

ARGOS MAG

Jordi Colomer

Ria Pacquée

Artists' Manifestos
Against Television

Erik Bünger

Nicolas Provost

Ecran d'art

Erfgoeddag



Jordi Colomer, *Crier sur les toits*, 2011. Courtesy of the artist.

EXHIBITIONS**Jordi Colomer***What Will Come* 4*Sur les toits, à perte de vue*

Entretien entre Andrea Cinel

et Jordi Colomer 7

Ria Pacquée*Westerly Winds* 14*De methodiek van het wandelen*

Rolf Quaghebeur 18

ARTIST CONTRIBUTION**Erik Bünger** 24**BLACK BOX****Mise en abîme - Dismantling the Economics of Television** 26*Signal Distortion – Artists’**manifestos against Television*

Andrea Cinel 29

EVENT

ERFGOEDDAG 34

EXTRA MUROS

ECRAN D'ART 35

FOCUS*Into the Mechanisms of**Cinematic Storytelling*

Ive Stevenheydens in

discussion with

Nicolas Provost 37

MEDIA LIBRARY

BOOK SAMPLER 42

DISTRIBUTION

NEW ARTISTS 43

UPCOMING EXHIBITION 45**INFO & VISIT** 46**CALENDAR** 48

NL Bij Argos hebben we tot de zomer drie projecten lopen: Jordi Colomer brengt met *What Will Come* een reeks nieuwe werken die de invloed van modernistische stadspanning op het menselijk gedrag onderzoekt. Voor *Westerly Winds* verzamelde Ria Pacquée jarenlang beelden in oost en west. Haar solotentoonstelling vormt een mozaïek van ogenschijnlijk kleine gebeurtenissen waardoor de persoon van de kunstenaar subtiel echoot. In de projectiezaal Black Box tonen we *Mise en abîme – Dismantling the Economics of Television*. Dat videoprogramma illustreert verschillende kunstenaarsposities die tijdens de jaren 1970-'80 ingingen tegen de alomtegenwoordigheid en het populisme van het medium televisie.

In de vorm van essays en gesprekken met de kunstenaars leest u er in *Argos Mag* alles over. Erik Bünger brengt in het hart van dit tweede nummer een kunstenaarsbijdrage, verderop verhaalt Nicolas Provost ondermeer over zijn toekomstige langspeelfilm. Voorts vindt u informatie over screenings buitenshuis, over distributie- en conserveringsactiviteiten en over de nieuwe aanwinsten die u in onze mediatheek kan raadplegen.

Tot slot kijken we, samen met KVS, het Young Arab Theatre Fund en het festival *Meeting Points 6*, alvast uit naar het door curator Okwui Enwezor samengestelde tentoonstellingsproject *Locus Agonistes: Practices and Logics of the Civic* (te zien 04.10– 17.12.2011).

Tot weerziens bij Argos!

FR Jusqu'à l'été, Argos mène en parallèle trois projets : Jordi Colomer présente, avec *What Will Come*, une série d'œuvres nouvelles explorant l'impact de l'urbanisme moderniste sur le comportement humain. Ria Pacquée, quant à elle, rassemble, pour *Westerly Winds*, des années de photos glanées de part et d'autre du monde. Son exposition solo se constitue comme une mosaïque d'événements faussement anodins qui font subtilement écho à sa propre personnalité. Enfin, dans notre salle de projection Black Box, le programme vidéo *Mise en abîme – Dismantling the Economics of Television*, illustre diverses positions d'artistes qui, dans les années 70-80, ont dénoncé l'omniprésence et le populisme du média télévisuel.

Vous trouverez ces projets développés sous forme d'essais et d'entretiens avec les artistes dans *Argos Mag*. Au cœur de ce deuxième numéro, Erik Bünger intervient avec un essai d'artiste, et Nicolas Provost présente notamment son prochain long métrage. Vous pourrez de plus y lire des informations sur les projections 'extra muros', mais aussi sur nos activités de distribution et de conservation, ou encore sur les nouvelles acquisitions à découvrir au sein de notre médiathèque.

Pour terminer, nous vous annonçons dès à présent un projet initié en collaboration avec le KVS, le Young Arab Theatre Fund et le festival *Meeting Points 6*, qui sera monté par le commissaire d'exposition Okwui Enwezor et intitulé *Locus Agonistes : Practices and Logics of the Civic* (à voir du 04.10 au 17.12.2011).

A très bientôt chez Argos !

EN At Argos we have three projects which run on until the summer: in *What Will Come*, Jordi Colomer presents a series of new works that examine the influence of modernist urban planning on human behaviour. For *Westerly Winds* Ria Pacquée spent years collecting images in both East and West. Her solo exhibition is a mosaic of seemingly minor events that echo her own personality. In the Black Box projection room we are showing *Mise en abîme – Dismantling the Economics of Television*. This video program illustrates the position taken by several artists who in the seventies and eighties opposed the ubiquity and populism of the television medium.

You can read all about it in essays and conversations with artists in *Argos Mag*. In the centre of the second issue Erik Bünger makes an artist's contribution, further on Nicolas Provost talks about his future feature-length film and other matters. You will also find information on screenings elsewhere, on distribution and conservation and on the new acquisitions you can consult in our media library.

Finally, together with the KVS, the Young Arab Theatre Fund and the *Meeting Points 6* festival, we are looking forward to the exhibition project entitled *Locus Agonistes: Practices and Logics of the Civic* (4.10 > 17.12.2011) curated by Okwui Enwezor.

See you at Argos!



26.04 – 18.06.2011

JORDI COLOMER WHAT WILL COME

Ⓝ Het werk van Jordi Colomer (1962) gebruikt fictie om de toeschouwer aan te sporen tot participatie en suggereert dat we nieuwe manieren moeten bedenken om de publieke ruimte te bewonen.

Zodoende herinnert het aan het gedachtegoed en het werk van de situationisten, de *architecture radicale* en Anarchitectuur.

What Will Come is een in Amerika gerealiseerd drieluik van films dat verwijst naar zijn andere tentoonstelling in Bozar (29.04 – 12.06.2011) over Charles Fourier en diens *Phalanstère*, een utopische constructie uit de 19de eeuw die ingaat op de harmonie tussen tijd, locatie, werk en passie. Verenigd door hun formele gelijkenis, draait elk werk rond een personage dat zijn eigen bezigheden naspeelt.

De kunstenaar raakte geïnteresseerd in Co-op City, een gebied met 40 wolkenkrabbers die in de jaren 1970 midden in de Bronx werden gebouwd. De eerste film stelt vast dat vandaag niemand van de 50.000 bewoners nog gebruik maakt van de verkeerswegen; ze werden de routes van thuisbezorgers. De tweede film toont een personage met vakantie wandelend in Long Island, een verre echo van *Menschen am Sonntag* (een docufictie van Siodmak, Ulmer, Wilder

en Zinneman uit 1929). De derde film speelt zich af in Levittown, een typisch voorbeeld van een Noord-Amerikaanse voorstad, een wereldwijd verspreid model. Hier ontwikkelt Colomer een open type verhaal dat uitnodigt de ruimte en de verbeelding te oververren, net zoals de pioniers van de Nieuwe Wereld dat lang geleden deden.

De scheiding tussen de publieke en de tentoonstellingsruimte neutraliserend, roepen 24 anonieme affiches aan de ingang van de tentoonstelling het publiek op “van de daken te schreeuwen”, om al wat in het hoofd omgaat te verkondigen van deze normaliter publiek verboden stedelijke oppervlakken. Dit werk, het resultaat van een project met de masterstudenten *Métiers et arts* van de universiteit van Rennes, laat het verlangen van Colomer zien om de rol van de toeschouwer te herbekijken: het toont fictie als een daad van bevrijding en vereniging. Evenmin als architectuur hoeft fictie niet geproduceerd te worden in een gemakkelijk consumeerbare vorm, maar kan het een essentieel kader aanbieden voor een toekomstig esthetisch en politiek leven. (AT)



Jordi Colomer, *Levittown*, 2011. Courtesy of the artist.

(FR) L'œuvre de Jordi Colomer (1962) utilise la fiction comme une incitation pour le spectateur à participer, et suggère d'inventer de nouvelles manières d'habiter l'espace public. Sa démarche rappelle les idées et travaux situationnistes, l'*architettura radicale* et l'anarchitecture.

Colomer présente *What Will Come*, un triptyque de films réalisés en Amérique qui fait écho à son autre exposition au Bozar (29.04 – 12.06.2011) autour de Charles Fourier et de son *Phalanstère*, un bâtiment utopique pensé au XIXe siècle sur l'harmonie du temps, de l'espace, du travail et des passions. Unis par leur similitude formelle, chacun des films s'articule autour d'un personnage qui rejoue sa propre activité.

L'artiste s'est notamment intéressé à Co-op City, commande publique d'un quartier de quarante tours construit en plein Bronx dans les seventies. Parmi ses 50.000 habitants, comme le constate le premier film, personne ne semble plus emprunter ses chemins, dévolus aux trajets des livreurs à domicile. Le second film voit un personnage en vacances, écho lointain des *Menschen am Sonntag* (*Les hommes, le dimanche*, docufiction signée Ulmer, Ulmer, Siodmak, Wilder, Zinneman, 1929), déambuler à Long Island. Le troisième se déroule à Levittown, exemple classique de la *suburbia* nord-américaine, modèle mondialisé par la fiction. C'est un autre type de récit qu'invente Colomer : ouvert, il nous incite à conquérir l'espace et l'imaginaire comme le firent autrefois les pionniers du nouveau monde.

Neutralisant la séparation entre espaces public et d'exposition, 24 affiches, à l'entrée, exhortent ainsi le spectateur à "crier sur les toits" : dire ce qui lui passe par la tête depuis ces surfaces qui recouvrent nos villes en demeurant interdites d'accès. Résultat d'un projet mené avec le master *Métiers et arts* de l'exposition de l'Université de Rennes, l'œuvre témoigne du souhait de Colomer de reconsidérer le rôle du spectateur citoyen comme un travail actif et émancipateur. Comme l'architecture, la fiction ne doit pas être une forme prête à consommer mais constituer le cadre essentiel d'une vie esthétique et politique toujours à venir. (AT)

(EN) Using fiction as an incitement to participate, the work of Jordi Colomer (1962) suggests that we should invent new ways of inhabiting public space, which recalls situationist thought and works, *architettura radicale* and Anarchitecture.

Colomer presents *What Will Come*, a triptych of films made in America, which echoes his other exhibition in Bozar (29.04 – 12.06.2011) on Charles Fourier and his *Phalanstery*, a utopian construction invented in the 19th century on the harmony of time, space, work and passion. United by a formal similitude, each film articulates itself around a character who re-enacts his own activity.

The artist took an interest in Co-op City, a 40-tower area built in the seventies in the middle of the Bronx. Today, as shown in the first film, none of its 50,000 inhabitants seems to ride the traffic ways, which are strangely devoted to the routes of delivery men. The second film shows a character on vacation, a distant echo of *Menschen am Sonntag* (*People on Sunday*, a docufiction by Siodmak, Ulmer, Wilder and Zinneman from 1929), wandering in Long Island. The third is set in Levittown, a typical example of North-American suburbia, a model which has been exported around the world. Colomer establishes another type of narrative, inviting us to conquer space and the imaginary like the pioneers of the new world in those days.

Neutralising the separation between public and exhibition space, 24 anonymous posters at the entrance of the show exhort the audience to "shout on the rooftops": to proclaim whatever is going on in their heads from the surfaces that cover our towns and are forbidden for public use. The result of a project led with masters students in *Métiers et arts* at Rennes University, this work shows Colomer's wish to reconsider the role of the spectator, and fiction as a liberating and unifying act. As in architecture, fiction does not have to be produced in ready-to-consume form, but can offer the essential framework of an aesthetic and political life that is yet to come. (AT)

⊙
OPENING NIGHT
 23.04.2011 18.00-21.00



Jordi Colomer, *Co-op City*, 2011. Courtesy of the artist.

SUR LES TOITS, À PERTE DE VUE

ENTRETIEN ENTRE ANDREA CINEL ET JORDI COLOMER

Andrea Cinel : Dans l'exposition *What Will Come*, tu présentes deux projets différents mais parallèles : une trilogie de vidéos, et une série de posters qui s'est développée à Rennes. Est-ce le lieu qui t'a poussé à le faire ?

Jordi Colomer : Depuis deux ans, je visite, dans toutes les villes où je vais, des toits, espaces privés où l'on ne peut pas accéder normalement. Des lieux assez privilégiés pour voir la ville – en tant que lieu physique. Cela pose beaucoup de questions dans l'histoire de l'architecture moderne, mais aussi dans l'usage que les citoyens peuvent faire de l'espace public. Ensuite, en tant qu'invité par le Master métiers et arts de l'exposition à Rennes, nous avons travaillé pendant six mois sur un projet d'exposition. De mon point de vue, le projet ne devait pas se passer uniquement dans l'espace conventionnel d'exposition, mais aussi dans d'autres lieux de la ville, à savoir un espace plus large. En outre, à Rennes, les constructions en toit-terrasse contrastent fortement avec l'architecture traditionnelle.

AC : Le projet s'appelle *Crier sur les toits*. A l'origine, l'expression vient du Moyen-Orient où les toits des maisons étaient en fait de grandes terrasses, les gens avaient l'habitude d'y monter pour discuter entre voisins. Est-ce facile aujourd'hui d'avoir un espace public de partage où les gens ont vraiment la possibilité d'avoir un échange social ?

JC : La question du toit, dans certaines architectures vernaculaires, est un espace qui existe traditionnellement. Mais il y a eu un moment assez crucial – comme en témoigne l'un des cinq points de l'architecture moderne du CIAM¹, rédigé dans l'esprit de Le Corbusier – à partir duquel l'architecture moderne s'organise selon le principe du toit-terrasse : c'est notamment le cas dans *l'Unité d'habitation à Marseille (1945-1952)* où il y a toujours un théâtre, une salle pour les enfants, etc. Donc un lieu idéal pour les rencontres et les activités, mais au-dessus des bâtiments. Déjà dans les bâtiments de Le Corbusier, l'idée n'avait pas marché et, à partir des années 1960, elle s'est montrée infructueuse. Nous avons tout de même gardé le type de construction en toit-terrasse, l'espace vidé de sa fonction sociale est devenu un lieu invisible auquel on ne peut pas accéder sauf pour des questions techniques. Il serait envisageable de réinvestir autrement ce type d'espace, ou au moins de signaler son existence.

AC : C'est donc un essai de réappropriation de l'espace public ?

JC : Voilà, il s'agit d'un espace invisible parce que l'on n'y a pas accès, oublié, mais qui pourtant persiste. C'est un espace proche de ce que Foucault a signalé comme les hétérotopies, espaces autres, des lieux où il y a quand même une possibilité d'action, une possibilité d'utopie localisée aujourd'hui.



Jordi Colomer, *Crier sur les toits*, 2011. Courtesy of the artist.

AC : D'où t'est venue l'idée d'organiser une fête le sept avril ? A mes yeux, cette question de fête est intéressante parce que dans l'étymologie latine *festum* cela veut dire joie publique, moment de collectivité. Est-ce pour toi une façon utopique d'ouvrir un espace critique ? Ou le vois-tu plutôt comme quelque chose de ludique ?

JC : L'idée du projet, c'est de créer une fête qui serait mondiale, dans toutes les villes, que les gens montent sur les toits pour crier : dire publiquement aux autres quelque chose qu'on voudrait communiquer. Je pense que la singularité de cet espace échappe au domaine du pouvoir, puisqu'il n'est pas un lieu classique de rencontre dans la ville. Le toit est justement un lieu que l'on peut réinvestir autrement, et individuellement, et, en même temps, partager avec sa propre communauté. C'est donc une sorte de civilité d'habiter dans la ville. J'estime qu'il y a un côté joyeux et collectif dans cette fête même si elle est annoncée comme une action individuelle. C'est un individu qui parle à un abstrait, aux autres dans la ville. Mais ce côté joyeux vient du fait que l'on est dans une situation dans laquelle on n'est pas habituellement, c'est l'exceptionnel, le jour de l'an, comme le carnaval, où l'on se permet de faire quelque chose d'interdit pendant l'année.

AC : C'est intéressant parce Paul Virilio dit « que nous vivons aujourd'hui la mort de la rue, la fin du contact avec le sol, avec le trottoir », ce qui revient à dire que le pouvoir parvient à ses fins en incitant chacun à rester seul chez soi.

JC : J'ajouterais, d'isoler les gens dans des cellules individuelles.

AC : Et de ne pas avoir d'unité qui pourrait avoir une implication politique. Donc, le fait de monter

sur un toit et de proclamer publiquement, de ne pas être discret, de le faire savoir, c'est un acte politique tout court. Est-ce que par là tu veux parler métaphoriquement du fait que chaque individu n'ait pas d'espace politique d'action et de représentation démocratique ?

JC : Pour suivre ton raisonnement sur Virilio, personnellement, je trouve qu'il est un peu catastrophique dans sa vision de l'avenir, mais c'est constatable. En effet, tout le monde sait qu'il y a une sorte d'écho des cellules individuelles. Aussi, à cause des nouvelles technologies, du fait que l'on ait une communication avec des gens qui sont ailleurs, très loin, et avec lesquels on peut échanger très facilement des messages, cela se fait normalement depuis cette cellule individuelle. La proposition de crier sur le toit, c'est de revenir à une expérience spatiale avec notre corps, avec une voix, dans un lieu physique de la ville, qui serait un peu une traduction de ce rapport aux autres, de communiquer, écouter et entendre. Il y a cette conscience du fait que le geste est presque une performance, donc une conscience du fait de dire quelque chose, d'être en position de quelque chose. Voir comment les petits effets d'espace, monter sur une estrade ou sur une scène de théâtre, celui qui s'apprête à faire un *meeting* politique, est toujours plus haut que les autres, c'est le genre de chose qui m'intéresse. C'est littéralement de prendre ça, le lieu le plus haut, et d'avoir cette possibilité de prendre la parole : de pures actions du corps par rapport à un dispositif dans l'espace.

AC : Le projet est envisagé dans l'espace d'exposition, mais aussi dans l'espace public : il peut prendre des formes différentes et faire/opérer un glissement entre intérieur et extérieur, et le contraire. Dans la forme même, tu choisis la photo, une image fixe et



Jordi Colomer, *Co-op City*, 2011. Courtesy of the artist.

muette. Ce choix est-il motivé par le fait que ce qui t'intéresse c'est la représentation de l'action comme geste universel ?

JC : En fait, ce n'est pas tellement une question de documenter ce qui peut se passer dans cette fête, mais bien de créer une invitation à cette action. Les affiches représentent une multiplicité de personnes différentes : vingt-trois personnes qui crient sur des toits sans aucune indication du genre de message à faire passer. D'ailleurs, quand on a pris les photos, c'est devenu une sorte de fête privée où il y a eu une centaine de personnes qui sont passées. Et je dois dire qu'il y a eu toutes sortes de cris : de l'amour, de la rage, des appels à la révolution, une diversité de messages. En voyant les affiches on peut imaginer tout ce qui peut être dit sur un toit, à chacun d'imaginer ce qu'il voudrait dire dans cette position là. Par le geste uniquement, on peut voir déjà la singularité, chacun prend une position du corps différente, chacun est spécifiquement individuel.

AC : Les vues panoramiques habituelles proviennent de lieux touristiques. L'arrière-plan de tes affiches donne-t-il à voir différemment la configuration de la ville et l'urbanisme ?

JC : C'est aussi donner la possibilité - et c'est la première réaction des gens qui ont voulu monter sur le toit - de voir autrement, physiquement, l'espace de la ville, de se rendre compte de l'échelle individuelle par rapport à cette construction. Ensuite, c'est un appel à intervenir depuis un autre point de vue car ce n'est pas la même chose de crier dans la rue ou dans un parc que de crier depuis ce lieu privilégié. Il faut imaginer que pendant la fête se crée une sorte de réseau entre les toits, et s'active enfin une partie de la ville qui était abandonnée.

AC : La partie dominante de l'exposition est une trilogie de vidéo installations filmée à New York. Comment as-tu développé ce projet ?

JC : Tout d'abord, j'ai réalisé ce projet au Mexique, sous

le nom de *Avenida Ixtapaluca (houses for Mexico)*.

Il s'agissait de voir comment la ville de Mexico grandit en ce moment et comment la deuxième ville la plus large au monde, après Tokyo, continue de s'agrandir. On dit souvent de cette ville qu'elle n'a pas de limites, j'ai donc voulu voir les formes qu'elles prennent actuellement et comment elles s'organisent dans l'espace. Le quartier, Ixtapaluca, est un modèle de ce qui se passe partout dans l'Amérique Latine mais, ceci dit, c'est aussi un modèle qui vient des Etats-Unis, une mode d'urbanisme résidentiel de maisons individuelles qui se répète à l'infini. Il y avait donc l'idée de faire, d'une part, un voyage de retour vers les modèles originaux des Etats-Unis et, d'autre part, de représenter ce passage de la frontière entre le Mexique et les Etats-Unis. On saute du dernier plan tourné à Ixtapaluca au Mexique au Bronx à New-York : un quartier en quelque sorte analogue – dont on connaît toutes les images, générées dans la fiction et les documentaires – exemplaire de ce qu'il ne fallait pas que les villes deviennent. Lorsque le Bronx connut son pire moment, Co-op City est né d'une intervention publique qui voulait être un modèle. Il s'agit d'une construction de tours, sur un site où il y avait un parc d'attractions où les gens ont été déplacés vers ce nouveau lieu un peu idyllique dans le but d'avoir une organisation autre, composée de populations multiculturelles. Mon intérêt était de me rendre dans ce quartier, aujourd'hui, voir ce qu'il est devenu.

AC : Qu'est-ce que ce lieu t'a suggéré ? Est-ce qu'il eut un effet positif sur les gens ?

JC : Je ne pense pas que ce soit mon rôle d'arriver à des conclusions urbanistiques. L'approche que j'ai pour ce genre de lieu consiste plutôt à enregistrer des images à l'intérieur de ces espaces très ciblés et d'en sortir des fragments de réalité ou de fiction, qui nous parlent de nos modes de vie. Après des semaines d'observation, les gens qu'on voyait tout le temps passer, parcourant

l'ensemble de cet espace physique, étaient des livreurs de nourriture à domicile, parce qu'il n'existe pas de véritable lieu public de restauration ou de bars dans ces quartiers. La plupart de ces livreurs sont des mexicains. Cela crée une liaison avec Ixtapaluca, il s'agit en quelque sorte, au Bronx, du même personnage, mais déplacé.

AC : Habiter, habiller et habitude sont trois mots distincts mais qui étymologiquement ont la même racine, à savoir le verbe avoir. Quand on regarde la vidéo, ce qui est frappant, à mes yeux, est que ces termes interfèrent entre eux. Dans ton œuvre, c'est là que la limite entre la fiction et réalité est floue. Tout est né dans l'observation, le choix du lieu, c'est très important. Ma question est de savoir comment tu vois cette relation entre ces trois mots qui représentent des choses distinctes ?

JC : Si Co-op City était un décor de théâtre et que l'on prenait la journée de vingt-quatre heures comme une pièce : il y aurait évidemment les habitants dans leurs cellules individuelles, mais il y aurait aussi, très présents, tous les gens qui parcourent constamment cet espace (pendant huit, dix heures par jour). Ils habitent peut-être ailleurs, mais ce sont eux qui habitent ces lieux dans le sens de l'habitude. Autrement dit – et c'est ce qui

fait le lien entre les trois vidéos, je crois – ce sont des gens qui habitent aussi ce lieu, dans le sens où l'occupation de leur temps de vie est lié à cet espace. Les questions sociales ou politiques ne sont pas traitées directement mais elles sont sans doute présentes autrement à travers la monstration d'un corps qui se déplace. La question est aussi de voir à quel point ils sont libres d'intervenir dans ce lieu, c'est-à-dire de l'habiter réellement.

AC : Est-ce que tu choisis un geste quotidien pour le porter à son statut universel, en laissant la liberté d'interprétation aux gens qui voient la vidéo, qui interagissent avec le personnage ? Il y a peu de dialogues, c'est plutôt l'expression du corps avec l'environnement. Comment vois-tu cette relation ?

JC : Il s'agit de voir, de différents points de vue, le rapport entre le corps et ce lieu, mais surtout de voir littéralement comment un individu est dirigé par cette organisation spatiale. J'ai pensé un moment au film *Mon oncle d'Amérique* (1980) d'Alain Resnais qui m'a toujours beaucoup plu, qui n'a rien à voir mais en même temps si. Il raconte une fiction avec des personnages, mais à un certain moment, Resnais coupe la fiction et introduit des scientifiques qui analysent le comportement des personnages



Jordi Colomer, *Co-op City*, 2011. Courtesy of the artist.

par rapport aux issues possibles que ceux-ci auraient. Ce que j'ai voulu garder dans la façon de filmer, c'est ce regard très froid, c'est pour cela aussi qu'il fallait que ce soit filmé techniquement de façon impeccable.

AC : On est dans le domaine de la fiction, mais qui a en fait un côté documentaire très fort. Construis-tu une fiction pour qu'elle soit proche du documentaire ou l'inverse ?

JC : Je pense que toute construction visuelle qui passe par l'image en mouvement est forcément une construction et donc une fiction, même le documentaire le plus pur au monde. Dans mes films il y a souvent une approche ambiguë car on se demande constamment quelle est la part de vérité dans ce qui se déclare être ouvertement une fiction.

AC : Je trouve très intéressant de voir que chaque personnage de cette trilogie se situe à la frontière entre l'acteur et le figurant : est-ce un hasard s'il n'y a pas de dialogue ?

JC : On a suivi les mouvements de ces personnages qui sont acteurs, mais qui en fait sont en train de reproduire leurs gestes de tous les jours. Dans le cas de Co-op City, et c'est le même principe pour la trilogie, on refilme trois fois la même action mais de points de vue différents : parfois on a un gros plan, parfois un panorama dans lequel la personne est représentée comme une fourmi par rapport à l'ensemble. J'essaie d'élargir le point de vue sur cette présence, d'en donner sa multiplicité.

AC : Dans la trilogie, tu filmes aussi Levittown et les vacances à Long Island avec ce même principe de déplacement, de parcours dans l'espace. En quoi ces deux autres lieux ont un rapport à Co-op City ?

JC : Pour la trilogie, la volonté était que ce soit trois individus, exerçant trois activités très différentes, mais dont le point commun serait le rapport à l'espace. Dans l'occupation du temps, il y a une chose qui m'a beaucoup frappé dans les idées de Fourier concernant le Phalanstère, à savoir la division du travail. Selon Fourier, chaque individu devrait changer d'activité toutes les deux heures, ce qui correspondrait à cinq, six activités différentes pendant la journée. C'est l'antithèse de l'organisation du travail que l'on connaît

aujourd'hui. J'ai donc essayé de voir à quel point cette organisation de l'espace urbain va diriger les déplacements, répétitifs, aussi bien dans le cadre du travail que dans le temps libre.

AC : Dans la particularité de l'espace, quels sont les rapports entre les trois lieux représentés ?

JC : Tout d'abord, Levittown est un exemple d'organisation résidentielle individuelle qui s'est répandu dans tous les Etats-Unis, où la *middle-class* habite. C'est l'image des Etats-Unis provenant des années 50, ce moment doré où tout allait bien, un modèle américain exporté dans le monde entier. Ensuite, Montauk est un lieu de vacances un peu générique, avec une vaste plage, on y trouve des pizzerias, bungalow comme dans d'autres lieux de vacances. C'est également un modèle qui eut du succès, qui s'est exporté et s'est répandu. En résumé, on a, d'un côté, la singularité de chaque lieu qui permet d'échapper aux stéréotypes que l'on connaît de New-York, mais en même temps, chacun de ces trois lieux a un statut universel en étant très local.

AC : Ton œuvre est liée au lieu urbain : quel est ton rapport à l'espace d'exposition ? Comment vit un projet dans un espace d'exposition ?

JC : Je vois l'espace d'exposition comme une rue où il se passe des choses que je ne contrôle pas. J'insère des éléments qui participent à la fiction mais qui ont le statut étrange d'être comme des fragments de réalité filtrés par la fiction. Les réflexions dans les vidéos portent sur la ville, se dirigent vers des individus qui sont en train de partager un espace, et ouvrent vers d'autres lieux. Je vois la salle d'exposition de plus en plus différente de la salle de cinéma classique et j'essaie donc de m'éloigner à tout prix de la *blackbox*. On présentera les trois vidéos dans un espace qui n'est pas clos, dans lequel on a une liberté de déplacement, où on décide, à chaque fois, du point de vue que l'on prend. D'autre part les affiches seront aussi présentes dans d'autres lieux de la ville, dans les rues. J'aimerais bien que les visiteurs de l'exposition puissent devenir des habitants de ce lieu, ce serait l'idéal.

Barcelone, mars 2011.

Transcription : Laurence Pen.

1 Les congrès internationaux d'architecture moderne (CIAM) sont nés du besoin de promouvoir une architecture et un urbanisme fonctionnels. La première rencontre, organisée par Le Corbusier, Hélène de Mandrot (propriétaire du château) et Sigfried Giedion (premier secrétaire général), eut lieu en Suisse, en juin 1928 et regroupait 28 architectes européens.



Jordi Colomer, *Co-op City*, 2011. Courtesy of the artist.



Ria Pacquée, *Resting*, 2011. Courtesy of the artist.

26.04 – 18.06.2011

RIA PACQUÉE WESTERLY WINDS

NL Het werk van Ria Pacquée (1954) tast de mogelijke verschillen, intervallen en overlappingsen tussen fictie en realiteit af. De straat en de stedelijke ruimte in de brede zin vormen haar onderzoeksveld. Als toeschouwer (hetgeen voornamelijk resulteert in fotografie en videowerk) en deelnemer (performances) van het publieke leven probeert ze een antwoord te vinden op de meest elementaire vragen van het bestaan. Ook haar interesse in het rituele, de *waan-zin* der godsdiensten, in anonimiteit en het haast obsessieve ronddwalen vormen belangrijke uitgangspunten voor het verzamelen van de beelden en geluiden die uiteindelijk haar werk zullen vormen.

Bij Argos toont Pacquée *Westerly Winds*, een in een nieuwe constellatie gegoten ensemble van een tiental vroege, recente en nieuwe werken. Hoewel teruggaand tot 1980, bevat deze mozaïek van schijnbaar kleine gebeurtenissen voornamelijk werken uit de laatste vijf jaar. Als een moderne nomade zapte Pacquée in die periode gretig tussen oost en west. Ze trok rond in ondermeer Marokko, Indië, Tunesië en Jemen – maar evengoed in België en Frankrijk. Haar

wereldse registraties – in de vorm van foto's, dia's, notities en video's – groepeerd en monteert Pacquée achteraf tot reeksen waarvoor ze zich ondermeer op formele gelijkenissen baseert. Hoewel haar video's geen narratief centrum of samenhangende structuur kennen, verheffen deze gebundelde registraties van efemere, ogenschijnlijk banale gebeurtenissen de alledaagsheid tot ongedwongen visueel-antropologische observaties over menselijk gedrag.

Werken zoals de diareeks *Resting* (2011) of de video *Dive into Mankind* (2009) verhullen hun inhoud niet. Stammend uit verschillende culturele contexten en refererend naar erg uiteenlopende situaties krijgen de beelden van respectievelijk rustende mensen en badende personen een tegelijkertijd prismatische, contemplatieve en speelse portee. De persoon van de kunstenaar, voor wie het leven een beleven van een aaneenschakeling van gedeelde momenten is, eechoot subtiel doorheen de tentoonstelling. Pacquée begeleidt de bezoeker in een synergetisch parcours en illustreert dat onze perceptie van de realiteit als totaalbeeld uiteindelijk tot op bepaalde hoogte steeds illusoir is. (IS)

FR Le travail artistique de Ria Pacquée (1954) cherche à cerner les différences, les intervalles, les recouvrements possibles entre fiction et réalité. Son terrain de recherche est la rue et l'espace urbain au sens large. A la fois spectatrice de la vie publique (à travers la photographie et la vidéo) et participante (à travers des performances), elle part en quête de réponses aux questions les plus élémentaires de l'existence. Mue par son intérêt pour le rituel, le sens et la folie des religions, pour l'anonymat et l'errance quasi obsessionnelle, elle recueille les images et les sons qui donneront forme à ses œuvres.

Chez Argos, Pacquée expose *Westerly Winds*, une constellation inédite composée d'une dizaine d'œuvres anciennes, récentes et nouvelles. Tout en remontant pour certaines pièces à 1980, cette mosaïque d'événements apparemment anodins contient essentiellement des œuvres des cinq dernières années. En nomade des temps modernes, Pacquée a sillonné allègrement le monde d'Est en Ouest durant cette période et s'est baladée au Maroc, en Inde, en Tunisie et au Yémen, mais aussi en Belgique et en France. Pacquée monte en séries les impressions visuelles qu'elle ramène de ses errances dans le monde – sous la forme de photos, de diapositives, de notes et de vidéos – en partant entre autres de similitudes formelles. Sans qu'il y ait dans ses vidéos un noyau narratif, une structure cohérente, les événements quotidiens et éphémères de l'apparente banalité qu'elle enregistre sont autant d'observations spontanées relevant de l'anthropologie visuelle.

Les titres de ses œuvres, comme la série de diapositives *Resting* (2011) ou la vidéo *Dive into Mankind* (2009), ne cachent rien de leur contenu. Provenant de divers contextes culturels et se référant à des situations très différentes, les images d'individus qui se reposent ou se baignent revêtent une portée à la fois prismatique, contemplative et ludique. La personne de l'artiste, pour qui la vie est un enchaînement de moments partagés, se rend subtilement présente au fil de l'exposition. Pacquée guide le spectateur dans un parcours synergétique à travers lequel elle illustre que notre perception de la réalité comme image globale est, jusqu'à un certain degré, toujours illusoire. (IS)

EN The work of Ria Pacquée (1954) explores the possible differences, intervals and overlaps between fiction and reality. Her field of study is the street and urban space in the broadest sense. As an observer of public life (which results mainly in photography and video work) and as a participant (performances), she tries to find an answer to the most elementary questions concerning our existence. She is interested in rituals, the delusion and lunacy of religion, anonymity and an almost obsessive wandering, and these are also important bases for the collection of the images and sounds that will ultimately shape her work.

At Argos, Pacquée is showing *Westerly Winds*, a new arrangement of ten early, recent and new works. Although they go back to 1980, this mosaic of seemingly minor events consists mainly of work from the last five years. In that period, Pacquée zapped eagerly between East and West like a modern nomad. She travelled around in Morocco, India, Tunisia, Yemen and elsewhere, and Belgium and France too. She groups together and edits this worldly material, recorded in the form of photos, slides, notes and videos, shaping them into series based among other things on similarities of form. Although her videos do not have any narrative core or coherent structure, these collected recordings of ephemeral, seemingly banal everyday events are elevated to the level of informal visual-anthropological observations of human behaviour.

Works, such as the series of slides called *Resting* (2011) and the video *Dive into Mankind* (2009) do not conceal their content. The images of people resting and bathing originate from different cultural contexts and refer to widely differing situations, while gaining an import that is both prismatic, contemplative and playful. Throughout the exhibition we hear a subtle echo of the artist as an individual, for whom life means experiencing a succession of shared moments. Pacquée guides the viewer on a synergetic circuit and illustrates the fact that ultimately our perception of reality as an all-encompassing image is to some extent always illusory. (IS)



OPENING NIGHT

23.04.2011 18.00-21.00



Ria Pacquée, *Dive into Mankind*, 2009. Courtesy of the artist.

DE METHODIEK VAN HET WANDELEN

ROLF QUAGHEBEUR



Ria Pacquée, *Dive into Mankind*, 2009. Courtesy of the artist.

[...] kunst heeft als roeping het onzichtbare dat de mens in zich draagt, uit te drukken. Kunst is een manier om met het sacrale en het onzichtbare om te gaan, zoals de schilders van de grotschilderingen van Lascaux vijftienduizend jaar eerder prachtig hadden begrepen.¹



Ria Pacquée, *Text*, 2011. Courtesy of the artist

Een voormalig postgebouw in Trente. De klassieke, modernistische architectuur moet de grootsheid en de macht van het politieke regime tijdens het Interbellum uitstralen; de politieke en militaire macht die het beheersen van alle communicatie met zich meebrengt. Hoewel het regime uiteindelijk pervers bleek te zijn en plaats maakte voor een meer democratische variant moet het postgebouw nog enkele decennia in gebruik gebleven zijn want een vervallen indruk maakt het niet. Nu wordt het gebruikt als cultureel centrum en in 2008 was daar het brandpunt van Manifesta 7, de reizende biënnale voor hedendaagse kunst. In een half verduisterde ruimte in dit imposante gebouw is de video *Entre Nous... Quelque chose se passe* (2006) van Ria Pacquée te zien. De opstelling is eenvoudig. Op het projectiescherm na is de ruimte leeg.

In de video stretcht een man bij een boom in een park, een kind swingt heen en weer aan een tak, mannen en vrouwen

wandelen in een groene, zonnige en stedelijke omgeving. De video straalt op het eerste gezicht rust uit. De verschillende fragmenten lijken een willekeurig gemonteerde registratie van het alledaagse. Er is geen focus op menselijke interactie, geen communicatie en ogenschijnlijk geen verband tussen de verschillende personages die altijd op een quasi afstandelijke, bijna heimelijke manier gefilmd zijn. Hoewel er voortdurend actie is en de gemonteerde sequensen op de een of andere manier met elkaar verbonden lijken, is er geen logische, begrijpbare narratieve structuur, noch een visuele rode draad die de kijker helpt om tijd, ruimte of context te bepalen. Enkel de verbindende elementen van zon en park lijken er op het eerste gezicht op te wijzen dat het werk bedoeld is als een coherent geheel.

Pas gaandeweg, en in tegenspraak met de snelle consumerende blik waar de hedendaagse kunstliefhebber toe gedwongen lijkt te worden, maakt het aanvankelijke onbehagen dat door het ontbreken van klassieke cinematografische technieken en narratieve trucs veroorzaakt wordt, plaats voor de rustige en geconcentreerde blik die nodig is om meegenomen te worden in het verhaal van de video. Een verhaal dat een variatie is op de rode draad die zich al enkele decennia doorheen het indrukwekkende oeuvre van Ria Pacquée weeft en dat een onuitputtelijke generator is van steeds nieuwe betekenissen en andere variaties. Een verhaal waarin niet alleen het wandelen centraal staat, maar waarin het kunstwerk het subtiele koppelteken is tussen het alledaagse en onze beleving ervan.²

Wat door sommigen als een formele verbinding van beeld-motieven, kleuren, personages, etc. zal ervaren worden is een intuïtief beredeneerde aaneenschakeling van

observaties. Belangrijker dan het aangewende medium hierin is de positie van de kunstenaar. Pacquée hanteert dezelfde strategie bij het opbouwen van een tentoonstelling, bij het presenteren van tekeningen, foto's, geluidsfragmenten,...



Ria Pacquée, *Inch'Allah*, 2005. Courtesy of the artist.

En net die positie is complex en uniek. Zonder die positie volledig te kunnen ontrafelen lijkt het interessant om op speculatieve wijze op een aantal aspecten in te gaan. In eerste instantie gaat het om de fysieke positie van de kunstenaar bij het maken van het kunstwerk. Vergelijk die positie met die van de schilder die voor een leeg canvas staat en zich een voorstelling maakt van het te schilderen tafereel. De schilder kan op voorhand een duidelijk beeld hebben van wat hij wil schilderen, maar kan zich ook laten leiden door wat vereenvoudigd de inspiratie van het moment zou kunnen genoemd worden. De positie van Ria Pacquée lijkt eerder bij het laatste aan te sluiten. Dit heeft niets met intellectuele luiheid te maken, maar wel met een doelbewuste keuze voor een bepaalde strategie. Pacquée neemt in alles de houding aan van een wandelaar, een *flaneur*.

In die zin lijkt haar artistieke methode nog het beste aan te sluiten bij de onderzoeksmethode die vooropgesteld wordt door de Franse filosoof en jezuïet Michel de Certeau (1925-1986). Hij moedigt het wandelen, en bij voorkeur zelfs het doelloos flaneren en het blindelings verdwalen aan als wetenschappelijke methode. In een voortreffelijke essaybundel over het werk van Certeau wordt het door Rudi Laermans als volgt omschreven. [...] *vandaar de onophoudelijke zoektocht [...] naar methodologische sluipwegen [...]*.³ Verder in het boek schrijft eminent filosoof Peter Venmans over de strategie van Certeau om zich de stedelijke ruimte eigen te maken en, met andere woorden, grip te krijgen op de werkelijkheid: [...] *In plaats van met de pen steden te ontwerpen, beschrijft hij zijn omzwervingen als flaneur in de stad, met meer aandacht voor de details dan voor de grote lijnen, alert reagerend op prikkels, voortdurend in beweging [...]*.⁴

Pacquée flaneert door de wereld – letterlijk – en verzamelt de werkelijkheid die ze op haar pad ontmoet. Haar houding is bewust niet doelgericht. Het verdwalen is een bewuste strategie die voortkomt uit het besef dat het resultaat rijker, onverwachter, mooier is, dan bij het gericht stappen van punt A naar punt B. In een interview met Gawan Fagard zegt ze hierover: [...] *Je me mets en route à l'aube et me promène jusqu'au coucher du soleil. Je ne peux travailler que quand il fait jour. Il m'arrive donc régulièrement de me balader pendant douze heures d'affilée. Cela vous met dans un état proche de la transe. Vous ne faites qu'un avec l'environnement. Les gens vous voient, naturellement – je ne suis pas une magicienne ! -, mais cette transe qui s'empare de vous, vous fait vaincre la fatigue et modifie le rapport à la réalité. Vous vous oubliez, vous disparaissiez. Vous vous faites invisible ou presque. Dans mes Color Walks se glisse un élément de performance, dont je ne veux toutefois pas me servir, du moins consciemment.*⁵

Opvallend is dat Pacquée in dit citaat over haar werk in eerste instantie in de eerste persoon spreekt. Op het moment dat ze de trance beschrijft die het wandelen veroorzaakt, schakelt ze automatisch over op de derde persoon, alsof het over iemand anders gaat, om tot slot terug te komen tot de eerste persoon.

Een van de meest actuele en inspirerende, want niet-talige, theoretische modellen is wellicht de matrixiale theorie die in eerste instantie als alternatieve psychoanalyse ontwikkeld werd door de Frans-Israëliëse kunstenaar Bracha Lichtenberg Ettinger en die in West-Europa geïntroduceerd werd door de eminente kunsthistoricus en antropoloog Paul Vandenbroeck.⁶ Zonder in een genderspecifiek discours te willen vervallen, moet gesteld worden dat psychoanalyse door Vandenbroeck in eerste instantie gebruikt wordt als verklaringsmodel voor een vrouwelijk wereldbeeld en voor vrouwelijke creativiteit.⁷

De beste manier om dit enigszins te verduidelijken in relatie tot de kunst van Ria Pacquée, is door een parallel te trekken met de fabricagewijze van Berbertapijten. Berbervrouwen scheppen die tapijten knoop na knoop, zonder vooropgezet plan, zonder rationeel denkwerk dat aan de handeling voorafgaat. Er is geen narratief centrum en er bestaat geen (mannelijke) logische structuur. Noties als compositie, vorm, inhoud,... zijn compleet onbruikbaar in de benadering van de weefsels. Niet alleen ontstaat het tapijt knoop na knoop; meer nog: de volgende knoop vloeit automatisch voort uit de vorige. Het resultaat zijn schitterende weefsels met vaak sublieme abstracte patronen. Belangrijk echter is dat Ettinger niet vertrekt vanuit een klassieke Freudiaanse psychoanalytische gebrokenheid. Hieruit vloeit ondermeer voort dat lichaam en geest één zijn. Kunst ontstaat vanuit de baarmoeder (matrix) en is op die manier volledig losgekoppeld van criteria als rationaliteit en doelgerichtheid.

Uiteraard heeft een dergelijke methode zijn weerslag op hoe de kunstwerken van Ria Pacquée betekenis krijgen en genereren. In zijn verslag *La prise de parole*, over de gebeurtenissen in Parijs in mei 1968, maakt Michel de Certeau een helder maar revolutionair onderscheid tussen *langue* en *parole*.⁸ *Langue* definieert Certeau als het van bovenaf gedirigeerde systeem van taal en betekenissen terwijl hij onder *parole* de unieke manier verstaat waarop individuen zich binnen dat systeem gedragen. In zijn boeiende analyse van dit aspect van het werk van Certeau verwoordt Peter Venmans het als volgt: *Zolang je de nadruk legt op de systeemafhankelijkheid van de parole, is de uitdrukking prise de parole eigenlijk zinledig en kan ze nooit tot een prise de pouvoir leiden. Zodra een taalgebruiker zijn mond opendoet, produceert hij vanzelf parole, net zoals monsieur*



Ria Pacquée, *Vox Clamans in Deserto*, 2003. Courtesy of the artist.

*Jourdain uit De Mensenhater van Molière al zijn leven lang proza spreekt zonder dat in de gaten te hebben. Als je daarentegen de nadruk legt op de parole als afwijking, krijgt de uitdrukking prise de parole zin en betekenis: beginnen te spreken wordt dan een evenement, een vorm van creativiteit. Het woord nemen is dan potentieel een revolve van de gebruiker tegen het systeem.*⁹

Hoewel geen enkele vergelijking volledig klopt, komt het bovenstaande vermoedelijk vrij dicht de buurt bij wat Ria Pacquée doet in haar werk.¹⁰ Het gebruik van alledaagse, op het eerste gezicht banale, objecten; films, video's en foto's zonder narratief of esthetiserende montage; en de vergroeiing van haar werk met het dagelijkse leven zijn elementen die deze redenering kunnen versterken. Als je op dat alledaagse stadsleven, een eigenzinnig systeem toepast, krijg je een *prise de parole* als creatief moment. Op die manier kan op een doordachte, maar tegelijk intuïtieve en niet cerebraal beredeneerde manier, het alledaagse gecreëerd worden en omgevormd tot een nieuwe werkelijkheid. Meer nog, de bestaande systemen worden in vraag gesteld en – voor wie het wil zien – opent er zich niet alleen een nieuwe werkelijkheid maar een volledig nieuwe wereld, revolutionair veranderd vanuit het kijken met een andere blik. Paradoxaal genoeg zijn het obsessieve en de onwrikbaarheid van een systeem van selectieve waarneming, dit keer wel veroorzaakt door het medium – de camera – hierbij van levensbelang om de blik te bevrijden en de mogelijkheid te scheppen een nieuwe werkelijkheid te zien. Om Certeau te parafrasieren: *Creativiteit ontstaat altijd onder dwang.*¹¹

Om die paradox op te heffen moet hieraan de nuance toegevoegd worden dat Pacquée haar eigen systeem en de werkelijkheid waarop zij dit toepast niet op een theoretische noch op een tactische manier benadert vanuit een systeemlogica, maar dit doet vanuit het standpunt van de beoefenaar, heel concreet vanuit de artistieke praktijk.



Ria Pacquée, *Shooting into the Sun*, 2011. Courtesy of the artist.

Hierdoor, onderzoekend maar niet resultaatgericht, neemt Pacquée bijna letterlijk bezit van de dagelijkse werkelijkheid. De vaak stedelijke ruimte wordt haar eigendom en zij heeft op dat eigenste moment de macht om ze te herscheppen. Het registreren zou je zelfs – niet zonder ironie – kunnen zien als een act van generositeit. Pacquée wil wat ze doet – hoe ze een waarachtig nieuwe werkelijkheid schept die bovendien niet utopisch is maar reëel – delen met de kijker. Door dit op een ongecomplexeerde manier te doen, zonder visuele spelletjes of trucage, stelt ze zich bovendien kwetsbaar op. In haar werk worden de alledaagse, banale activiteiten van het wandelen, het filmen en het kijken, heel ingrijpende handelingen omdat ze ons voortdurend confronteren met het belang en de invloed van de visuele perceptie in onze maatschappij. Denk hierbij bijvoorbeeld alleen maar aan de publieke discussies die ontstaan als de eerste minister zich een nieuwe bril of een nieuw kapsel aanschaft, of aan de opgeklapte heisa die ontstaat na publicatie van een aantal religieus geïnspireerde spotprenten.

Hierbij komt dat Pacquée er op die manier in slaagt om een alledaagse creativiteit vast te leggen. Wat efemeer is en onvermijdelijk voorbij gaat (een stoet in Antwerpen, een markt in Ethiopië, een lichaam in de Ganges,...), wordt door de kunstenaar geregistreerd. De dingen worden niet verheerlijkt en uitgegroot, maar getoond zoals ze zijn: efemeer en vergankelijk, maar ontegensprekelijk als bescheiden momenten van alledaagse creativiteit, selectief waargenomen met een op avontuur en ontdekking beluste blik.

Pacquée is een knutselaar die kleine verhaaltjes schept vanuit het alledaagse en werkt met het (tijdelijke) materiaal dat ze vindt op straat, tijdens haar vele reizen. Die positie is uniek, al was het maar omdat ze voortdurend zonder enige vorm van voorbedachtheid handelt. Ze staat ten allen tijde open voor het onbekende dat zich achter iedere straathoek onvermijdelijk opnieuw aan haar openbaart.

Haar volledige oeuvre kan daarom gezien worden als een voortdurende opsomming, een op een vreemde manier geordende inventaris van het dagelijkse leven, eender waar ter wereld. Alleen vanuit de herhaling en vanuit de opsomming kan Pacquée erin slagen om de complexiteit van het geheel van de beleefde werkelijkheid te suggereren. Zij staat als kunstenaar nooit boven de (globale) werkelijkheid, maar schept haar werk van binnenuit. Haar kunstwerken gaan nooit over het leven of bepaalde aspecten ervan, ze maken er gewoon – maar op een geniale en uitzonderlijk consequente wijze – integraal deel van uit.

- 1 Olivier Le Gendre, *Biecht van een Kardinaal*, Utrecht, VBK Media, 2010, p. 198.
- 2 Hier kan verwezen worden naar het magnum opus van Michel de Certeau, *L'Invention du Quotidien. Vol. 1, Arts de Faire*, Parijs, 10-18/Union générale d'éditions, 1980.
- 3 Koenraad Geldof en Rudi Laermans (red.); et al., *Sluipwegen van het denken. Over Michel de Certeau*, Nijmegen, SUN, 1996, p. 12. De functie van het wandelen in de hedendaagse kunst heb ik op een andere manier uitgebreid uitgewerkt in de hierboven reeds aangehaalde tekst over Franky D.C.
- 4 Peter Venmans, "Certeau/Percec: schrijven als tactiek" in: Koenraad Geldof en Rudi Laermans (red.), *ibid.*, 1996: 81-98, p. 89.
- 5 Gawan Fagard, *Ria Pacquée, Color Walks (entretien)*, DITS, jg. 8, nr. 14, 2010, p. 127.
- 6 Zie in dit verband Paul Vandenbroeck, *Azetta. Berber vrouwen en hun kunst*, tent. cat., Brussel, Paleis voor Schone Kunsten, 2000 en Bracha Lichtenberg Ettinger, Brian Massumi, et al., *Bracha Lichtenberg Ettinger. Artworking 1985-1999*, tent. cat., Brussel, Paleis voor Schone Kunsten, 2000.
- 7 De verwijzing naar 'het vrouwelijke' houdt hier onvermijdelijk risico's in. Met het vrouwelijke wordt absoluut niet bedoeld 'het feministische'. Eenzelfde houding is trouwens eveneens terug te vinden bij mannelijke kunstenaars als Franky D.C. Pascale Marthine Tayou,...
- 8 Michel de Certeau, *La Prise de parole. (pour une nouvelle culture)*, Brugge, Sint-Augustinus, 1968.
- 9 Peter Venmans, "Certeau/Percec: schrijven als tactiek" in: Koenraad Geldof en Rudi Laermans, *ibid.*, Nijmegen, SUN, 1996: 81-98.
- 10 *La Prise de parole* van Certeau is in de eerste plaats een politiek-maatschappelijke analyse van de Franse situatie aan het einde van de jaren 1960. Politiek is in het werk van Ria Pacquée weliswaar niet afwezig maar vormt niet de kern van haar oeuvre.
- 11 *ibid.*, 83.



Ria Pacquée, *Text*, 2011. Courtesy of the artist.

In 2008 American researchers made audible a voice from 148 years ago – a voice from before the invention of sound reproduction. Wavelike traces – left behind by a forgotten French inventor absorbed by the idea of visualizing sound – were scanned and analyzed by a computer...and out came the voice of a little girl singing:

*Au clair de la lune
Pierrot répondit*

By now this story is well known. What is less recognized is that one year later another researcher managed to prove the first researchers wrong. It seems they had simply opted for the wrong playback speed. What they took for the haunted, fragile voice of a little girl he showed to be the not-so-haunted, average voice of a full-grown man – most likely the inventor himself. And all by the turning of a dial. A disappointment elevated to the level of miracle.

Now why were the first researchers so quick to affirm that the voice belonged to a little girl?

And why will this voice, the voice of this girl who never was, outlive the voice of the inventor?

HAL - the computer from *2001: A space Odyssey* - is the recorded voice brought to its full potential. Like the voice of a god impossible to place, like the voice inside the head impossible to escape. When HAL dies he dies singing. In the French version of the film his song goes like this:

*Au clair de la lune
Pierrot répondit*

As HAL's song becomes slower and slower his voice starts spiralling down to lower and lower frequencies. Like the long gone song of tape recorders and turntables rather than the fixed tonality of a computer voice. And a high-strung, omnipotent voice is gradually transposed into a deep, sleepy and harmless one.

Why is the sound of HAL losing his power a downward vocal glissando?

Could this be a premonition of an incident forty years later involving the voice of a girl who never was?



André S. Labarthe. *Adieu Rita*, 1987. Courtesy of the artist.



General Idea, *Test Tube*, 1979. Courtesy Electronics Arts Intermix (EAI), New York.

26.04 – 18.06.2011

BLACK BOX

MISE EN ABÎME

DISMANTLING THE ECONOMICS OF TELEVISION

(NL) In de late jaren zestig begonnen kunstenaars te werken met opname- en uitzendapparatuur bedoeld voor televisie. Deze golf betekende een ongelooflijke stimulans voor de ontwikkeling van de videokunst als artistieke praktijk en voor de herdefiniëring van het begrip hedendaagse kunst als dusdanig. Televisie werd gezien als een heuse revolutie, als mogelijkheid om een plaats te vinden in het publieke domein, een meer flexibele en individuele manier om met het bewegende beeld om te gaan in relatie tot de klassieke en experimentele cinema, en als een nieuwe impuls om na te denken over de hedendaagse maatschappij.

Al snel kwamen deze visies in botsing met de ware natuur van het medium: afgezien van de onmiskenbare sociale impact staat televisie voor de consolidatie van een politieke en culturele hegemonie die geen ruimte laat voor intellectueel vertoog.

Mise en abîme verzamelt posities die opkwamen tijdens de jaren 1970-'80 en ingingen tegen het medium en het populisme ervan. De werken deconstrueren op een speelse of radicale manier het aura van televisie als systeem, ondermijnen de anti-

intellectualistische aanpak van dit publieksgerichte massamedium, zetten formats en codes op hun kop en benoemen zonder schroom de frictie tussen kunst en televisie.

Het baanbrekende *Television delivers people* van Richard Serra ondermijnt de relatie tussen de consument en hetgeen hij consumeert. *Ant Farms Media Burn* integreert performance, spektakel en mediakritiek en creëert "het ultieme media-evenement" teneinde de logica achter de nieuwsverslaggeving in de media te ontmaskeren. Voorts benadrukt het televisieprogramma *Test Tube* van General Idea de kracht van de media en advertenties in een meditatie over veranderingen in de kunstwereld, terwijl André S. Labarthes oprechte eerbetoon aan Rita Hayworth een reflectie over cinema en televisie biedt. *Tenslotte is Idéale audience: un paysage télévisuel en France* van Joëlle de la Casinière een montage gemaakt van logo's, stukjes van jingles en programma's die de alomtegenwoordige aanwezigheid van de televisie in vraag stelt en de sociologische implicaties daarvan op de kijkers. (AC)

FR A la fin des années soixante, les artistes commencèrent à travailler avec du matériel d'enregistrement pour la télévision et des outils de télédiffusion. Cette vague repré- senta une force incroyable pour l'évolution de l'art vidéo comme pratique, et pour la redéfinition du concept d'art contemporain. La télévision fut considérée comme une véritable révolution, une possibilité de trouver un espace dans le domaine public, une manière plus flexible et personnelle de traiter les images que dans le cinéma classique ou expérimental, et de donner une nouvelle impulsion à la réflexion sur la société contemporaine.

Plus tard, ces perspectives entrèrent en conflit avec la véritable nature du médium : hormis son impact social évident, la télévision incarne le renforcement d'une hégémonie politique et économique qui ne laisse aucune place au discours intellectuel.

Mise en abîme rassemble des positions adoptées pendant les années 1970 et '80 contre le médium et son populisme. Les œuvres déconstruisent de manière ludique ou radicale l'aura de la télévision, ébranlent les approches anti-intellectuelles d'un média de masse conçu pour le grand public, renversent les formats et les codes, et identifient définitivement les conflits entre art et télévision.

Television delivers people, œuvre fondamentale de Richard Serra, renverse la relation entre le consommateur et ce qu'il consomme. *Media Burn* de Ant Farm incorpore la performance, le spectacle et la critique de media en créant « *the ultimate media event* » un événement pour démasquer la logique derrière la couverture médiatique de l'actualité. En outre, *Test Tube* de General Idea met l'accent sur le pouvoir de media et de la publicité dans une méditation sur le changement dans le monde de l'art, tandis que l'hommage sincère d'André S. Labarthe à Rita Hayworth offre une réflexion sur le cinéma et la télévision. Enfin, *Idéale audience : un paysage télévisuel en France* par Joëlle de la Casinière est un montage constitué de logos, de refrains et d'extraits d'émissions questionnant l'omniprésence de la télévision et les implications sociologiques sur les téléspectateurs. (AC)

EN In the late Sixties, artists started to work with television recording equipment and broadcasting tools. This wave represented an incredible force for the development of video art as a practice, and for redefining the idea of contemporary art as such. Television has been seen as a powerful revolution, a possibility of finding a space in the public domain, a more flexible and individual way of treating moving images in relation to classical and experimental cinema, and a new impulse to think about contemporary society.

Soon these perspectives collided with the true nature of the medium: apart from the unequivocal social impact, television embodies the reinforcement of a political and economical hegemony where there is no space for intellectual discourse.

Mise en abîme compiles positions which emerged during the 1970s and 80s, acting against the medium, and its populism. The works deconstruct, in a playful or radical approach, the aura of the television system, undermine the anti-intellectualistic approaches of this public-oriented mass medium, overturn formats and codes, and definitively identify the friction between art and television.

The seminal *Television delivers people* by Richard Serra subverts the relationship between the consumer and the consumed. Ant Farm's *Media Burn* integrates performance, spectacle and media critique creating the "ultimate media event" in order to unmask the logic behind the news media coverage. Furthermore, *Test Tube* by General Idea emphasizes the power of the media and advertisements in a meditation on changes in the art world, while André S. Labarthe's truthful greeting to Rita Hayworth offers a reflection on cinema and television. Finally, *Idéale audience: un paysage télévisuel en France* by Joëlle de la Casinière is a montage made up of logos, jingle and TV program excerpts which analyses the all-embracing presence of television and the sociological implications on the viewers. (AC)



OPENING NIGHT

23.04.2011 18.00-21.00

SIGNAL DISTORTION

ARTISTS' MANIFESTOS AGAINST TELEVISION

ANDREA CINEL

Over recent years, interest in the relationship between art and television has grown. *Changing Channels. Art and Television 1963 – 1987* or *Are you Ready for TV?* are major group shows presented in MUMOK, the Museum for International Modern and Contemporary Art in Vienna, and in MACBA, the Museum of Contemporary Art in Barcelona. These exhibitions offer an extensive reading of artistic reflections on the use of mass-media television, its aesthetic codes and registers, its implications on the public sphere. In this respect, they may yet establish a museological caesura on the broad topic of “art and television” following on from two fundamental points.

First at all, television as we commonly intend it, or rather watch it, is already finished. Introduced to the public at the 1939 World Fair, World War II postponed regular network television programming until 1948 in the US, followed in Europe by the blooming of national state televisions. From the 50s, television represented the most popular and widespread source of information, entertainment and leisure for the general public, but, at the same time, television became the space for political debate, sociocultural trends

and capitalist ideology. Despite the breakthrough of commercial TV, cable TV and pay-per-view, internet has overtaken television in the range of technological and thematical possibilities, but television's influence on the public is still dominant.

Secondly, artists have lost interest in televisions. Even if we cannot disregard the wide use of archival or television footage, these images are resources commandeered for another purpose, as the audio-visual material created is rarely intended for television (or to criticise television) and television audiences, but generally injected into the realm of contemporary art, through gallery presentations or video and film festivals. Albeit Wolf Vostell presented a television as ready-made, a sculptural objects in which the electronic image is manipulated, his *TV for Millions* (1959) already proclaimed the sociocultural status of television as an object of mass cultural production and the facts that television is a manipulation of a pre-existing image. Pioneering works by, among others, Nam June Paik, Aldo Tambellini, Otto Piene and Douglas Davis revealed an interest in the possibilities



Joëlle de la Casinière. *Idéale Audience: un paysage télévisuel en France*, 1989. Courtesy of the artist.

of digital editing, live broadcasting and manipulation of the electronic image, also showing a fascination for television as a social utopia, the possibility of relocating their artistic practices in the public space. The *Fernsehgalerie* (Television Gallery) created by Gerry Schum in 1968 is an exemplary attempt to conquer new spheres of public perceptions beyond the established art world. Within the production system, the works of Jef Cornelis and Alexander Kluge demonstrate the possibilities of creating an inner space of action, an autonomous discourse disconnected from prime-time logic. In the Seventies, Chris Burden, Jaime Davidovich and the collectives Ant Farm, TVTV, General Idea, ATV developed strategies to criticise and weaken television systems, but prominent cinema figures of the cinema such as Roberto Rossellini, Serge Daney, Pier Paolo Pasolini or Jean-Luc Godard were also active, taking up positions within and against television.

On the other hand, leaving aside the historical perspective of this artistic and philosophical friction, we can take a synchronic look at the distinctive elements of television and how video-makers have undermined television rules and formats. This *mise en abîme* of the medium developed mostly during the 70s and the 80s, both in the US and in Europe, led by several visual artists who focused on the multiple paradoxes of the

medium. Mindful of Umberto Eco's statement about the impure, deep nature of the television, here interpreted as a complex network of social phenomenon, we look at a number of aspects of television in relation to the audiovisual arts.

In this respect, the work of Ant Farm is exemplary. In *The Eternal Frame* (1975), the assassination of JFK is re-enacted and becomes a burlesque, mapping the transformation of historical events into media myths. But in *Media Burn* (1975-2003), the multidisciplinary collective goes further and completely unmasks the power and effects of the media. In order to free America from its television addiction, as the "artist president" announced in the videos, a performance is organised for Independence Day 1975: Ant Farm staged the collision of a car and a stack of televisions. The recording of the performance, which later included postcards and the publication of photographs in art magazines, is focused on a video documentary, but the event drew hundreds of journalists which multiplied the critical impact of the performance. The documentary opens with reports from local television stations, to suggest that an event only exists if there is covered by the media. Furthermore, it is interesting to underline that the event was organised by the collective, so we are clearly faced with the process of content creation

in the agenda of commercial television. Then we see a complete report of the event: the preparations of the set for the performance, which rehearse the typical strategies used in 'the making of' television programs; performers' interviews to increase the credibility of the situation; technical explanations of the modified Cadillac as a way of introducing scientific discourse; the speech of the "artist president," as the influential person giving an official quality to the event, no matter what is said; the national anthem as a universal and recognisable sign of solemnity.

The iconic value of the Cadillac striking a pile of televisions is unquestionable, but repeating it in slow motion draws attention to the editing of *Media Burn*: the mimesis of television codes is remarkable and plays with the viewers on two levels. Thanks to the language used, the viewers can read the report about the performance perfectly, but at the same time the event unmasks the media system.

If Ant Farm employs a mimetic strategy, *Television delivers people* (1973) by Richard Serra (a collaboration with Carlotta Fay Schoolman) makes use of a minimal aesthetic with root in the film or program end-credits. Despite Valerie Export had previously produced the work *Facing a Family* (1971) for ORF (Austria's national public station), a five-minute portrait of a family watching television in their typical private environment, or, later in 1984, *Reversed Television – Portraits of Viewers* by Bill Viola interrupted the regular scheduled programming of WGBH (Boston television station) with portraits of individuals facing their television set in their living room, in my eyes, the seminal work by Richard Serra, *Television delivers people* (1973), questions the architecture of commercial television in the strongest way and reverses the relationship between consumers and consumed. Serra does not present to the viewers an archetypical situations or a parody as do Valerie Export or Bill Viola, but confronts them with inferential and crisp statements about their own situation as television consumers. On a blue background, the lines scroll one after another with cheerful electronic music in the background, revealing the internal commercial logic and social implications of the television system. Serra's use of a minimal aesthetic focuses the viewers on the message, often repeated as in the advertisements. The video is a comprehensive criticism of television, attempting to awaken viewers to the real structure of the television system and its complicated relationships with political power, the market and corporate interests. There is no room for doubts or misinterpretations in lines like: "it is the consumer who is consumed," "what television teaches through commercialism is materialistic consumption," "the new media state is predicated to media control," "we are persuaded daily by a corporate oligarchy," "popular entertainment is basically propaganda for the

status quo" or "you pay money to allow someone else to make the choice."

Where Serra attributes his style of criticism to the format of end-credits, General Idea's reflections play with different television formats. *Test Tube* (1979) was conceived as a program for television and produced by De Appel, Amsterdam, while General Idea was in residence there, but it was never broadcast. The program is a hybrid of popular television formats including talk shows, soap operas, newscasts and infomercials. The video highlights the lack of alternative space outside the television studio and the necessity of using an accepted format to fill it with content. For this reason, *The Color Bar Lounge* is the brand of General Idea's studio: from there, we follow the story of an "abstract depressionist", a lonely painter who seeks public recognition, while advertisements for the bar are scattered throughout the program. The result is a collage of counter positions, fictional sketches and images taken from television, references from the art world, daily life and television. By using the zapping style of television consumption, General Idea declares that the scope of television is as broad as life and influence *in primis* the art domain.

But when we approach the distinction between television and cinema, Andre S. Labarthe gives a clear interpretation of this *liaison dangereuse*. In his eulogy *Adieu Rita* (1987), Labarthe shoots a television set and places the newspapers announcing the death of the famous actress Rita Hayworth in front of the camera. Labarthe's voice-over suggests a link between this unhappy event and the death of cinema, demonstrated in the television coverage of Cannes Festival in 1987. Excerpts from Hayworth's movies and Cannes reports on television are alternated during the director's reflections. His position is heavily critical of 'forgetful' television: a television which depicts everything and brings society into a post-cinematic sphere. While cinema is the realm of the imagination, television is the domain of oblivion or, as the famous French movie critic Serge Daney said, "*la télévision n'est pas "comme" le cinéma: son temps n'est pas le même ... et comme la télévision est (c'est sa grandeur) l'éclave d'un pur présent sans profondeur, il est normal qu'elle ne sache rien d'elle même et que, ne sachant rien, elle n'ait pas plus secrété son histoire que ses historiens*". Or as Labarthe states, television has killed the cinema by revealing the unknown through badly-shot, badly-framed and badly-lighted images. In this sense, the television excerpts chosen by Labarthe show how television is built on own self-reference.

The same point of view is evident in *Idéale Audience: un paysage télévisuel en France* (1989) by Joëlle de la Casinière. Her composition is a collage and

variation on three main themes: the self-promotion of TV channels, the ideal audience and the female announcers. These themes are divided through cartoon characters asking rhetorical questions about television. Her style generally works with the familiar grammar of television, but against television content: the video is built on a zapping style, but de la Casinière integrates images and sound manipulations like jingles, running texts, multiplied images and vocal or instrumental compositions in order to criticise television through its own elements and registers. By repeatedly using logos from various television channels and announcements about up-coming programs, de la Casinière underlines how television creates an agenda for viewers and, furthermore, shows how television is largely self-referential empty rhetoric. Just as a rhetoric targets an intended audience which will be addressed, convinced, or affected by the speech, so television has its *idéale audience* which needs to be persuaded. The ideal audience is depicted by showing, one after another, individuals who participate in television shows: they have no voice, but they are filmed adopting an attentive attitude. As a counterpart to this silent public, the female announcers are multiplied on screen and represent their iconic value, but, instead of their voices, de la Casinière introduces a twist and replaced their announcements with an electronic *operetta* strengthened with running texts about the social ubiquity of television.

In conclusion, this selection of videos acts against the medium. This criticism leads to an awareness that art and television have an impossible relationship due to their heteronomous conditions. In fact, intellectual positions are independent from the establishment, they reflect on the society through (artistic) statements which aim to deconstruct the commonplace and reach the broadest possible public. This is the reason artists made use of television and identified it as a frame to enlarge their visibility. In contrast, as Pierre Bourdieu clearly exposed, television is subject to commercialism and audience ratings to such an extent that television cannot allow real criticism, but can only reinforce the symbolic order. Even if the public can watch debates, these polemics are always faithful to the goal of reaching everybody without upsetting anybody. Television leads to homogeneity and de-politicisation, which perfectly represents the conservation of the neoliberalism order, in which democracy is meant to be limited to a consumeristic freedom. In this sense, although a discourse about television may look anachronistic at the time of internet and social media, these artistic reflections produced during the 70s and the 80s are essential manifestos unmasking the symbolic and political order which shapes the world we live in today.

PROGRAM

Richard Serra and Carlotta Fay Schoolman -
Television Delivers People

1973, 5'55", colour, sound, English running text.
A didactic approach subverts the experience of viewing images on the screen. While cheerful music plays, a scrolling text reveals the corporate masquerade of commercial television and denounces television as an instrument of social control.

Ant Farm - *Media Burn*

1975-2003, 23'02", colour, English spoken.
On July 4th 1975, the ultimate media event takes place in San Francisco. Introduced by the Artist-President's speech, a modified El Dorado Cadillac drives through a wall of burning TV sets in order to free America from its television addiction.

General Idea - *Test Tube*

1979, 28'15", colour, English spoken.
Through a hybrid of television formats, General Idea meditates on the myth-making formula of television by following the rise of a modernist "abstract depressionist" to success.

André S. Labarthe - *Adieu Rita*

1987, 5'04", colour, English and French spoken, English subtitles.

André S. Labarthe pays tribute to Rita Hayworth, who died on May 1987 while television reports from the 40th Cannes Film Festival. This heartfelt goodbye evolves into a meditation about the situation of the cinema in the era of television's cultural hegemony.

Joëlle de la Casinière - *Idéale audience: un paysage télévisuel en France*

1989, 72'30", colour, French spoken and French running text, English subtitles.

A reflection on television is composed of jingles, logos, texts, graphics and fragments of programs. In her video collage, de la Casinière comments on television and states that, when the television is switched off, there is nothing left.



Joëlle de la Casinière. *Idéale Audience: un paysage télévisuel en France*, 1989. Courtesy of the artist.



Ant Farm, *Media Burn*, 1975-2003. Courtesy Electronics Arts Intermix (EAI), New York.

01.05.2011 – 14.00–18.00

ERFGOEDDAG

De kanaalbuurt, mijn wereld? - Verleden en perspectieven van een Brusselse wijk

(NL) Met een collectie van 3000 audiovisuele kunstwerken, die teruggaan tot de jaren zestig, is Argos landelijk op dit terrein de grootste erfgoedbeheerder. Zondag 1 mei slaat het kunstencentrum de handen in elkaar met Erfgoeddag, dat dit jaar onder de noemer *Armoe Troef* aan de hand van meer zo'n 600 activiteiten licht tracht te werpen op armoede en mensen die het in het verleden moeilijk hadden om rond te komen.

In de projectiezaal Black Box stellen we *De kanaalbuurt, mijn wereld?* voor, een programma met drie films uit Argos' collectie dat aansluiting zoekt bij het generale thema van Erfgoeddag. Gehuisvest in de kanaalbuurt – een plek die een bewogen geschiedenis kent en nog steeds in volle transformatie verkeert – verhalen de werken over migratie en kansarmoede, alsook ook over de dagelijkse activiteiten van haar bewoners en over het verleden en de perspectieven die Argos' directe omgeving biedt.

Bénédicte Liénard trok voor haar intense *Pour vivre, j'ai laissé* (2004) naar het Klein Kasteeltje aan het kanaal. In dit project nemen de asielzoekers zelf de camera ter hand. Zodoende toont dit werk de mens achter de muren van deze overbekende Brusselse plek: subjectieve verhalen van de migratiestromen in België, ontboezemingen en beslommeringen van mensen die vaak in erbarmelijke toestand overleven.

In Jef Cornelis' informele essay *Brussel, scherven van geluk* (1995) staat de gemeenschap van Molenbeek voor het hedendaagse Brussel. Wat veertig jaar geleden een typische voorstad was, heet vandaag voor de vele migranten 'Molem, mon village'. Archiefmateriaal traceert het verleden, Cornelis portretteert de – vaak erg arme – inwoners van Molenbeek zestien jaar geleden; een situatie die vandaag weinig veranderde. Deze atypische documentaire gaat van de stelling uit dat de inwoners van het hedendaagse Brussel nog steeds vasthouden aan de vooruitgangsfantasie die *Expo 58* fel propageerde, een droombeeld dat vandaag in feite vervallen is tot een ruïne.

Voor *Boulevard d'Ypres/ Ieperlaan* nam Sarah Vanagt haar eigen straat, de Ieperlaan, als setting en thema. Stadsontwikkeling zorgt ervoor dat de mediterrane winkels, die aan deze straat een specifieke uitstraling gaven, er verdwijnen. Het geheugen van de Ieperlaan vastleggend, praat ze met de handelaars, de medewerkers van het Leger des Heils en al wie haar (voet)pad kruist. Hun verhaal vertellen ze in de vorm van sprookjes. (IS)

PROGRAMMA

14.00–15.00

Bénédicte Liénard

Pour vivre, j'ai laissé

2004, video, 30' 26", kleur, verschillende talen gesproken, Engels ondertiteld

15.00–16.30

Jef Cornelis

Brussel, scherven van geluk

1995, video, 57' 24", kleur en zwart-wit, Nederlands gesproken, Engels ondertiteld

17.00–18.00

Sarah Vanagt

Boulevard d'Ypres/ Ieperlaan

2010, video, 65', kleur, Nederlands, Frans en Engels gesproken, Engels ondertiteld

Jef Cornelis, *Brussel, scherven van geluk*, 1995. Courtesy the artist.Sarah Vanagt, *Boulevard d'Ypres/ Ieperlaan*, 2010. Courtesy the artist.

14.04.2011 – 21.30

MARC TRIVIER

... d'un lent regard

(2011, video, 78', colour, French spoken, English subtitles)

Ⓜ In this, his first film, the Belgian photographer Marc Trivier (1960) leads us through a variety of philosophical wanderings that occupy and influence our thinking. He creates a musical setting in which the music of Mahler and the philosophy of Adorno, Blanchot, Deleuze and others enter into dialogue with each other. *... d'un lent regard* was conceived as a pure composition, a score in which words and thoughts alternate with still images. It is a rambling poem, a succession of extracts which, in spite of their conflicting rhythm, together form a filmic object. Everything that is static appears to become dynamic, and vice versa. The Mexican desert, the predictions of the character called William the Blind, and the heaviness of time refer to so many complex emotions and memories that when he shows an image, Marc Trivier 'closes his eyes and listens' in order to describe the experience, and perhaps to feel its impossible relationship with the world. The premiere of the film will be accompanied by the launch of a publication of the same title featuring an essay by Jean-Christophe Bailly. (JH/IS)



Marc Trivier, *...d'un lent regard*, 2011. Courtesy of the artist.

12.05.2011 – 21.30

WAEEL SHAWKY

Cabaret Crusades: The Path to Cairo

(2011, video, 65', Arab spoken, English subtitles)

Ⓜ Egyptian artist Wael Shawky has gained considerable international recognition for his installations, videos, photographs and performances exploring religion, politics and the effects of cultural globalisation. *Cabaret Crusades*, the second part of which is being premiered in collaboration with the *Kunstenfestivaldesarts*, is a cycle of films in which he re-examines the history of the crusades by having the events re-enacted by puppets unleashed on cardboard battlefields. Inspired by Amin Maalouf's book *The Crusades Through Arab Eyes*, Shawky questions the socioeconomic motivations behind these 'holy wars' which left an indelible impression on the Arab world and its relationship with the West. Christians, Muslims, kings, caliphs, popes, martyrs and saints: all of them are puppets, but no one knows who is pulling the strings... A short filmed drama with a surreal atmosphere combining drama and lyricism, *The Path to Cairo* invites us to navigate through the territories of truth, myth and cliché. It is a history lesson which is as sensitive as it is penetrating. The first part of the film, *Cabaret Crusades: The Horror Show File*, will also be screened. (DL)



Wael Shawky, *Cabaret Crusades: The Path to Cairo*, 2011. Courtesy and copyright of the artist.

09.06.2011 – 21.30

ÖZLEM SULAK

12 Eylül / September 12

(2010, video, 61', colour, Turkish spoken, English subtitles)

EN The work of Özlem Sulak (1979) embraces the personal and political in subtle and equal measure: all of her film works and installations articulate personal perspective and represent public discourse while asserting their elemental reciprocity. Almost thirty years ago, on September 12, 1980, a right-wing military coup d'état led by General Kenan Evren took state power in Turkey. This destroyed the entire opposition in Turkey and took away the basic liberties with its oppressive military constitution, but also led to years of silence. For *12 Eylül*, Sulak interviewed 12 people of different ages and social backgrounds on their personal experience and memories of the event. Each short video frames one personal account letting the supporters as well as the opponents of the putsch their space to express what happened in these days. Sulak concentrates on the intimacy of an individual experience of a singular belonging, which at large constitutes a fabric of history and its “grand narrative”. (BS)



Özlem Sula, *12 Eylül / September 12*, 2010. Courtesy of the artist.

ECRAN D'ART are monthly screenings of artists' film and/or video jointly organised by Argos, Beursschouwburg and Cinema Arenberg, in collaboration with La Cambre Academy. Screenings take place at 21.30, the entrance fee is € 8/6,6.

More Information:
Ecran d'Art / Cinéma Arenberg,
Koninnegalerij 26 Galerie de la Reine,
1000 Brussels.

INTO THE MECHANISMS OF CINEMATIC STORYTELLING

IVE STEVENHEYDENS IN DISCUSSION
WITH NICOLAS PROVOST

After his successes at a number of international film festivals with his recent works *Long Live the New Flesh* and *Stardust*, the artist and filmmaker Nicolas Provost is currently finalising his first feature-length work, *The Invader*. Alongside this, he is currently shooting the final part of his *Plot Point* trilogy in Tokyo. Provost's complete body of work is part of the Argos collection and is actively distributed by the centre, where he will present a solo show opening in April 2012.

IVE STEVENHEYDENS: What made you decide to make a feature-length work?

NICOLAS PROVOST: "I got an offer from the producer Versus Production, inviting me to make a feature film. Although I had known since an early age that one day I would make a feature film, I was at that point totally unprepared. I wanted the subject to be universal and topical. I also wanted to avoid making a film that would only appeal to a small audience. So this compelled me to think 'large' rather than 'artistic' from conception and then see where the project took me. To be honest, it took me a long time to figure out what kind of subject the film should address. In 2005, I started writing from scratch. I felt like I was performing an anti-hero film, undertaking an outsider's journey, in the tradition of films in which the anti-hero becomes

the hero during the battle against society and his own demons. I thought of well-known examples such as *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), *Bad Lieutenant* (Abel Ferrara, 1992) and *The Verdict* (Sidney Lumet, 1982). In my short fiction film *Exoticore* (2004) Issaka Sawadogo, a fantastic actor and good friend, plays the role of an immigrant from Burkina Faso trying to integrate into Norwegian society. He carried the whole film on his shoulders, so I decided to write something made to measure. This film will not be another sentimental portrait of migration politics, it goes deeper into the shadows. *The Invader* is about a man who tries to find his place in the world. It is a bit of a thriller, and it is politically incorrect because he becomes the monster that we project onto the stereotype of the immigrant.

IS: At ninety minutes long, 'The Invader' seems a typical commercial film.

NP: "Yes, I have chosen a standardised format. The film will also be shown in the regular Belgian cinema circuit thanks to Versus Production and O'brother Distribution. Hopefully it will also circulate internationally. *Exoticore*, a 30-minute film, was made with 3000 Euros and without a script. My new work, a film that is exactly one hour longer, took me five years to write and produce. To go from making short to feature films is

a huge step. We only had thirty days to shoot *The Invader*, a very short period. Everything is done in the centre of Brussels, which I think is a very cinematic city. You can make Brussels into a small New York or a small Paris. As in all my work, the film locations and sets are important characters in their own right. I spent a lot of time finding the right streets, façades, interiors and the finest restaurant to give the city a universal look. As a Belgian filmmaker, I do not want to play on the so-called local 'Belgitude', I think it is more challenging to charm an international audience into identifying with Brussels as a universal and timeless place. By the way: Sawadogo plays the main role beautifully, but he is not the only actor in the piece. *The Invader* has a very diverse and international cast with Italian star Stefania Rocca as the leading love interest. She featured amongst others in *The Talented Mr. Ripley* (1999) and in several Abel Ferrara films."



Nicolas Provost, *Storyteller*, 2010. Courtesy of the artist.

IS: In general, your work reflects on the grammar of the 'language' of cinema, and the relation between visual arts and the cinematic experience, analysing and questioning the phenomenon of cinema, its various elements, its influence and conventional rules. Where does your fascination with cinema actually come from?

NP: "I am very grateful for cinema and I am totally in love with it. It made me dream when I was growing up and inspired me as an artist. I always like to name the same three master filmmakers as a source of inspiration: Stanley Kubrick, Alfred Hitchcock and David Lynch. Like them, I also perceive the medium of cinema as a great dream machine. It is a factory that generates a waking dream for the public for ninety minutes, and that is what I aspire to do in my art. These makers are also important to me because in their works they actually played with the logic of dreams, with the subconscious. I try to explore these themes in my works too. Furthermore, I am interested in the mechanisms of storytelling. How can we explore new or other ways to pass our message – a simple story – on to the audience? I also have to admit that these days I am rarely pleasantly surprised or deeply fascinated with film and cinema anymore. I hope this is a temporary professional deformation but I have a feeling that cinema is going through an artistic crisis right now. For the moment I am only enjoying classic films like *Two Lovers* (James Gray, 2008) or more recently *The Social Network* (David Fincher, 2010). Well-written, beautifully acted and with a strong tone. In general, I think you need a good story, but the overall tone of the film is more important."

IS: Slavoj Žižek, who wrote extensively on Hitchcock and on Lynch, said quite a while ago that "what still appears in ordinary commercial films is the shift in the notion of subjectivity. You can detect what goes on the profoundest, most radical level of our symbolic identities and how we experience ourselves. Cinema is still the easiest way, as for Freud dreams were the royal road to the unconscious."¹

NP: "Cinema is a powerful dream-machine. We like to think about



Nicolas Provost, *Exoticore*, 2004. Courtesy of the artist.

it as something divine that, for 90 minutes, takes us to a place we have never seen before. I think most of Western cinema is based on a Christian idea. It relates to concepts of salvation and guilt, of living in a state of castigation in order to become a better person. As a viewer, your brain is in full analysis mode because your senses are wide open to let in the constant stream of emotions produced by the endless combination of so many storytelling elements. I think it is logical that our subconscious becomes overloaded with information and starts living a life of its own, through dreaming. For me, one of the most hopeful ideas is that all these years of cinema have connected us to our subconscious. And it is with that collective memory that I try to make poetry.”

IS: In your own works, you often make use of found footage, mostly parts of very well-known feature films, of Hollywood classics. In *Long Live the New Flesh* (2009) for instance, you draw from popular horror films. Another example is *Gravity* (2007), in which you mix fragments from, amongst others, Hitchcock’s *Vertigo* (1958) and *North by Northwest* (1959), and Lynch’s *Blue Velvet* (1986). Why do you use found footage from mass cultural production to construct your own stories?

NP: “I like to sculpt with existing or prefabricated audiovisual material and turn it into a new story, a new idea. A great quality of classic Hollywood imagery

is that it forms an important part of the collective memory. Actually, the fact that I started working with found footage also has to do with technological developments. Around the turn of the millennium, the digital revolution made it possible to upload films on your computer or laptop and easily re-edit them yourself, just at home. So I started sculpting existing material almost by accident.”

IS: Other works like *Plot Point* (2007), *Exoticore* or *Stardust* (2010) contain no found footage whatsoever, they are entirely shot by you. At the same time, you also play on the codes of major Hollywood cinema. Through the use of voice-over and narrative, ‘normal’ situations become very tense and suspicious, just like in the movies.

NP: “Exactly. Actually all my works, even the more abstract ones like the mirrored cloud of smoke in *Suspension* (2007), are stories. They also all have a beginning, a middle and an end. I think if you offer an audience a creative work – whatever context it is presented in – you always offer a story. This is even true for a sculpture: the moment that a piece catches the attention of the viewer in the museum is the beginning of a story. The reflection and interpretation forms the middle part, the satisfaction – or lack of it – and the act of the viewer turning his back on it to look at something

else behaves as the conclusion of the story. As an artist, I have chosen the audiovisual as my medium, but that is the only difference. In my works I want to attract attention, build up tension and create an emotion. When I start to sculpt an audiovisual idea, I never know what the length will be. Every story demands its own time. I focus on really developing the image, I try to find what I call audiovisual magic and then I try to keep the tension curve going as long as possible.”

IS: *Stardust* is actually the second part of a trilogy that kicked off in 2007 with *Plot Point*, the so-called *Plot Point Trilogy*. In these works you question the boundaries between a staged and a hidden reality. You are in fact constructing fiction with the material you ‘find’ on the streets.

NP: “The trilogy will be finished in 2012. The third part plays out in different parts of Tokyo, where I have already filmed a large part. In this film, I chose not only to shoot in the streets again, but also to work with an actor. In this Tokyo work I follow an actor who plays the character of a serial killer and interacts with real life filmed with a hidden camera. In this way, real people become fictive characters in the fictive world of the actor. This creates a very interesting tension. Filmed in New York City, *Plot Point* became a fiction thriller made entirely using a hidden camera and juxtaposing two basic elements of the thriller genre, the police force and the people in the street. For *Stardust*, shot in Las Vegas, I went a step further by not only turning real people into fictive characters but by also filming and staging real Hollywood stars who became part of the story. I used the glorious and ambiguous power of the gambling capital to spread several intrigues of a crime story, intersecting one other during the film. At the end of the film, the resolution is the moment when the crowd look up at Jack Nicholson and hope to get some of his stardust.”

IS: The *Plot Point*-trilogy is shot with a hidden camera. *Stardust* features Dennis Hopper, Jack Nicholson, Jon Voight and Danny Trejo (recently discovered by a wider audience in Robert Rodriguez’ *Machete*, 2010). How did you capture them?

NP: “I am actually making a point of not giving this away. My work is based on telling audiovisual dreams. It plays with the expectation of the viewer. For me it is important that the viewer questions these mysteries, which I prefer to leave unrevealed. A magician does not reveal his tricks either, because that will only lead to disappointment. But let me say this, I met all of them and I filmed them. Dennis Hopper was a very warm person. I had no idea that he was very ill, he was radiant when we met.”

IS: In *Stardust*, the bombastic soundtrack creates a very tense atmosphere and many moments of suspense.

How important is music and sound for your work in general?

NP: “Sound functions as an emotional guideline, just like beauty, which is also a recurrent theme in my work. Sound and beauty also seduces, it tries to open the heart of the viewer so I can fill it with my poetic content. In *Suspension* or in *Storyteller* (2010) I prefer not to use any sound because the moving images can do the job alone. They are both hypnotic, and offer a meditative experience demanding the viewer’s engagement. In the *Plot Point*-trilogy I clearly play on American film codes, and sound is an important element in this storytelling. It helps to create emotions built on suspense, tension and surprise. These are the favourite emotions of the viewer. They keep him/ her in the moment and create a dynamic tension curve.”

IS: *Storyteller* takes found footage of the skyline of Las Vegas, recomposing and mirroring the images. Here the already ‘hyper reality’ of this city becomes a slick artificiality reminiscent of science fiction, of a spaceship. It is like you are saying that a ‘normal’ image cannot express the condition of this city. In *Suspension* the image is like animated black-and-white Rorschach inkblots, trying to absorb the viewer through the images they induce. In these works, the fairly simple technique of a mirroring screen simultaneously halves and duplicates the image – erases and adds at the same time – resulting in an intriguing meta-commentary on the status of images at the present time.

NP: “I am not criticising the normal image, I am questioning why we are so obsessed with it. When I say that I am sculpting with moving images, I am not only trying to make something beautiful that hopefully gives the viewer a mesmerising and self-reflecting experience. I am also trying to push the interpretation of the moving 2D image as far as I can. Today we are still stuck in telling stories from left to right on a 2D



Nicolas Provost, *Exoticore*, 2004. Courtesy of the artist.

screen, which we call cinema. I am curious to know how this 133-year-old storytelling technique will evolve in the future. Will we still call it cinema? The 3D technique of today only gives more depth of field, but I think that one day we, the viewers, will be drawn into the story itself - maybe through a chemical or technological device that physiologically stimulates our subconscious. I think the cinema and videogame industries will merge. It might not be called cinema anymore but it will still be storytelling because we want to be endlessly entertained. I gave my film the title *Storyteller* because I wanted to make a point that we will always be in the storytelling business. It has been there from the very beginning of mankind and it will always be there. We are obsessed with it because that is how the cosmos and human beings work: in circles of tension developing towards a climax that resolves. Again: everything has a beginning, a middle and an end."

IS: The Argos collection holds nineteen works by you. With one exception, they are all in active distribution. Argos has been following you work for the last ten years. What role has the centre played in the development of your career?

NP: "I am very grateful for the fact that all my works have a very good, efficient distribution among festivals, for instance. These days I would not be able to do this alone anymore. I get a lot of support from the centre, and I do realise this is not always evident. Technically, I always get help when I need it. To say the least, I am also looking forward to my show in April-June 2012. By then the Tokyo film will be ready, so the exhibition premieres the complete *Plot Point*-trilogy and maybe more. Personally, I think this is my most important work up to now."

IS: You recently had solo exhibitions in Haunch of Venison, both in Berlin and London, and a retrospective exhibition at the Seattle Art Museum. With more than 20 international festivals programs focussing on your works, you have won over 60 film awards. How do you feel about exhibiting works both in a gallery/ museum context and in a public screening? What is the difference, if any?

NP: "Although the show in London was quite different to the one in Berlin, both spaces were monumental and the projections were top quality. But when you exhibit, you are always constrained by certain conditions and you try to make the very best of it. For me, however, the audiovisual experience, the film itself, is the most important thing. I keep in mind two things: My works should be able to work linearly as a large-scale cinematic experience as well as a small painting on the wall where you come in the middle of the story. I think that since most of my films play with the element of expectation, there is no problem for the viewer to follow the content. Because my work questions cinema

and looks like cinema, all films also have a film festival journey. From the very beginning I managed to use both the arts and the festival platforms to show my work and I made sure that they supported one another. In fact, this was not easy in the beginning because there was a risk of falling between the two funding programs and getting nothing in the end. Since the digital revolution, more artists are making films. There is a greater tendency to crossover traditional divisions between the arts. It seems that everyone is questioning cinema now, even in theatre and dance. Luckily in Flanders we can get funding support at Flanders Audiovisual Fund where they have set up the FilmLab especially for those of us who make single screen art. It is difficult to conclude that the two publics are different from one other. There are all sorts of people seeking salvation in cinema and all sorts of people looking for answers in contemporary art. In the end, for me it is all the same: we want to be entertained by an enlightening emotion."

Brussels, February 2011.

¹ Žižek in conversation with Geert Lovink, 20 June 1995, http://www.ntticc.or.jp/pub/ic_mag/ic014/zizek/zizek_e.html



Nicolas Provost photographed by Cici Olsson, 2011. Courtesy of Argos, Centre for Art and Media.

BOOK SAMPLER



EN In this column, Andrea Cinel explores a selection of publications available in the Argos Media Library. In this issue, the focus is on the concept of the city considered simultaneously as a socio-cultural public space, and as historical and psychological representations of cultural identities.

“Architecture is always the ultimate achievement of intellectual and artistic evolution, the materialisation of an economic stage. Architecture is the final point in the achievement of any artistic endeavour because the creation of architecture implies the construction of an environment and the establishment of a way of life”.

Asger Jorn, Architecture for Life, in Theory of the dérives and other situationist writings on the city, L. Andreotti and X. Costa (eds.), ACTAR and MACBA, Barcelona, 1996, p. 51.

⁽¹⁾ In his essay *La ville franchisée. Formes et structures de la ville contemporaine*, David Mangin describes the sprawl of cities over the last 35 years, and the construction of new hybrid areas which are not identifiable either as rural or urban territories. Although his analysis focuses on the French situation, the same model is considered worldwide, especially in Asian cities such as Shanghai, Tokyo, Bangkok and Beijing. Here, suburbias are strongly defined by property speculation, road infrastructure, housing estates and shopping complexes which divide them into homogeneous sectors and private enclaves. To these franchised cities, Mangin opposes the idea of a “ville passante” which is characterised by the heterogeneity of the architecture, the use of different practices and a development which is not significantly related to the road traffic.

⁽²⁾ Where Mangin uses cartographies, interviews, and public and private reports to analyse the developments of the cityscape, Christine Boyer describes how and why images from earlier historical periods have been used to construct the contemporary reading of the city. *The City of Collective Memory. Its Historical Imagery and Architectural Entertainments* locates three aesthetic conventions: “the city as a work of art” for the traditional city, “the city as a panorama” for the modern city, and finally “the city as a spectacle” for the contemporary city. These visual and psychological models directed the redevelopment of American and European centres and shaped how the city has been recognised, depicted and planned as a complex cultural entity.

⁽³⁾ By employing the same interdisciplinary approach usually found in the field of literary studies, Joan Ramon Resina and Dieter Ingenschay compiled a series of essays and interventions which evaluate the urban image from the perspective of change. *After-Images of the City* journeys through cities including New York, Barcelona, Madrid, Paris, Tijuana, Berlin, and London, underlining the image of a city as an unstable paradigm which cannot be retained in time and history. They emphasise transitions and fragmentations, and they focus on the ways in which images, or “after-images”, constitute traces of what preceded them, as well as components of subsequent images that appear, disappear, and reappear in the course of urban change.

⁽⁴⁾ Finally, *Imagining the Modern City* shows the dual relationship between the city and the artist: cities have inspired writers, architects and filmmakers while artists have shaped and continue to shape cities through their creation of images, storytelling and architecture. This cultural legacy helps to determine our ideas about our place in public spaces, but if the reality of the city is always imagined, then individuals construct meaning in their environment within a constrained interchange between the internal and the external, illusion and reality, fiction and truth. Donald juxtaposes imagination and democracy to underline how the experience of cinema opens up the city as a space of possibility.

RECOMMENDED READING

- M. Christine Boyer, *The City of Collective Memory. Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*, 1996.
- James Donald, *Imagining the Modern City*, 1999.
- David Mangin, *La ville franchisée. Formes et structures de la ville contemporaine*, 2004.
- Joan Ramon Resina & Dieter Ingenschay (editors), *After-Images of the City*, 2003.

RECOMMENDED VIDEOS

- Justin Bennett, *City of Progress*, 2008-2010.
- Peter Downsborough, *THEN*, 2008.
- Beatrice Gibson, *A Necessary Music*, 2008.
- Shelly Silver, *5 lessons and 9 questions about Chinatown*, 2009.

JULIA MELTZER AND DAVID THORNE

Ⓔ Julia Meltzer (1968) and David Thorne (1960) produce videos, photographs, installations, and publish writings. Their projects focus on potential ways in which visions of the future are conceived of, claimed, and realised, specifically in the context of religion and global politics. In *It's not my memory of it: three recollected documents*, they raise questions concerning the 'logic' of the bureaucracy surrounding secrecy in the present climate of heightened security control. In both *epic (malhame)* and *Not a matter of if but when...* the viewer is confronted with a close up of the Syrian actor Rami Farah reflecting on recent events in the Middle East. Through a combination of direct address and fantastical narrative, Farah speaks about living in a condition of chaos and stasis. In *Take into the air my quiet breath*, an architect recounts the chronicle of the Basel al-Asad Center, a building that has been the subject of much rumour and speculation. Also shot in Damascus, Syria, *We will live to see these things, or, five pictures of what may come to pass* is a work in five parts about competing visions of an uncertain future. (IS)

AVAILABLE WORKS

epic (malhame)

2008, video, 7', colour, Arab spoken, English subtitles.

Take into the air my quiet breath

2007, video, colour, 17', Arab spoken, English subtitles.

We will live to see these things, or, five pictures of what may come to pass

2007, video, colour, 47', English spoken.

Not a matter of if but when: brief records of a time in which expectations were repeatedly raised and lowered and people grew exhausted from never knowing if the moment was at hand or still to come

2006, video, colour, 32', Arab spoken, English subtitles.

It's not my memory of it: three recollected documents

2003, video, colour, 25', English spoken.



Julia Meltzer and David Thorne, *epic (malhame)*, 2008. Courtesy of the artists.

KRASSIMIR TERZIEV

Ⓔ The work of the Bulgarian film- and video-maker Krassimir Terziev (1969) concerns the clichés of contemporary urban cultures, the mystification of national values, memory and social amnesia. *A Message from Space in my Backyard* documents several cases of space debris coming back to earth. These cases become a series of dissonant counterpoints to one of the strongest embodiments of a belief in enlightenment: man's ability to conquer space. *Battles of Troy* is a study of the internal economy of contemporary globalised cinema production, seen through the eyes of the lowest unit in the production hierarchy - the extras. The focus of the study is the making of Warner Bros.' motion picture *Troy* (2004), one of the most expensive productions ever made. 300 people from the core 'specialised' group of stuntmen (or stunt artists, if you prefer) in *Troy* are Bulgarian. What seems a pragmatic producer's decision, reveals a sophisticated grid of geographic/political/cultural connotations in the globalised film industry. All these men spent three months training in Mexico in preparation for performing in the epic (or large-scale, ambitious) battle scenes of *Troy*, creating a background for the feats of arms of Eric Bana and Brad Pitt. What kind of movie did the extras see on the set during the battles? (IS)

AVAILABLE WORKS

A Message from Space in my Backyard

2008-2009, video (single channel or two channels video installation), colour and b&w, 9' 49", English spoken, English running text.

Battles of Troy

2005, video, colour, 51', Bulgarian spoken, English subtitles.



Krassimir Terziev, *Battles of Troy*, 2005. Courtesy of the artist.

JAN DE COCK



Jan De Cock, *Repromotion*, 2010. Courtesy and copyright of Atelier Jan De Cock.

Ⓔ Jan De Cock (1976) is renowned for his sculptural installations, which the artist sees as monuments to Modernism. In *Repromotion*, his first film, we see a new perspective opening up in his work. The title refers to the exhibition of the same name held at Bozar in summer 2009, which, together with the artist's studio in Brussels, provides the backdrop for a surprising tableau. Sometimes playful, then restrained and observant, De Cock – alternating his position from behind to in front of the camera – appears in a world of his own making. In his prismatic installation work, formally indebted to the modernist and constructivist idioms, De Cock has already shown himself to be a master in making the eye an instrument. He now adds a through-view to what was a view. His tightly designed spatial modules, collages of chipboard and photomontage, interact with tracking shots which literally offer a view through his geometrically formal structures, which are commonly but unjustly considered static. The filming not only articulates the plane within the plane, but also breathes life and vitality into the whole construction. Visitors to the exhibition are captured in penetrating close-ups. Children talk spontaneously about what they have seen, make drawings and take photos. Eagles and owls fly around freely under the highly concentrated gaze of a young archer. De Cock's work, which he himself once characterised as 'film montage in space', has always made reference to film. Now he has plunged into the flow. *Repromotion*, which can best be described as a filmic 'Jan De Cock by Jan De Cock' is the odd man out in the eight-part documentary series called *Vormgevers* ('Designers') on the Canvas television channel. (PW)

AVAILABLE WORK

Repromotion

2010, video, colour, 52'12", Dutch and French spoken, Dutch subtitles.

In order to present artist film and video to a large audience, Argos distributes video works from its collection. The **ARGOS DISTRIBUTION CATALOGUE** consists of over 1000 historical and recent works by artists. The catalogue spans a period from the 1960s to the present. Monthly, new works are added. These works are available to hire for public screenings and exhibitions. For more information about distribution visit our website on www.argosarts.org. For questions and inquiries, please contact us on distribution@argosarts.org.

LOCUS AGONISTES – PRACTICES AND LOGICS OF THE CIVIC

Curated by Okwui Enwezor

Ⓜ By initiating a series of discursive and perceptual systems in which fresh hypotheses of the civic can be articulated, presented, and debated, *Locus Agonistes* aims to participate in the dynamic, lively, and complex debates of contemporary critical cultures in Arab societies and adjacent localities to them in Europe.

The project is inspired by the momentous historical forces and the emancipatory logics that are currently reshaping debates on civic identities, political subjectivities, cultural strategies, and artistic practices in Arab societies; and conceived of as a response to the various scenarios of rupture between antagonistic political camps, and civic critical cultures.

Neither purely an artistic and performance event, nor an academic and theoretical forum, *Locus Agonistes* is an invitation to cultural producers and thinkers across all disciplines, including artists, filmmakers, choreographers, dancers, playwrights, poets, actors, performers, historians, critics, journalists, writers, architects, graphic designers, and so to convene cultural programs and artistic projects situated at the intersection between sites of symbolic struggle for ideas, and spaces in which concepts of civic practice are elaborated.

As the core concept of *Meeting Points 6*, a transnational multidisciplinary cultural event initiated by Young Arab Theatre Fund and centred on several historic cities of the Middle East and North Africa, *Locus Agonistes* is organised over a one-year period of reflection. The project unfolds in three sequences beginning in Amman, Beirut, and Damascus in spring 2011 and will run in Cairo, Amman, Tangiers, and Tunis in spring 2012 with a program of performances, monologues, and contemporary dance solos. The project culminates in Brussels and Berlin between October 2011 and January 2012 with a series of exhibitions, conversations, performances and research projects.

In Brussels, *Locus Agonistes* will take place both in KVS (performance and debates) and Argos (exhibition). Participating artists include Jumana Abboud, Adel Abdessemed, Saâdane Afif, Doa Aly, Allora & Cadzilla, Sammy Biloji, Tony Chakar, Fakhri El Ghezal, Mounir Fatmi, Mona Hatoum, Lamia Joreige, Bouchra Khalili, Sandra Madi, Basim Magdy, Rima Maroun, Selma & Sofiane Ouissi and Akram Zaatari. (OE)

Locus Agonistes – Practices and Logics of the Civic is a multidisciplinary event organized in collaboration with *Meeting Points 6*, Young Arab Theatre Fund and KVS.



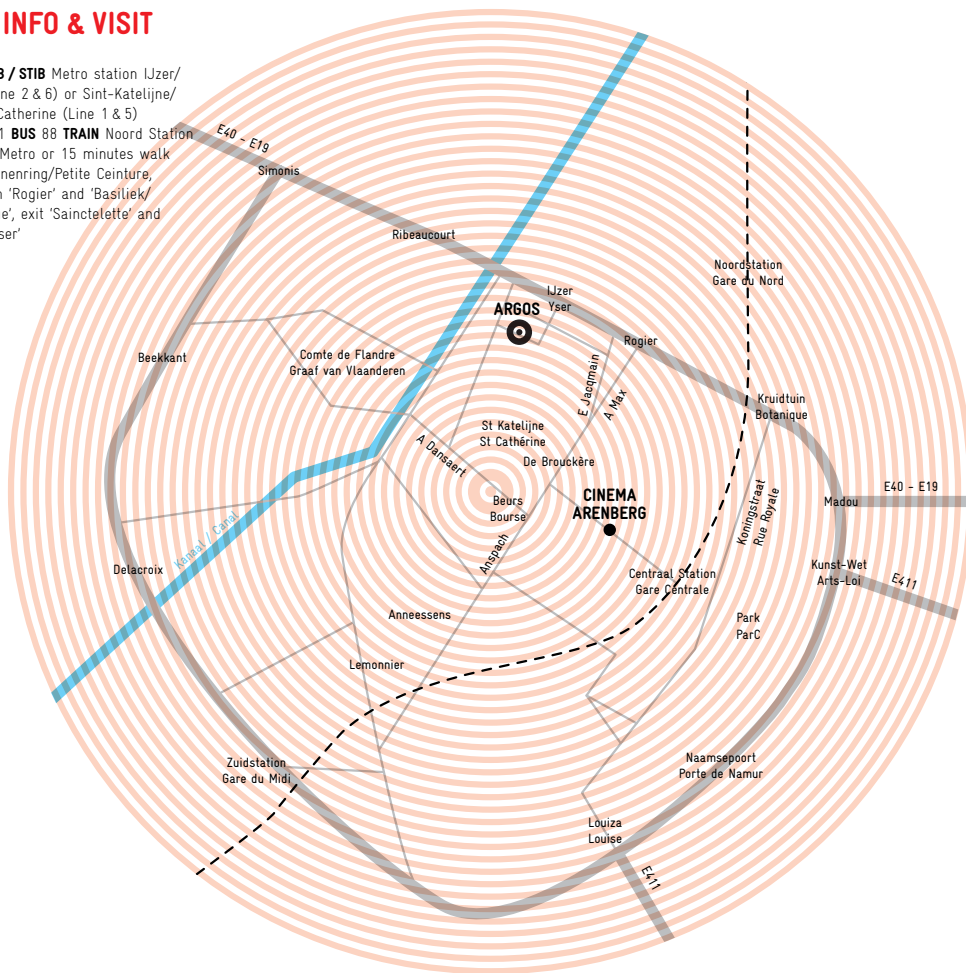
Basam Magdy, *My Father Looks for an Honest City*, 2010. Super8 film transferred to HD video (5'28"). Courtesy Newman Popiashvili Gallery



OPENING NIGHT
01.10.2011 18.00-21.00

INFO & VISIT

MIVB / STIB Metro station IJzer/Yser (Line 2 & 6) or Sint-Katelijne/Sainte-Catherine (Line 1 & 5)
TRAM 51 BUS 88 TRAIN Noord Station Nord + Metro or 15 minutes walk
CAR Binnenring/Petite Ceinture, between 'Rogier' and 'Basiliek/Basilique', exit 'Sainctelette' and 'IJzer/Yser'



ARGOS CENTRE FOR ART AND MEDIA
 Werfstraat 13 Rue du Chantier
 B-1000 Brussels
 +32 (0)2 229 00 03
 info@argosarts.org
 www.argosarts.org
 Admission € 5/3
 Opening hours: tue-sat 12.00-19.00

CINEMA ARENBERG (ECRAN D'ART)
 Koninginnegalerij 26
 Galerie de la Reine
 B-1000 Brussels
 +32 (0)2 512 80 63
 info@arenberg.be
 www.arenberg.be
 Admission € 8/6,6

COLOPHON

Publisher Frie Depraetere / Argos Centre For Art and Media.
 Editor Ive Stevenheydens. Text contributions Andrea Cinel, Julie Hallinger, Dennis Laurent, Okwui Enwezor, Rolf Quaghebeur, Bettina Steinbrügge, Ive Stevenheydens, Antoine Thirion, Paul Willemsen. Text translations Inge Arteel, Gregory Ball, Elisabeth Cluzel. Graphic design Jurgen Maelfeyt. Print Stevens Print, Gent. Argos Team Laurence Alary (Distribution), Andrea Cinel (Curator/Program Coordinator), Renato Collu (Coordinator DCA Project), Frie Depraetere (Administrative Director), Michael Mena Fortunato (House Keeper), Hajer Lehyan (Assistant Program Coordinator), Nawel Rachidi (Administrative Staff Member), Ive Stevenheydens (Curator/Communication), Bram Walraet (Ict Manager), Stephane Van Lysebeth (Video Technique), Paul Willemsen (Artistic Director).

General Support De Vlaamse Overheid, Vlaamse Gemeenschapscommissie, Stad Brussel/ Ville De Bruxelles. Project Partners Ecran D'art Beursschouwburg, Cinema Arenberg, La Cambre, Kunstenfestivaldesarts. Project Partners Jordi Colomer CO Producciones, Institut Ramon Llull, Generalitat de Catalunya/ Consell Nacional de la Cultura i de les Arts, Acció cultural espanyola. Av Partner Eidotech, Berlin. Media Partner Art Brussels. Project partner De kanaalbuurt, mijn wereld? - Verleden en perspectieven van een Brusselse wijk Erfgoeddag.



KUNSTENFESTIVALDESARTS 011



CALENDAR

ARGOS CENTRE FOR ART AND MEDIA

TUE – SAT 12.00-19.00

WERFSTRAAT 13 RUE DU CHANTIER

B-1000 BRUSSELS

EXHIBITIONS

Jordi Colomer

What Will Come

26.04 – 18.06.2011

OPENING NIGHT 23.04.2011 18.00-21.00

Ria Pacquée

Westerly Winds

26.04 – 18.06.2011

OPENING NIGHT 23.04.2011 18.00-21.00

BLACK BOX

Mise en abîme - Dismantling the Economics of Television

26.04 – 18.06.2011

OPENING NIGHT 23.04.2011 18.00-21.00

EVENT

Erfgoeddag: *De kanaalbuurt, mijn wereld? –
Verleden en perspectieven van een Brusselse wijk*

01.05.2011 14.00-18.00

EXTRA MUROS

ECRAN D'ART

CINEMA ARENBERG

KONINGINNEGALERIJ 26 GALERIE DE LA REINE

B-1000 BRUSSELS

Marc Trivier

... d'un lent regard

14.04.2011 21.30

Wael Shawky

Cabaret Crusades: The Path to Cairo

12.05.2011 21.30

Özlem Sulak

12 Eylül / September 12

09.06.2011 21.30