point of laziness*. Stilinović allait faire l'éloge de la paresse. Évoquant Marcel Duchamp et Kazimir Malevich, il déclare dans son écrit *Praise of Laziness* (1993) : «Il ne suffit pas de connaître la paresse, il faut la pratiquer et la perfectionner. Les artistes occidentaux ne sont pas paresseux ; ils ne sont donc plus des artistes... Il n'y a pas d'art sans paresse.»

7C. Mladen Stilinović
Nemam vremena / I have no Time/ Ich habe keine Zeit, 1979-1983, Livre d'artiste imprimé, 16,5 x 12 cm / Secession, Vienne 2001 / Collection de l'artiste

Après avoir produit plus de 50 livres qu'il a multipliés à la main, Stilinović publia en 1979 son premier livre imprimé *I Have No Time* en croate, qui fut ultérieurement publié à Tübingen en anglais et en allemand. Une phrase est répétée dans la dense texture de l'ouvrage: "I have no time", je n'ai pas le temps. L'auteur donne des instructions au début du livre: "J'ai écrit ce livre parce que je n'avais pas le temps. Je demande aux lecteurs de le lire quand ils n'ont pas le temps." Le livre est sérieux et ironique, d'un comique uniquement spécieux. 'Je n'ai pas le temps' est aujourd'hui la phrase la plus fréquemment prononcée; elle justifie les choses que nous aurions dû ou aurions voulu faire mais que nous n'avons pas faites. La plupart des gens qui ont pris ce livre en main en ont compris d'emblée le message. Mais le livre doit être lu jusqu'à la fin. Les phrases répétées prennent la sonorité d'une 'prière des temps modernes', comme dit l'artiste. (Branka Stipančić)

Mladen Stilinović (Belgrade, 1947) est un artiste basé à Zagreb (Croatie). Il a travaillé sur le film expérimental de 1969 à 1977. Il a été membre du Group of Six Artists (1975 – 1979). Il a tenu la PM Gallery à Zagreb (1982 – 1991).

Ses œuvres incluent des collages, des photos, des livres d'artiste, des tableaux, des installations, des actions, des films et des vidéos. Il a exposé depuis 1974 dans diverses expositions individuelles et de groupe.

8. Pierre Leguillon
La grande évasion, 2012, 34 boîtes en aluminium, environ 300 photos et documents / Production du Musée de la danse, Rennes, avec le soutien de Pina Zangaro, San Francisco / Collection du Musée de la danse

Sur une proposition du Musée de la danse, Pierre Leguillon s'est mis en quête de photographies formant un réseau d'associations autour de la danse, afin de constituer une collection: *La grande évasion*.

Images de danse ou images qui dansent? Abordant le mouvement par les marges – par un détail, un écho, un geste, une allusion – ce sont avant tout des signes qui circulent, entretenus entre eux des liens historiques, thématiques ou purement subjectifs. Pour faire parvenir jusqu'au public ces clichés orphelins, glanés sur Internet, Pierre Leguillon a mis au point un plan d'évasion en plusieurs étapes: de l'achat au tri, du classement à la mise en ligne sur *FlickrR* en passant par leur affichage public, jusqu'à leur présence matérielle dans l'espace d'exposition, à la manière d'un musée miniature de la danse en boîte.

À partir de ces photographies éparées, chacun pourra

recomposer son récit, remonter sa chorégraphie au fil des rapprochements, des associations à la manière d'un flip book. Cette 'évasion' minutieusement préparée se déroule dans, entre et en dehors des images, dans un va-et-vient permanent qui révèle leurs caractères multiples: traces d'un passé, index d'une source absente, et prémisses de nouvelles histoires qu'il leur reste à écrire au sein des collections du Musée de la danse. (Marcella Lista)

Pierre Leguillon est actif depuis la fin des années 90 comme artiste, commissaire et critique d'art. Il a publié le magazine *Sommaire* de 1991 à 1996 et a monté des projets pour diverses revues comme *le Journal des Arts*, *Art Press* et *Purple*. Leguillon a également photographié des expositions et a commencé en 1993 à utiliser ces photos dans des œuvres d'art présentées sous forme de projections de diapositives. Il a participé en octobre 2008 avec le CAPC Bordeaux à *La promesse de l'écran*, un espace de projection aménagé par le musée bordelais à Paris en 2007. Son exposition 'prête-à-accrocher' s'intitulait *Pierre Leguillon présente Diane Arbus, une rétrospective imprimée, 1960-1971*. L'exposition était organisée à Paris par la Kadist Art Foundation et fut ultérieurement montée en divers endroits, dont le Musée Moderna à Malmö, la Biennale de Tirana, le CCA à Vilnius et le Mercer Union à Toronto. Leguillon a fait l'objet d'une exposition monographique au Mamco à Genève (octobre 2010). Son projet le plus récent est un

Non-Happening after Ad Reinhardt, une remise en scène de projections de diapositives du peintre abstrait. Le projet a notamment été montré à la fondation Maison Rouge (Paris), aux galeries Raven Row (Londres), Murray Guy (New York) et Stroom (La Haye). *La grande évasion*, une exposition avec performance d'une heure, a été montée au Musée de la danse in Rennes en 2012. Pierre Leguillon vit momentanément à Bruxelles et donne cours à la HEAD à Genève.

9A. Jean-Luc Moulène
La Faucheuse, 2000, 120 x 160 cm (sans cadre) / Courtesy Galerie Chantal Crousel, Paris et Musée de la danse

9B. Jean-Luc Moulène
Paxton en classe, 2003, 89 x 117 cm (sans cadre) / Courtesy Galerie Chantal Crousel, Paris et Musée de la danse

Au cours de l'été 2000, le projet *Ouvrée, artistes en alpages* de Boris Charmatz a rassemblé dans les Alpes un groupe de danseurs, musiciens et plasticiens pour un « salon en plein air » consacré au thème de la transcription de la danse et du mouvement: une occasion de mettre en pratique la notation Laban. Ce système de notation des mouvements humains fut mis au point par Rudolf von Laban et présenté en 1928 sous le terme de « kinégraphie ». Il sert aujourd'hui encore à transcrire en signes le mouvement. Les travaux de transcription de Laban eurent des utilisations diverses, tantôt émancipatrices, tantôt coercitives. L'optimisation tayloriste des

mouvements de l'ouvrier permit ainsi à Laban de tenir une place dans les premières réflexions sur l'ergonomie, tout comme dans l'analyse gestuelle des malades mentaux.

Les photographies de Jean-Luc Moulène prolongent le projet *Ouvrée, artistes en alpages*.

Les deux portraits du chorégraphe et danseur Steve Paxton mêlent discours sur l'art photographique, histoire de la retranscription du mouvement et récit montrant comment l'improvisation a progressivement permis au danseur de s'affranchir de la partition. Sur l'une des photographies, Steve Paxton apparaît habillé en Faucheuse, devant un décor de rochers (*La Faucheuse, 9A*): métaphore de l'arrêt définitif de tout mouvement corporel, de la fixation du mouvement par l'image. Jean-Luc Moulène développe des images iconiques dans les interstices du mouvement. Chacune y laisse sa trace et renvoie plus loin, à un idéal qui ne serait pas encore advenu, pas encore requis. (Georg Schöllhammer)

Jean-Luc Moulène (° 1955, France) utilise la photographie comme outil pour étudier des phénomènes naturels et culturels comme ceux qui sont redéfinis par l'évolution de l'industrie, des médias et du commerce. Il souligne dans son œuvre le gouffre entre l'outil et l'imagination, proposant ainsi de véritables alternatives poétiques.

10. Angel Vergara
La sortie des usines VW, 1987, 1' 23", 16 mm transféré sur DVD, muet / Collection d'Argos.

Vergara a passé des heures à l'usine Volkswagen à filmer des ouvriers quittant le bâtiment. L'artiste a tourné la plupart des images de manière indirecte, plaçant sa caméra devant des devantures de magasins ou autres vitres, ce qui donne une double réflexion ou une image à plusieurs couches. L'œuvre rappelle par son intention et son titre *La sortie des usines Lumière* (1895). Mais contrairement au vieux film de Louis Lumière, *La sortie des usines VW* n'est pas filmée d'un angle de caméra fixe. Comme dans d'œuvres de la série, Vergara met ici nettement l'accent sur le montage qui maintient la haute vitesse. Le montage rapide montre comme les employés et les ouvriers rejoignent leur voiture, leur tram ou leur bus, un attaché-case ou un sac dans les mains. Le film est ponctué d'images d'embouteillages causés par cette sortie d'usine, d'ouvriers du bâtiment travaillant sur un chantier, d'affiches des alentours et du paysage urbain environnant. (IS)

L'œuvre d'Angel Vergara (1958, Mieres, Espagne) couvre divers médias et disciplines: performances, dessins, peinture, vidéos et installations. Le matériel audiovisuel joue un rôle important dans la plupart de ses expositions et occupe une place considérable dans son travail artistique. Les croisements fertiles entre l'art et la vie constituent une constante dans le travail de Vergara, avec un intérêt particulier pour la singularité de la position d'artiste.

11. Jean-Gabriel Périot
We Are Winning Don't Forget,
2004, 6' 31", vidéo, son /
Collection de l'artiste

Des centaines de photos dans un montage d'images extrêmement rapide montrent des personnes au travail : mineurs et ouvriers du bâtiment en bleu de travail et avec casque à lampe sur la tête, avocats et employés de bureau en costume ou astronautes et policiers dans leur uniforme caractéristique. On voit des employés en train de téléphoner à leur bureau, des cadres en réunion à des tables en U et des rangées d'ouvriers derrière des machines. Suivent des séries de photos de groupe de collègues posant avec un sourire forcé, ou de personnes montrant fièrement leur diplôme. Mais il y a aussi des dizaines d'images de grévistes et de manifestants, ainsi que de manifestations qui tournent à l'émeute, avec des corps de police montée intervenant au canon à eau ou autres violences.

Jean-Gabriel Périot a rassemblé ces milliers de photos et les a montées une à une, les regroupant par thème, sur la bande-son du célèbre groupe post-rock Godspeed You! Black Emperor. Grâce à la multitude d'impressions, le montage devient une réflexion apparemment objective sur la représentation du travail dans notre société, avec dans son sillon une illustration de la lutte des classes. Une objectivité apparente : la bande-son dramatique montant en puissance pour finalement exploser

donne un caractère tragique à cette œuvre magistrale. (IS)

Jean-Gabriel Périot (1974, France) est un cinéaste indépendant dont les films de court et moyen métrage se situent entre le documentaire, l'autoportrait, l'animation et le pamphlet politique.

LECTURE / DISCUSSION

LA PARESSE: LE DERNIER TABOU

Isabelle Stengers et Petra
Van Brabant en discussion /
27.03.2013, 19h30 / Langues:
français/anglais / Gratuit

Argos invite dans le cadre de l'exposition de groupe 'Bon Travail' (02.03.2013 - 07.04.2013) deux penseurs qui vont parler du rôle de la paresse dans la société de nos jours. Pour la soirée de débat intitulée *Paresse: le dernier tabou*, les philosophes Isabelle Stengers (ULB) et Petra Van Brabant (Sint-Lucas Anvers) débattent de notre position ambiguë à l'égard de la paresse et ce qu'elle dit sur le travail, le plaisir, le modèle actuel de production et de consommation et notre caractère mortel.

La paresse est le dernier tabou. Nous courons après le prochain projet, la commande intéressante, le dernier défi en date. Nous sommes des travailleurs flexibles et freelance; nous n'avons pas d'heures pour travailler, nous disons toujours oui, et nous nous jugeons en termes d'employabilité. Nous marquons des points quand nous travaillons, quand nous travaillons *non-stop*.

La paresse est le dernier péché. Et comme toujours,

nous sommes aussi obsédés par ce péché. Ceux qui ne travaillent pas doivent prouver qu'ils veulent travailler. Que les horaires leur importent peu, qu'ils veulent dire oui, qu'ils sont flexibles. Qu'ils veulent courir, se battre, se lever et arriver à temps. Qu'ils ne sont pas paresseux. Nous voulons constamment la preuve qu'ils veulent travailler car nous soupçonnons qu'il y a du plaisir dans la paresse et nous leur refusons ce plaisir. Cela en dit long sur les souffrances que nous endurons au travail, ce travail après lequel nous courons. Nous amassons du ressentiment. (IS)

Petra Van Brabant est philosophe. Elle enseigne la sémiotique et une discipline intitulée Art, Design & Context à l'école supérieure Sint-Lucas d'Anvers, où elle organise également la série de conférences *La ville n'est pas d'hier* (2012-2013). Elle a écrit un doctorat sur la philosophie morale, est active dans la philosophie féministe et fait de la recherche sur l'art et la narrativité et l'art et la pornographie.

La philosophe des sciences **Isabelle Stengers** est attachée à l'Université Libre de Bruxelles. Dans ses précédentes publications en collaboration avec le chimiste et physicien Ilya Prigogine, elle tirait des conclusions philosophiques de la thermodynamique irréversible. Cela

la conduisit à un engagement politique basé sur la nécessité de l'appropriation des problèmes d'aujourd'hui et de demain (les publications *La sorcellerie capitaliste* avec Philippe Pignarre, 2005, *Au temps des catastrophes*, 2009 et *Une autre science est possible !*, 2013).

EXPOSITION

DANNY MATTHYS - FICTION = FIXATION

03.03.2013 –
07.04.2013

Argos montre avec l'exposition *Danny Matthys - Fiction = Fixation* une sélection d'œuvres vidéo produites par Danny Matthys (1947) entre 1975 et 1985: ces vidéos figurent dans la collection d'Argos et ont récemment été numérisées en collaboration avec Packed - Centre of Expertise in Digital Heritage.

L'œuvre de Danny Matthys relève de divers médias. Matthys expérimente depuis la fin des années 60 d'une manière analytique et conceptuelle avec les polaroids, la peinture, la photographie, les assemblages, le cinéma et les installations vidéo. Il abandonne la vidéo à partir de la moitié des années 80 pour se consacrer à la peinture, en collaboration avec son partenaire.

Fiction = Fixation tente d'esquisser un mouvement dans l'œuvre de Matthys, mais livre également une étude critique de la notion de photographie dans ses vidéos. De la tautologie visuelle de *Closed Letter & Number Series* (1975), où une main compose tous les numéros de 0 à 9 sur un téléphone tandis qu'une autre paire de mains tape toutes les lettres de l'alphabet sur une vieille machine à écrire, jusqu'à la dissertation théorique de *De la fiction en photographie* (1984), Danny Matthys enquête sur le média et efface les frontières entre le discours et la performance.

En dépit de ses allusions ironiques et ludiques, son approche est systématique : dans *Internationale video manifestatie* (1977) et *2.(9+1) Polaroid Couleur*

Pictures/Prints (1976), Matthys prend des polaroids des cadrages et place une nouvelle image sur le moniteur toutes les quelques minutes jusqu'à ce que l'écran soit entièrement rempli : les photos et les vidéos dialoguent ainsi en boucle, une boucle qui ne s'arrête que lorsque l'écran est saturé.

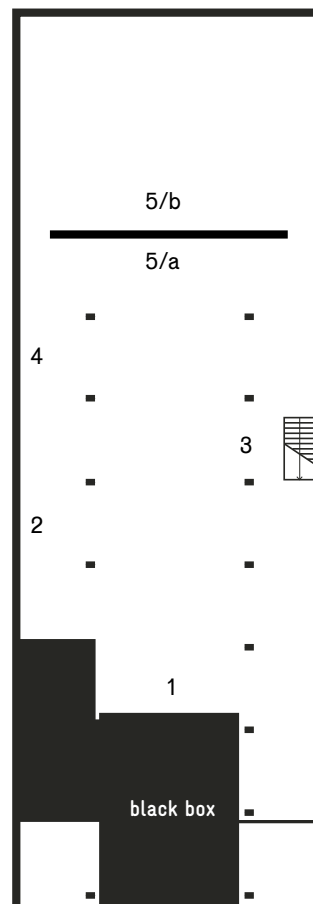
World Beauties (1983-1984) révèle une tentative de capter les éléments significatifs du monde : quatre femmes symbolisent le vingtième siècle et mettent en scène la tradition : Éline représente le tournant du siècle, Évelyne les années 30, Monique les années 50 et Jordan les années 70. Ces scènes sont filmées sur quatre grands collages photographiques.

Au contraire, dans *De la fiction en photographie* (sorti à l'occasion du Symposium International de la Photographie de Venise en 1984), Matthys se met littéralement de côté et laisse au philosophe Willemarck le soin de lire un texte théorique sur la photographie. Matthys en édite l'enregistrement en y ajoutant des prises de cadrage ou des photos prises à Venise, tout en relevant des concepts remarquables par des intertitres.

Matthys enregistre des traces de quelque chose qui s'est produit, il marque les différences dans les répétitions du geste. *Fiction = Fixation* peut finalement être considéré comme un exemple de ce qu'on appelle indexal art. (AC)

Curator Andrea Cinel

PLAN D'ÉTAGE



1. *De la fiction en photographie (Venezia e cultura)*, 1984, vidéo, 25', couleur, français, intertitres anglais et français.

2. *Internationale video manifestatie*, 1977, vidéo installation sur deux écrans, 18', b&w, son.

3. *Closed Letter & Number Series*, 1975, vidéo, 2'35'', b&w, son.

4. *2.(9+1) Polaroid Colour Pictures / Prints*, 1976, vidéo, 26', couleur, son. Et documentation du plan de travail.

5/a. *World Beauties*, 1982-1983, photographies, 116 x 262 cm et 3 x (137 x 262 cm). / Courtesy KASK - Koninklijke Academie van Schone Kunsten (Gand).

5/b. *World Beauties*, 1983-1984, vidéo installation sur quatre écrans, 169'29'', couleur, son.

SPRING 2013 : NOUVELLES ACQUISITIONS DANS LE BLACK BOX

03.03.2013 —
07.04.2013

Parallèlement aux principales expositions, Argos est fier de présenter sur base hebdomadaire des acquisitions récentes de sa collection. Cette sélection met en avant des œuvres sorties entre 2009 et 2013 et dirigées par des artistes belges et internationaux. Le programme alterne les titres individuels et les projections thématiques. Argos révèle ainsi des productions vidéo récentes qui traitent d'une part de sujets actuels et illustrent d'autre part les diverses pratiques et approches artistiques. Un véritable kaléidoscope de genres et de thèmes, avec des œuvres vidéo de Jan Dietvorst & Roy Villevoye, Emily Vey Duke & Cooper Battersby, Pieter Geenen, Ken Kobland, Steve Reinke & Jessie Mott, Shelly Silver & Frances Richard, Krassimir Terziev et Jan Vromman. (AC)

Curator Andrea Cinel

W1: UNCONVENTIONAL GAZE

La position de l'artiste en relation avec son sujet constitue l'approche stratégique de *Unconventional gazes*. Nous sommes avec ces œuvres face à des observations de l'espace public, mais ces films sont mélangés aux codes cinématographiques ou édités de manière à construire de nouveaux narratifs. Dans *nocturne #2* (2012), Pieter Geenen a filmé avec un portable les rues centrales et les places de Téhéran au moment le plus calme de la journée. Cette zone a récemment été le théâtre de grandes protestations populaires violemment réprimées, filmées par des citoyens avec leur portable et diffusées sur Internet. À partir de l'idée de l'absence, les images surmédiatisées sont dépouillées de leur contenu sensationnel, de leur représentation manipulatrice et de leur cadre de référence historique. Dans *Monu-Mental* (2011), Krassimir Terziev introduit des extraits sonores provenant d'archives consacrées à la production cinématographique narrative dans des fragments vidéo du parc devant le Monument de l'Armée soviétique à Sofia, un lieu public où les gens se retrouvent pour bavarder, boire, fumer, faire du sport ou juste passer le temps. Au contraire, dans *LEWITT HESSE RICHARD SILVER* (2010), une caméra pas tout à fait fixe capte l'ordre éphémère composé par une chaude après-midi par une haie, quelques arbres et le pas-

sage de piétons et de voitures : conçue comme un hommage à Sol Lewitt, l'œuvre peut être vue comme un film-vérité de six minutes. (AC)

Pieter Geenen

nocturne #2, 2012, 12', couleur, muet

Krassimir Terziev

Monu-Mental, 2011, 14'22", couleur, sonore

Shelly Silver

& Frances Richard

LEWITT HESSE RICHARD SILVER, 2010, 6'07", couleur, intertitres en anglais, sonore

W2 : AFTER THE BATTLE

Jan Dietvorst & Roy Villevoye explorent ici des questions de représentation anthropologique, de conventions du film documentaire et de légitimité du colonialisme. Bien que leurs vidéos soient fréquemment considérées comme des documentaires, ils prennent explicitement leurs distances du genre en se libérant d'un certain nombre de conventions caractéristiques du documentaire. *AFTER THE BATTLE* est le résultat d'une réédition de trois films sur la culture du souvenir de la Première Guerre mondiale (*Winter Prayers* 2006, *The Scrap-Iron Age*, 2008, *War is Over* 2011). La quête de vestiges sur d'anciens champs de bataille français et belges relève d'une combinaison de motifs matérialistes, idéologiques et surnaturels. L'historiographie semble inséparable de la vie privée des personnes concernées. Compte tenu du grand nombre d'obus non explosés dans la terre, un

tel passe-temps n'est pas sans danger. Il y a aussi encore dans le sous-sol de ces champs de bataille des milliers de soldats portés disparus. Quelle place occupent-ils dans l'histoire que se racontent et nous racontent ces chercheurs de trésors ? (AC)

Jan Dietvorst

& Roy Villevoye

AFTER THE BATTLE, 2012, 75', couleur, en néerlandais et français, sous-titres en anglais

W3 : WONDERING PICTURES

Les vidéos de Vromman sont dominées par un degré de douceur : belles vues de la nature, scènes domestiques, natures mortes poétiques, musique caressante. L'univers est pour lui intime et local. À sa manière spéciale, il extrait la terre de ses chers polders flamands. *Efemería* (2011) est une transcription sur vidéo d'un projet de diapositives, d'un poème et d'un paysage sonore de 1958. Les diapositives sont du photographe Julien Coulommié, le texte est écrit et lu par le poète Chris Yperman. Si la restauration des diapositives et de la bande-son a été une opération complexe, le transfert sur un autre média, la vidéo, a posé un problème supplémentaire. La succession et la durée des images, la longueur des fondus manuels, tout devait être réinventé par Jan Vromman.

An Inland Walk (2011) n'est pas seulement le portrait d'un photographe, Julien Coulommié, mais aussi d'un contexte artis-

tique, de l'air du temps à la création de l'œuvre. Le photographe parle de ses photos et de la photographie. Le portrait évite le piège de l'hagiographie et nous révèle un photographe maniant un langage singulier. (AC)

Jan Vromman

Efemeria, 2011, 18', couleur, en néerlandais, sous-titres en anglais

Jan Vromman

An Inland Walk: portrait of photographer Julien Coulommier, 2011, 36', couleur, en néerlandais et en français, sous-titres en anglais

W4 : THE TOY SUN

Ken Kobland est un cinéaste et vidéaste indépendant qui collabore parfois avec des artistes de performance comme Philip Glass et The Wooster Group. L'œuvre de Kobland est un réseau d'appréciations et d'associations assemblées dans un flux d'images et de sons. Bien qu'il s'intéresse toujours à l'individuel, son œuvre explore une variété de thèmes et questions à charge sociale ou politique. *The Toy Sun* est une réflexion sur le Temps, avec majuscule. Le temps et ses ravages, c'est-à-dire sa progression, sa nature. Inspiré par un 'vieux' poème de T.S. Eliot, l'artiste plonge dans le passé. D'anciennes images de films antérieurs sont intercalées dans le film. Et, comme tout film est un hommage, d'autres vieux 'amis' de Kobland passent en revue : Vertov, Marker, Magritte, Matta-Clark... *The Toy Sun* est infiniment plongé dans le passé,

tandis que la petite pièce que chacune de nous occupe est notre présent passé. (AC)

Ken Kobland

The Toy Sun, 2011, 33', couleur et noir et blanc, textes anglais en défilement.

W5 : ANIMATED FEARS AND DESIRES

Animated Fears and Desires présente des œuvres récentes de deux duos d'artistes : Steve Reinke & Jessie Mott et Emily Vey Duke & Cooper Battersby. Ces œuvres sont en partie ou intégralement composées d'images d'animation, mais leur point commun le plus intéressant est l'usage qu'elles font toutes d'animaux réels ou imaginaires dans un registre métaphorique qui leur permet d'analyser la nature humaine et de nous mettre face à son paradoxe. L'artiste pluridisciplinaire Jessie Mott et l'artiste, essayiste et professeur Steve Reinke travaillent ensemble depuis 2009 sur une série d'animations vidéo. *Everybody* (2009), *Blood & Cinnamon* (2010) et *A Day for Cake and Accidents* (2013) sont d'une simplicité déconcertante, consistant en un nombre d'animaux grossièrement dessinés et aux couleurs criardes. Accompagnés de danse et de musique pop, les animaux discutent du suicide, de la honte et de l'inconfort de son propre corps, des mérites de la chirurgie esthétique, de l'univers et des planètes et des crises existentielles. Duke et Battersby utilisent dans leurs vidéos aux

riches textures des séquences live, des images empruntées et des animations simples avec lesquelles ils créent des structures épisodiques qui dénotent une vision du monde qui relève à la fois de l'utopie et de la dystopie. *Lesser Apes* (2010) raconte une histoire d'amour entre une primatologue, Farrah, et une femelle bonobo, Meema. *Beauty Plus Pity* (2009) examine le potentiel de bonté dans les relations troubles entre Dieu, l'humanité, les animaux, les parents et les enfants : à la fois apologie et appel aux armes, *Beauty Plus Pity* porte sur la honte et la beauté de l'existence. (AC)

Steve Reinke & Jessie Mott
Everybody, 2009, 4'05", couleur, en anglais

Steve Reinke & Jessie Mott
Blood & Cinnamon, 2010, 5'26", couleur, en anglais

Steve Reinke & Jessie Mott
A Day for Cake and Accidents, 2013, 4'09", couleur, en anglais

Emily Vey Duke & Cooper Battersby
Beauty Plus Pity, 2009, 14'20", couleur, en anglais

Emily Vey Duke & Cooper Battersby
Lesser Apes, 2010, 12'43", couleur, en anglais et en français, titrage en anglais, sous-titrage en français

CE BROCHURE A ÉTÉ PRODUIT À L'OCCASION DES EXPOSITIONS ET DES ÉVÉNEMENTS

BROUILLON
(23.02.2013 - 24.02.2013)

BON TRAVAIL
(03.03.2013-07.04.2013)

DANNY MATTHYS - FIXTION = FIXATION
(03.03.2013-07.04.2013)

SPRING 2013 : NOUVELLES ACQUISITIONS DANS LE BLACK BOX
(03.03.2013-07.04.2013)

LA PARESSE: LE DERNIER TABOU
(27.03.2013)

PRODUCTION AND COORDINATION
ARGOS TEAM LAURENCE ALARY, ANDREA CINEL, FRIE DEPRAETERE, HAJAR LEHYAN, GEORGIOS POLYMERIS, ROLF QUAGHEBEUR, SOFIE RUYSSVELDT, KATO SIX, IVE STEVENHEYDENS, BRAM WALRAET

COPRODUCTION BROUILLON/ BON TRAVAIL TEAM KAAITHEATER MARC BISAERTS, GUY GUYPENS, KATELIJNE MEEUSEN, KATLEEN VAN LANGENDONCK, VALERIE VERNIMME, JOHAN WAMBACO, LANA WILLEMS
TEAM MUSÉE DE LA DANSE PASCAL ABHERVÉ, AMÉLIE-ANNE CHAPELAIN, BORIS CHARMATZ, MARIE-THÉRÈSE GUÉDON, ESTELLE HERVOUIN, MARTINA HOCHMUTH, LUDOVIC MOREL, SANDRA NEUVEUT, BÉATRICE PHILIP, CHANTAL PINEL, MARIE QUIBLIER, FATIMA ROJAS
MUSÉE DE LA DANSE / CENTRE CHOREGRAPHIQUE NATIONAL DE RENNES ET DE BRETAGNE - DIRECTION : BORIS CHARMATZ . ASSOCIATION SUBVENTIONNÉE PAR LE MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION (DIRECTION RÉGIONALE DES AFFAIRES CULTURELLES / BRETAGNE), LA VILLE DE RENNES, LE CONSEIL RÉGIONAL DE BRETAGNE ET LE CONSEIL GÉNÉRAL D'ILLE-ET-VILAINE.
WWW.MUSEEDELADANSE.ORG

COPRODUCTION LA PARESSE LE DERNIER TABOU DEBUREN

COORDINATION BROCHURE
IVE STEVENHEYDENS

TEXTES

GILLES AMALVI, BORIS CHARMATZ, ANDREA CINEL, LEANNE DMYTERKO, MARTINA HOCHMUTH, MARCELLA LISTA, GEORG SCHÖLLHAMMER, IVE STEVENHEYDENS, BRANKA STIPANČIĆ

TRADUCTIONS

ELISABETH CLUZEL (FR), IVE STEVENHEYDENS (NL), DIRK VERBIST (EN/ FR)

GRAPHISME BROCHURE
JURGEN MAELFEYT

IMPRIMÉ PAR
ZWART OP WIT

SUPPORT GÉNÉRAL

DE VLAAMSE OVERHEID, VLAAMSE GEMEENSCHAPSCOMMISSIE, STAD BRUSSEL/ VILLE DE BRUXELLES
MEDIA PARTNER KALEIDOSCOPE
AV PARTNERS DEJONGHE FILM
POSTPRODUCTION, EIDOTECH BERLIN

MERCI À LES ARTISTES, BELGACOM ART, BRANKA STIPANČIĆ, GB AGENCY, FRAC CHAMPAGNE-ARDENNE, ANA JANEVSKI, JENNIFER TOBIAS, DAVID SENIOR / MoMa, MIHNEA MIRCAN, BERNO ODO POLZER, WALTER SEIDL, GEORG SCHÖLLHAMMER AND HEDWIG SAXENHUBER / SPRINGERIN, TEAM MUSÉE DE LA DANSE, EVA WITTOCK

ARGOS CENTRE FOR ART AND MEDIA
WERFSTRAAT 13 RUE DU CHANTIER
B-1000 BRUSSELS

INFO@ARGOSARTS.ORG
TEL +32 2 229 00 03
WED-SUN 11.00-18.00



WILDEMI
WILDEMI
WILDEMI
