

frac franche-comté/ dossier de presse

dancing machines du 2 février au 16 août 2020



Laurent Goldring, *Cesser d'être un 2020*, 2019 (détail), production Frac Franche-Comté. Galerie Maubert, Paris © Laurent Goldring. Photo : DR



RÉGION
BOURGOGNE
FRANCHE
COMTÉ

Doubs
Le Département

Ville de
Besançon

PLATFORM

Cité des Arts



BANQUE POPULAIRE
BOURGOGNE FRANCHE-COMTÉ



3
bourgogne
franche-comté

inrockuptibles

www.mairie.comune.info

diversions

Mouvement
magazine culturel indisciplinaire

dossier de presse / sommaire

03 édito / une saison danse au frac

04 exposition / *dancing machines*

05 – communiqué de presse: *Dancing Machines*

06 – *Les corps explorateurs*, par Florent Maubert

08 – *Corps contraint*, par Sylvie Zavatta

14 – Liste des œuvres

16 le frac franche-comté

17 informations pratiques / contacts

édito / une saison danse au frac

Depuis 2006, le Frac Franche-Comté a enrichi sa collection et construit sa programmation artistique autour de la problématique du Temps, et notamment des questions de durée, de permanence et d'éphémérité. Elles ont amené la collection du Frac à s'ouvrir à la transdisciplinarité du fait de la nature même de l'art contemporain, enclin aujourd'hui à interroger d'autres disciplines (musique, littérature, cinéma) qui ont à voir avec la question du Temps.

Depuis 2013, année de son installation à la Cité des Arts, le Frac a invité de nombreux chorégraphes pour des propositions en dialogue avec ses expositions. Ces invitations ont mis en lumière leur intérêt de plus en plus affirmé pour le champ des arts visuels et les formes non scéniques. Elles ont par ailleurs confirmé une telle porosité entre ces disciplines, qu'il est parfois difficile d'affirmer qu'elles relèvent d'un champ plutôt que d'un autre.

Il est vrai que depuis les Ballets Russes, on a vu fleurir nombre de collaborations entre plasticiens et chorégraphes – Merce Cunningham et Andy Warhol, Yvonne Rainer et Robert Rauschenberg, Lucinda Childs et Sol LeWitt, Dominique Bagouet et Christian Boltanski, pour ne citer que ceux-là – et que depuis les années 90, certains chorégraphes s'inscrivent dans un registre qualifié de « danse plasticienne », parmi eux Christian Rizzo ou La Ribot.

Mais, si l'on s'en tient à la définition de la danse que donne Loïe Fuller, à savoir que la danse « c'est du mouvement », on pourrait se demander si la sculpture de Robert Breer, *Float*, n'est pas de la danse. Par ailleurs, si l'on considère que par son côté éphémère, la danse est l'art du temps, qu'en est-il des performances et des nombreuses propositions de plasticiens qui introduisent le temps dans leurs œuvres comme en atteste la collection du Frac ? À l'inverse, qu'en est-il des propositions plastiques de chorégraphes, tels William Forsythe ou Christian Rizzo, qui ressemblent en tout point à des installations ?

Les expositions collectives ***Dancing Machines*** (du 2 février au 16 août 2020) et ***Danser sur un volcan*** (du 24 janvier au 2 mai 2021), conçues en collaboration avec Florent Maubert, et celle monographique consacrée à **Cécile Bart** (du 19 septembre 2020 au 3 janvier 2021) mêlent des propositions plastiques et chorégraphiques et invitent le spectateur à manipuler, expérimenter, mettre en jeu son propre corps. Elles sont également ponctuées de performances et de propositions chorégraphiques.

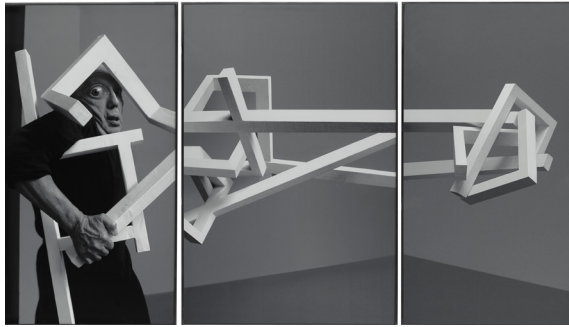
dancing machines / du 2 février au 16 août 2020



Robert Breer, *Float*, 1970/2000, Collection Frac Franche-Comté © Robert Breer. Photo : Blaise Adilon

dancing machines

communiqué de presse



Anna et Bernhard Blume, *Orthopédie*, 2003 – 2004. FNAC 05-575 (1 à 3), Centre national des arts plastiques © Adagp, Paris, 2020 / Cnap. Photo : Yves Chenot

Dancing Machines
2 février - 16 août 2020

Commissaires de l'exposition :

Florent Maubert, directeur de la Galerie Maubert, Paris
Sylvie Zavatta, directrice du Frac Franche-Comté

> **visite presse vendredi 31 janvier, 14h15**

en présence des commissaires d'exposition

> **vernissage samedi 1^{er} février, 18h30**

Le vernissage sera ponctué de performances d'Esther Ferrer, Laurent Goldring et Wagner Schwartz.

Avec les œuvres de Emmanuelle Antille, Hans Bellmer, Anna et Bernhard Blume, Robert Breer, Gabrielle Conilh de Beyssac, n + n Corsino, Justine Emard, Christelle Familiari, Esther Ferrer, Daniel Firman, William Forsythe, La Ribot, Les Frères Lumière, Agnès Geoffray, Laurent Goldring, Jürgen Klauke, Micha Laury, Senga Nengudi, Tony Oursler, Gilles Paté et Stéphane Argillet, Markus Raetz, Oskar Schlemmer, Paul Mpagi Sepuya, Veit Stratmann, Erwin Wurm.

En 2020, la programmation du Frac sera consacrée au dialogue entre danse et arts visuels autour de deux expositions collectives : *Dancing Machines* et *Danser sur un volcan*, et d'une exposition monographique consacrée à Cécile Bart.

L'image première et fondatrice est celle de notre propre reflet. C'est elle qui permet la prise de conscience de soi, de notre altérité et qui induit notre relation à l'Autre. Les représentations que nous avons de nous-même sont donc le fruit d'une négociation avec le monde qui nous entoure, avec le corps des autres, avec l'image que nous avons des autres.

Dans le domaine artistique, la représentation du corps est le reflet de nos conceptions religieuses et philosophiques successives. Notre histoire de l'art et de la danse fait état de leur évolution comme des grands bouleversements sociétaux et idéologiques que nous traversons. Avec les horreurs du XX^e siècle, les guerres et les génocides — qui se perpétuent encore aujourd'hui — les représentations du corps ont balayé les codes traditionnels, prenant acte d'un effondrement de l'humanisme.

Ainsi, après les corps défigurés, tourmentés, déchirés, désarticulés, fragmentés d'Edvard Munch, Pablo Picasso, Jean Fautrier, Alberto Giacometti ou Francis Bacon, pour ne citer que ceux-là, est venu celui de l'art « posthumain », intrinsèquement lié aux progrès de la génétique, de la chirurgie esthétique et des biotechnologies.

Parallèlement, l'histoire de la danse au XX^e siècle témoigne d'une identique remise en question des codes académiques pour expérimenter le champ des possibles du corps et s'acheminer vers plus d'expressivité et de liberté. Au gré de la complexification de ses partitions, la danse s'est rapidement intéressée à l'étude des potentialités internes du corps (de *L'Homme de Vitruve* de Léonard de Vinci à la *Kinésphère* du danseur, chorégraphe et théoricien de la danse Rudolf Laban), pour tenter d'en dépasser les contraintes.

Partant du constat qu'avec les happenings et performances, les artistes font de leur propre corps une œuvre d'art, tout en élargissant leur discipline au champ de l'art vivant sans jamais s'y fonder, et que les chorégraphes empruntent au champ de l'art contemporain, l'exposition *Dancing Machines* interroge la façon dont ces disciplines dialoguent et celle dont les artistes et les chorégraphes représentent et montrent le corps aujourd'hui, sous l'angle de ses limites et contraintes internes.

Au sein de cette exposition, qui rassemble des œuvres plastiques ou performatives d'artistes visuels et de chorégraphes, trois problématiques sont ainsi abordées : le corps-rotule, le corps-objet et le corps technologique.

L'exposition, largement participative, invite le public à manipuler, expérimenter, mettre en jeu son propre corps. Tour à tour promeneur ou acteur, abandonné ou rêveur, seul ou en groupe, le visiteur éprouve physiquement les œuvres et s'engage dans une relation presque intime avec l'exposition. Des performances des danseurs et artistes Laurent Goldring, Noé Soulier, Esther Ferrer et Wagner Schwartz seront également proposées tout au long de l'exposition.

dancing machines

les corps explorateurs



Esther Ferrer, *Mains féministes*, 1977/2005 © Adagp, Paris, 2020.
Photo : DR

Toute volonté de mettre en scène ou « en exposition » le corps est avant tout une question d'engagement dans l'espace, c'est-à-dire de la façon dont le corps va tenter de dépasser son enveloppe « finie », d'explorer une ou plusieurs directions, et de sa perception par le spectateur-regardeur.

D'un point de vue unidimensionnel, étudier le corps sur une ligne droite, le disséquer (du latin *dissecare*, couper en deux), revient à une tension entre deux extrêmes, un aller-retour, une respiration. De gauche à droite, de haut en bas. Le ciel et son infini, où nous emmenaient les premières danses rituelles, mais aussi les pointes de la danse classique, ou les élans verticaux de la danse libre d'Isadora Duncan par exemple. La terre, redécouverte par la chute et la danse moderne d'une Martha Graham ou d'une Doris Humphrey.

De l'esprit au corps, ou l'inverse.

Si l'on ajoute ensuite une deuxième dimension, il s'agit de mettre le corps « à plat ». Le corps devient un ensemble de membres, manipulable tel un objet avec **Markus Raetz**¹, signes et symboles², réunis entre eux par des articulations comme chez **Hans Bellmer** ou **Jürgen Klauke**³. Apparaît alors l'idée d'un corps circularisé, en rotation autour de nouvelles dimensions à parcourir, qu'évoquait déjà Léonard de Vinci avec son *Homme de Vitruve*. Il pivote et se meut à l'infini sur ce plan⁴, parfois de façon infinitésimale⁵. Il peut perdre toute représentation connue et se présenter en micro-oscillations comme dans les boucles-vidéos de **Laurent Goldring**, ou bien explorer méthodiquement toute la surface qu'on lui offre comme dans les dessins de notations chorégraphiques d'un Raoul-Auger Feuillet ou d'un Pierre Rameau, ou ceux évoquant le labyrinthe crétois et les danses d'Ariane et Dionysos ou de Thésée.

Cette vue frontale du corps est celle que nous observons, assis au milieu des gradins d'un théâtre. Parfois accentuée

par la chorégraphie elle-même, comme les déplacements mains parallèles et pieds en dedans de façon non naturelle dans *L'Après-Midi d'un Faune* de Nijinski. La « Black Box » et l'éloignement du regardeur concourent donc à percevoir le mouvement dans la contrainte du plan. Certains artistes plasticiens se rapprochent volontairement d'une telle contrainte, notamment **Tony Oursler** et ses projections sur installations théâtralisées d'objets inertes comme des poupées.

Dans l'espace muséal, le « White Cube », accueillant œuvres plastiques ou performances, il est finalement plus facile pour le public d'appréhender le corps en volume et son exploration. Dans les trois dimensions, le cercle devient sphère, et celle du mouvement a été nommée *Kinésphère* par son théoricien Rudolf Laban, une forme d'art sculpturale produite par la danse que reprend **Daniel Firman** (*Black Icosahedron*, 2013) et dans laquelle il se réintroduit [*Kinésphère*, *Solo (Jambes tendues)* et *Solo (Genoux pliés)*, 2013].

Ainsi, l'architecture anatomique du corps humain est à l'origine d'une mobilité de tensions directionnelles perpétuellement changeantes, comme on peut l'expérimenter en désarticulant *La Bête*, dans la



Micha Laury, *Two right hands*, 2004-2005 © Adagp, Paris, 2020.
Photo : DR

1 - cf. Markus Raetz, *Mimi*, 1981.

2 - cf. Micha Laury, *Window display with insulting hands*, 1971/1994/2020.

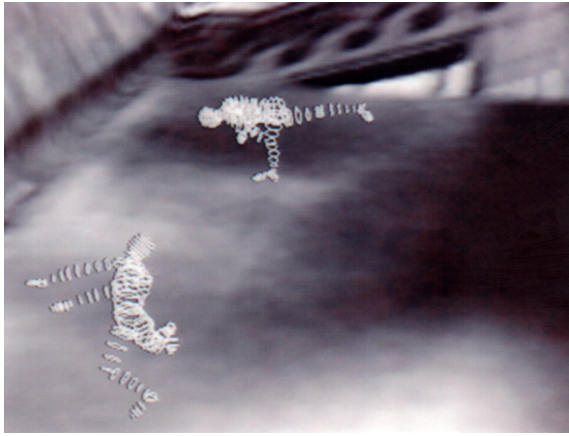
3 - cf. Jürgen Klauke, *Gebaute Figuren*, 1974.

4 - cf. Agnès Geoffray, *Suite*, 2018

5 - cf. Robert Breer, *Float*, 1970-2000

dancing machines

les corps explorateurs



n+n Corsino, *Totempol*, 1995 © n+n Corsino.

performance éponyme de **Wagner Schwartz**.

Le corps devient « rotule », comme celles qui construisent les poupées de Bellmer.

Cette abstraction simple des potentialités finies du corps en mouvement a, depuis, conduit artistes et chorégraphes à tenter un dépassement de ces contraintes internes.

Chronologiquement, **Oskar Schlemmer** se détache d'une anatomie fixe pour réinventer un corps géométrisé mais non déterminé. En 1927, au Bauhaus, il met au point la *Danse des bâtons*. De longs bâtons sont tenus par les danseurs ou attachés à leurs membres, accentuant les diagonales pures de la chorégraphie, amplifiant les gestes. Une structure qui déploie et contraint à la fois, désorientant le corps par rapport à ses potentialités internes habituelles.

Ensuite, avec **William Forsythe**, il s'agit de dépasser l'espace du corps, de s'extraire de la kinésphère, voire même de l'espace scénique, pour atteindre des mouvements en déséquilibre, où le centre de gravité est désaxé et déplacé virtuellement en dehors du corps. À la suite des concepts de « décentrement » et de « motion » du chorégraphe Alwin Nikolais, William Forsythe introduit⁶ l'idée de centres infinis au sein du corps, pouvant initier le mouvement : le talon, le genou, le coude, l'oreille peuvent définir le centre d'une kinésphère. On ne parle plus d'une mais de plusieurs kinésphères qui changent de taille, se multiplient, se fragmentent, s'effondrent et disparaissent. Le danseur s'adapte à une architecture élastique, proche du mode de croissance des tissus du vivant, et déploie des mouvements fluides, passant progressivement ou abruptement d'une qualité de mouvement à l'autre.

Pour **Laurent Goldring**, la kinésphère n'est qu'une proposition théorique de l'étude du mouvement. Nous avons tous notre propre kinésphère, empirique, qui est l'intégrale, utopiquement infinie, de nos possibles mouvements. *Cesser d'être un* est une sculpture composée de kilomètres de cordes blanches tissées à partir des gestes réels d'un danseur singulier. Elle devient une scène, un support, quand le corps du danseur se réintroduit dans cette toile monumentale.

Les nouvelles technologies ont propulsé l'image du corps vers des formes nouvelles. **Laurent Goldring**, par exemple, dirige son modèle par l'intermédiaire de l'écran vidéo : l'image ne ressemble plus au corps mais c'est au corps de tenter de ressembler à l'image vers laquelle l'artiste le dirige.

Le corps devient virtuel ou robotisé, mais réapprend à devenir humain⁷. Un aller-retour entre l'artificiel et le naturel. Le logiciel Life Forms a été mis au point par Tom Calvert pour Merce Cunningham, pour servir à la notation chorégraphique. Mais très vite, le chorégraphe américain l'utilise pour produire aléatoirement des séquences combinatoires inédites de mouvements, parmi lesquelles il sélectionne des séries qu'il teste ensuite dans son studio avec ses danseurs. **n+n Corsino**⁸, quant à eux, mêlent images numériques, construites avec Life Forms, et images analogiques filmées, dans une chorégraphie de personnages virtuels, silhouettes anthropomorphiques faites d'anneaux empilés et articulés comme des squelettes.

Du point à la ligne, du plan à l'espace, le corps devenu rotule s'émancipe de ses contraintes internes : une sphère qui permet d'atteindre, par la rotation, l'ensemble des directions. En ce sens, il se rapproche du globe oculaire qui lui aussi peut s'orienter vers de nombreuses voies. Ainsi, il n'est pas rare de voir des yeux posés à même les articulations et rotules des poupées de Bellmer. Et nous pouvons à présent interpréter les objectifs photographiques à la fois objets et sujets des collages corporels de **Paul Mpagi Sepuya**. L'idée d'un corps qui voit, le « corps-œil », et qui peut dorénavant explorer⁹, s'« engager », comprendre le monde¹⁰.

Là où le corps s'aventure volontairement dans une direction particulière, il devient geste. Au même titre que l'œil devient regard. Inversement, passer de la vue au regard, c'est comme passer d'un mouvement à une « intention » de mouvement, passer du corps qui est vu à celui qui regarde.

Florent Maubert

6 - cf. William Forsythe, *Lectures from Improvisation Technologies* Parallel Shear, 2011.

7 - cf. Justine Emard, *Co(AI)xistence*, 2017.

8 - cf. n+n Corsino, *Totempol*, 1995.

9 - cf. La Ribot, *Walk the chair*, 2010.

10 - cf. Esther Ferrer, *Mains féministes*, 1977/2005.

dancing machines

corps contraint



Jürgen Klauke, *Gebaute Figuren*, 1974 © Adagp, Paris, 2020. Photo : DR

...si [la] mesure du temps par le mouvement est possible, c'est surtout parce que nous sommes capables d'accomplir des mouvements nous-mêmes et que ces mouvements ont alors un double aspect : comme sensation musculaire, ils font partie du courant de notre vie consciente, ils durent ; comme perception visuelle, ils décrivent une trajectoire, ils se donnent un espace.

Henri Bergson¹

Conçue d'après une idée de Florent Maubert, l'exposition *Dancing Machines* interroge les contraintes internes au corps : du corps articulé et manipulable tel un objet, au corps robotisé où font irruption les nouvelles technologies et leurs infinies potentialités.

De la géométrisation du corps à sa réification

L'exposition s'intéresse dans un premier temps à la manière dont la charpente osseuse du corps humain et ses articulations sont représentées, manipulées, transformées par les artistes et chorégraphes et, ce faisant, à la façon dont le corps est réifié dans leurs créations.

En 1895, **les Frères Lumière** réalisent *Le squelette joyeux*, film d'animation évoquant les danses macabres, véritables satires sociales qui fleurissaient à la fin du Moyen-Âge. Ce court film présente un squelette sautillant qui se démembré et se recompose de façon burlesque.

À l'issue de la Première Guerre mondiale, le scénographe **Oskar Schlemmer** prend conscience de la nécessité de réévaluer la place de l'Homme dans un nouveau monde, déjà envahi par la technique : « L'histoire du théâtre est l'histoire de la transformation de la forme humaine », écrit-il en 1925 dans *L'homme et la figure d'art*. « Il place ainsi l'étude du corps au cœur de sa réflexion artistique et de son enseignement au Bauhaus », précise Florent Maubert. « Il se détache d'une anatomie fixe pour réinventer un corps non déterminé. En 1927, au Bauhaus, ce défenseur de l'art total conçoit la *Danse des bâtons*. De longs bâtons sont tenus par les danseurs ou attachés à leurs membres, accentuant les diagonales de la chorégraphie, amplifiant les gestes. Une parodie magnifique de son obsession de la forme pure et de sa volonté de géométriser. »³

Mais la *Danse des bâtons* est aussi une danse des os, déterminée par des mouvements mécaniques et rationnels. En prolongeant les membres des danseurs, Schlemmer met en effet en évidence la charpente osseuse du corps humain, ses articulations et rotules, au même titre que certaines œuvres présentées dans l'exposition, notamment *Mimi* de **Markus Raetz** et *Sans titre (après Claude Cahun)*, d'**Agnès Geoffray**.

Et, en affirmant la matérialité du corps, **les Frères Lumière**, à l'instar d'**Oskar Schlemmer**, ouvrent la porte à une remise en question symbolique de son intégrité et à toutes les manipulations possibles par la désarticulation, le démembrement, la recomposition, la transformation. Bref, à une réification du corps dont on trouve le prolongement dans les œuvres de **Hans Bellmer**, d'**Esther Ferrer**, de **Micha Laury**, de **Jürgen Klauke**, ou encore de **Anna et Bernhard Blume** dont l'œuvre présentée ici offre des analogies formelles avec la *Danse des bâtons*.

Mimi est une sculpture de **Markus Raetz** représentant un corps schématisé réalisé à partir des mensurations de l'artiste. Elle est composée de 14 fragments de poutres en chêne assemblées au sol. Ce pantin inanimé et potentiellement manipulable fait écho ici aux mannequins O'cedar photographiés par **Agnès Geoffray** dans la série *Sans titre (après Claude Cahun)*, en hommage à l'artiste proche des surréalistes, dont le travail photographique portait sur son identité, par la métamorphose de sa propre image via le déguisement et le grimage.

La poupée de **Hans Bellmer** est un objet-sculpture réalisé à l'aide de billes de bois permettant, selon le principe de la jointure à boule, d'assembler et de démonter chaque partie du corps dans une combinatoire infinie. Il donne à voir les

1 - Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, Œuvres, Paris : PUF, 2007.

2 - Oskar Schlemmer, *L'homme et la figure d'art*, CND, 2002.

3 - Florent Maubert, Dossier de l'artiste, galerie Maubert.

dancing machines

corps contraint

articulations du corps auquel il fait subir d'improbables torsions que restituent ses multiples photographies. L'œuvre de Bellmer prend sa source autant dans *Les Contes d'Hoffman*, opéra d'Offenbach, relatant l'histoire tragique d'un homme amoureux d'un automate, que dans sa volonté de s'opposer à l'idéal de la beauté prôné par l'idéologie nazie.

Chez Bellmer, le corps apparaît comme un mécanisme relevant d'une construction subjective et érotique, qu'il peut métamorphoser et faire se mouvoir au gré de ses fantasmes et de ses pulsions scopiques.

L'œuvre de **Jürgen Klauke**, figure du body art allemand des années 70, s'inscrit dans la filiation de celle de Bellmer, sur un mode politique et critique et avec une réelle ironie. Ici, le corps de l'artiste est prolongé de fragments de corps de mannequin, lui conférant une hybridité érotique.

Autre mise en scène de soi, la pièce de **Anna et Bernhard Blume** intitulée *Orthopädie* présente le corps de Bernhard Blume, littéralement empêtré dans des formes géométriques relevant d'une esthétique moderniste. Et, comme le souligne Anne Giffon-Selle, « la modernité n'en résiste pas moins de toutes ses forces : le motif devient, littéralement, une croix bien lourde à porter, envahit ou paralyse jusqu'au corps même de l'artiste, sidère son œil exorbité [...]. Là encore, l'objet est incontrôlable, animé d'une volonté en propre, la créature se rebelle contre son créateur jusqu'à fusionner avec lui ».⁴ Relevant de l'absurde, l'œuvre des Blume est révélatrice d'une lutte visant à se libérer des carcans normatifs, qu'ils soient artistiques ou sociétaux.

Micha Laury ne retient pour sa part que des fragments de corps pour réaliser *Window display with insulting hands*. Ici, des bras en plâtre sont suspendus par des cordes dans une vitrine, comme dans un étal de boucher. À la manière d'une langue des signes, chacun représente un geste insultant. Allusion explicite à la guerre — Micha Laury fut soldat dans l'armée israélienne — cette œuvre trouve son origine, selon Anne Tronche, « dans le ressenti des valeurs contradictoires qui mènent le monde : la compassion scandaleusement mise en scène, et l'intérêt d'un capitalisme qui a besoin de la guerre pour garder le contrôle de ses marchés ».⁵

La fragmentation du corps s'opère d'une tout autre façon chez **Paul Mpagi Sepuya** qui renouvelle les codes du portrait d'atelier et s'inscrit dans le mouvement LGBTQ+. Ses portraits photographiques sont construits à l'aide de miroirs et de fragments d'autres photos. Il en résulte une image kaléidoscopique, une ambiguïté visuelle qui participe au questionnement de l'artiste sur l'identité sexuelle.

Les limites objectives et spatiales du corps

Du fait de ses caractéristiques anatomiques et de ses logiques internes, le corps est limité dans ses mouvements et dans son évolution spatiale. Si *L'Homme de Vitruve* de Léonard de Vinci donnait déjà à voir implicitement les limites objectives et spatiales du corps contraint, celles-ci seront explorées par de nombreux artistes et chorégraphes par la suite.

Né en 1879, le chorégraphe et analyste du mouvement Rudolf Laban théorise la *Kinésphère* pour décrire ces limites. Ce faisant, il définit le corps comme un instrument, auquel peut être appliquée la programmation d'une gamme de mouvements dans la limite de ses capacités anatomiques.

William Forsythe et **Daniel Firman** s'inspirent de ces théories. Dans le film réalisé par **William Forsythe** à l'intention des danseurs, le chorégraphe explique, tout en dansant, qu'à partir de chacun de ses segments, le corps forme des points, des lignes, qui s'agencent comme autant de formes géométriques de plus en plus complexes. De son côté, **Daniel Firman**, qui ne cesse d'affirmer sa curiosité pour la danse, s'intéresse à la matérialisation du mouvement sous une forme tridimensionnelle. Pour réaliser ses *Kinésphères*, l'artiste s'enferme progressivement dans une masse d'argile au sein de laquelle il délimite son espace vital. Moulage de l'espace intérieur du cocon ainsi créé, l'œuvre est le résultat de ce processus où l'artiste s'emploie à une création physique et tridimensionnelle de la *Kinésphère* de Laban et à l'épuisement de ses infinies possibilités au sein d'une seule matérialisation.

En revanche, avec *Cesser d'être un*, sculpture produite par le Frac, **Laurent Goldring** oppose à Laban « le dessin d'une kinésphère personnelle — empirique — le contraire d'une mesure abstraite — théorique — des mouvements possibles ».

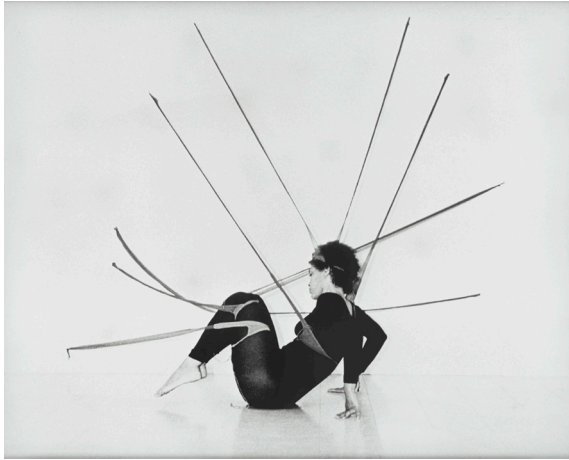
Cesser d'être un est le titre d'une série de sculptures composées de cordes blanches maintenues par une structure cubique en métal noir. Chacune est réalisée par le tissage de fils, autour d'un corps. « Un projecteur crée les changements de lumière qui font varier le modelé », précise l'artiste. « Les sculptures peuvent être habitées par un corps, et servent alors de cadre à une performance, ou à un spectacle. [Chaque sculpture] correspond aux accomplissements réels d'un corps singulier. Cette façon de créer les volumes internes et externes confère à la sculpture un caractère immédiatement organique. Réciproquement, les perturbations du regard provoquées par les cordes obligent à inventer une nouvelle façon de bouger. Les fils blancs réagissent paradoxalement : plus ils sont éclairés, plus ils deviennent opaques et empêchent de voir l'intérieur. Par contre dans la pénombre, les fils disparaissent et le corps semble flotter sans support.

4 - Anne Giffon-Selle, Dossier de presse de l'exposition *Anna et Bernhard Blume, Images du roman photo de toute une vie*, Centre d'arts plastiques de Saint-Fons, 2013.

5 - Anne Tronche, *Micha Laury - My Shadow Expands Through the Mind Body Space of the Other (1967-1973)*, Le Gac Press, 2013.

dancing machines

corps contraint



Senga Nengudi, *Performance Piece*, 1978 © Senga Nengudi.
Photo : Harmon Outlaw

Les variations de lumière dues à un projecteur piloté par ordinateur transforment la sculpture en permanence, et si la sculpture est habitée, les jeux de lumière font partie intégrante de la performance. »⁶

Ce n'est pas une toile qui est tissée autour d'un corps comme dans *Cesser d'être un*, mais un corps tissant sa propre toile que nous donne à voir **Emmanuelle Antille** dans le film *Strings of Affection*. Ici, l'artiste évoque, au travers d'une géométrie se déployant dans l'espace, la géométrie mentale et psychologique d'un corps enfermé dans son environnement domestique.

Enfin, **Senga Nengudi** explore les limites du corps dans sa capacité d'extension ou de déploiement dans l'espace. Ses sculptures de collants étirés, déformés par l'intervention de danseurs ou de performeurs, évoquent l'endurance et les transformations du corps féminin, notamment pendant la grossesse. Cette artiste, active au sein des scènes artistiques noires radicales de New York et de Los Angeles dans les années 60 et 70, aborde la question des limites du corps, sous un angle sociétal, féministe et racial.

Objets chorégraphiques

Les œuvres de **Senga Nengudi** font directement référence à l'un des éléments constitutifs du système locomoteur, à savoir, après le squelette osseux évoqué plus haut, les muscles dits « squelettiques » qui travaillent contre un minimum de résistance : le poids du segment déplacé ou d'un objet, une éventuelle force extérieure opposée, la tension des antagonistes...

Les installations de **William Forsythe** présentées dans l'exposition participent de la série des « objets chorégraphiques », réalisée avec des matériaux et objets

simples, conçus pour générer des actions de la part des spectateurs. *Doing and Undergoing* induit un réel effort physique, mais aussi des choix esthétiques de la part des protagonistes. Pour cette pièce, Forsythe s'est inspiré de Marcel Duchamp : « Cette méthode pour générer le matériau chorégraphique trouve un précédent dans les 3 *stoppages-étalon* de Marcel Duchamp (1913-1914). Les actions définies par Duchamp pour réaliser cette œuvre sont à mon sens le tout premier cas d'acte chorégraphique conceptuel. Notre réception des 3 *stoppages-étalon* est conditionnée par notre connaissance du processus d'actions menées par Duchamp lors de la création de l'œuvre : tenir un mètre de fil à un mètre du sol, le laisser tomber par terre, où son identité apparente en tant que mètre est conservée, sans qu'il ne soit plus une ligne droite. Duchamp matérialise ensuite ces "mètres" ayant perdu leur rectitude par des modèles en bois qui peuvent être exposés. En entreprenant cet acte unique mais ordinaire, il produit des objets originaux, des objets discursifs. Il y a donc pour moi un rapport de simple translation isométrique entre cette œuvre de Duchamp et la mienne : dans son cas, ce sont des actions spécifiques qui produisent des objets, et dans le mien, des objets qui produisent des actions spécifiques ».⁷

La seconde installation de **William Forsythe**, *Aufwand*, est également un clin d'œil à Marcel Duchamp et plus précisément à son fameux « C'est le regardeur qui fait l'œuvre ». La pièce est constituée d'une double porte en acier. Par ses dimensions et caractéristiques, elle a l'apparence d'un élément fixe de l'architecture du Frac. Cependant, extrêmement difficile à pousser, elle requiert du visiteur un effort physique considérable et donc qu'il « fasse le travail ».

Dans ces deux cas, l'objet, que ce soit la chaîne ou la porte, sert de prétexte à une danse singulière de la part du visiteur.

C'est à une autre danse que nous convie **Veit Stratmann**, dont la démarche s'articule autour d'une réflexion sur l'espace et son utilisation. *nx2 modules*, comme bon nombre de ses réalisations, évoque des « appareils » ou du mobilier urbain. La structure de chaque module est constituée de deux composants. Selon l'artiste, ces modules « délimitent un espace, déterminent un territoire spécifique dans le monde, dont le statut non défini dépend de [notre] perspective [...]. Ainsi, les paires de modules [...] constituent une ponctuation de [l']espace, mais aussi du temps. Développés les uns après les autres dans l'espace, vous devez passer de l'un à l'autre, faire un pas en arrière, faire quelques pas : passez du temps dessus. »⁸

Le visiteur se déplace donc dans un mouvement qui évoque les pas de danse propres à tout visiteur de musée, sauf qu'ici, ce sont précisément ces pas qui intéressent l'artiste et qu'il entend provoquer. Et poussant plus loin

6 - Laurent Goldring, dossier de présentation, Galerie Maubert.

7 - William Forsythe, www.williamforsythe.com, 2016.

8 - Veit Stratmann, Porto, novembre 2017, Galerie Chez Valentin.

dancing machines

corps contraint

son questionnement sur notre rapport physique à l'œuvre, il va jusqu'à inviter les visiteurs à utiliser les modules comme le ferait un sportif d'après de musculation.

Sur un mode beaucoup plus humoristique, **Erwin Wurm** désacralise et renouvelle radicalement le genre de la sculpture dont il questionne les fondamentaux afin d'en élargir les formes. Pour réaliser ses *One Minute Sculptures*, l'artiste utilise des objets issus de notre environnement immédiat (ici du mobilier) et demande à des volontaires de les utiliser selon ses instructions pour former des sculptures éphémères, le temps de les « immortaliser » par la photographie. Relevant de l'absurde, le travail d'Erwin Wurm offre des similitudes avec celui de **Jürgen Klauke** et des **Blume**, notamment au travers des agencements instables et des situations improbables où se trouvent les modèles réifiés, qui se voient dotés de prothèses incongrues.

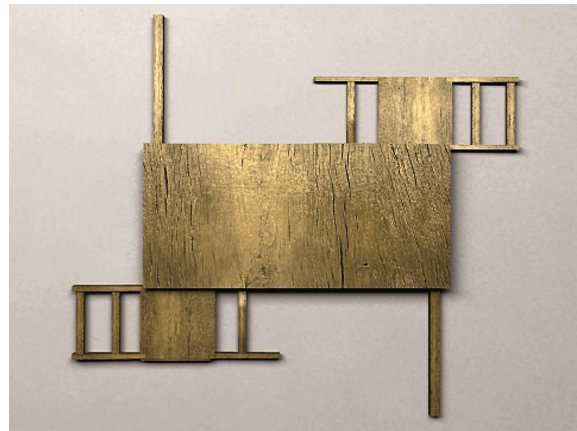
L'objet comme substitut du corps

Devenu objet, le corps lui-même peut alors se voir remplacé par des objets. Ainsi, nombreux sont les chorégraphes, qui ont choisi de faire danser les objets, notamment pour interroger la place du danseur dans la création. Parmi eux Jérôme Bel.

À propos de la pièce *Nom donné par l'auteur*, le chorégraphe indique que « le choix d'utiliser des objets à la place de danseurs (Frédéric Seguet et moi-même n'ayant pour seule fonction que de les déplacer sur la scène durant le spectacle) venait d'une volonté de réification des codes théâtraux et chorégraphiques. La qualité mécanique et inerte des objets s'opposait à celle « affective » et vivante de danseurs habituellement utilisés pour un spectacle de danse. »⁹ Selon la chorégraphe Geisha Fontaine, avec cette pièce, « Jérôme Bel questionnait la dimension vivante du spectacle en la réduisant à une fonction instrumentale : la manipulation des objets. [...] La composition devenait une véritable dramaturgie basée sur l'orientation de tel objet, la durée d'exposition de tel autre ou leurs associations. L'impassibilité affichée par les danseurs les apparentait aux objets employés ».¹⁰

Si **Esther Ferrer** utilise des poignées de porte pour évoquer le corps humain et dresser une nomenclature des gestes possibles, c'est que ces objets ont des qualités anthropomorphiques. Parmi les objets possédant de telles qualités, les assises (fauteuil, banc, chaise...) figurent en première position comme substitut du corps en général et du danseur en particulier.

Au début des années 1880, Étienne-Jules Marey réalise des chronophotographies géométriques. Il décide d'effacer le corps en le réduisant à des lignes et des points lumineux,



Micha Laury, *Cut Parts of Table and Chair*, (Wall piece), 1969/2020
© Adagp, Paris, 2020. Photo : DR

destinés à marquer la direction des os et des articulations, un procédé qui n'est pas sans évoquer la *Danse des bâtons* d'**Oskar Schlemmer** ou le film de **William Forsythe**. Dans *Saut à partir d'une chaise*, le corps est réduit par Marey à une abstraction géométrique qui le rend difficilement identifiable tandis qu'à ses côtés, une chaise vide semble à elle seule l'incarner.

C'est aussi le cas dans *Cut Parts of Table and Chair*, (Wall piece) de **Micha Laury**, où deux corps absents sont représentés par des éléments de chaises autour d'une table. L'ensemble, comme écrasé, est présenté au mur tel un tableau, et affirme, par un changement de point de vue, le passage de la fonction d'usage à celui de représentation.

L'installation *Walk the chair* de **La Ribot** est composée de 50 chaises pliantes pyrogravées avec 49 citations d'écrivains, de philosophes, de chorégraphes et d'artistes. La chorégraphe invite le visiteur à réaliser plus ou moins consciemment une véritable chorégraphie par le déplacement, la manipulation et l'utilisation des éléments qui composent l'installation. À propos de la chaise, qu'elle utilise de façon récurrente, **La Ribot** — dont le travail est politiquement engagé — indique dans un entretien avec Florian Gaité en mai 2019 que « c'est à la fois un support matériel, un moyen métaphorique d'évoquer une absence, une présence, un autre corps même, mais c'est aussi un instrument potentiellement destructeur. La chaise représente en effet la machine sociale qui conduit à toutes formes d'exploitation des corps, qu'il s'agisse de l'esclavage ou de la prostitution. »¹¹

À la fois sculpture, installation vidéo et espace performatif, *Fauteuils* de **Laurent Goldring** a pour point de départ son étude de plusieurs tableaux de Picasso, Matisse ou Cézanne, représentant une personne assise dans un

9 - Jérôme Bel, Entretien avec Gerald Siegmund, divers - tanz aktuell ballet international, mars 2002.

10 - Geisha Fontaine, Objets en tous genres, *Ce qui fait danse, de la plasticité à la performance*, La part de l'œil, N°24, Bruxelles, 2009.

11 - La Ribot, propos recueillis par Florian Gaité, mai 2019, dossier de presse du Festival d'automne.

dancing machines

corps contraint



Christelle Familiari, *La panoplie de défense, épaule droite*, 2003. FNAC 03-460, Centre national des arts plastiques © Adagp, Paris, 2020 / Cnap. Photo : Bruno Scotti

fauteuil. À partir de reproductions numériques de ces peintures, l'artiste a reconstitué les fauteuils dans leur entièreté en en extrayant la figure. Il invite alors des danseurs à se livrer à « l'interprétation » de ces images. À la frontière entre l'exposition et le spectacle, cette proposition prolonge la réflexion de l'artiste sur l'espace et la façon dont le corps l'habite.

Dans l'installation *How does it feel*, le fauteuil utilisé par **Tony Oursler** apparaît plutôt comme une figure d'autorité menaçante (paternelle..?). À ses pieds, une poupée de chiffon dont la tête sert d'écran à la projection d'un visage grimaçant qui déclame et vocifère. Comme toutes les œuvres de Tony Oursler, cette installation est révélatrice de sa vision de l'Homme, un Homme réduit au statut de marionnette, au corps torturé, fragmenté, tourmenté par le monde des objets et par les relations humaines.

Aux mobiliers urbains anti-SDF qui intéressent **Gilles Paté et Stéphane Argillet** dans le film *Le Repos du Fakir* pour dénoncer « la gestion technocratique de l'espace public [qui] considère les corps comme des objets qui gênent la régulation des flux »¹², répondent les sculptures utilisables de **Gabrielle Conilh de Beyssac** et de **Christelle Familiari**, qui invitent les visiteurs au repos, voire à « se lover ».

La pièce de **Gabrielle Conilh de Beyssac**, intitulée *Hammac*, est une sculpture murale composée d'une structure en acier rigide sur laquelle est fixé un bandeau de coton dont la forme est modifiée lorsqu'un corps s'y installe. Florent Maubert précise que « par son poids, le visiteur met en tension le tissu, révèle les caractéristiques de l'œuvre, la recherche d'un équilibre entre la forme, la matière et son inscription dans un espace visité. On

revient alors à la peinture religieuse (notamment Descente de Croix, Pietà...) de par les points de tension, d'accroche, l'appréhension frontale et la présence de la figure ».¹³

Réalisé au crochet, le *Siège bi-place* de **Christelle Familiari** possède une forme sexuellement ambiguë. Suspendue dans l'espace, il invite à prendre place pour un « dialogue » imprimant potentiellement une oscillation suggestive aux regards extérieurs. Cette pièce propose ainsi une situation inédite de contact intime. Elle représente également, selon les dires de l'artiste, un « espace de négociation » entre les protagonistes qui doivent adapter leur position à celle de l'autre.

Le toucher est également suggéré dans cette autre pièce de **Christelle Familiari**, intitulée *La panoplie de défense, épaule droite*. Réalisée en dentelle et perles de verre, à partir d'un moulage de sa propre épaule, et hérissée de piques en céramique, cette panoplie conjugue les ambiguïtés : délicatesse du travail manuel féminin, sensualité, préciosité ornementale et agressivité. En tant qu'extension du corps, elle est tout autant cuirasse protectrice, arme et prothèse.

Corps augmenté, corps technologique, corps post-humain, robots et autres androïdes

La panoplie de **Christelle Familiari**, tout comme *Two right hands* de **Micha Laury**, s'inscrivent singulièrement dans notre époque marquée par les nouvelles technologies et leurs promesses d'un corps plus performant, plus durable, dépassant ses propres limites en somme. Certains chorégraphes ont puisé dans ces outils technologiques jusqu'à les intégrer dans le processus de création. Parmi eux, **n+n Corsino** dont le film *Totempol*, traitant de l'altérité, mêle des danseurs au corps immatériel et des corps réels.

Justine Emard, quant à elle, a choisi de travailler avec un robot pour l'installation vidéo *Co(AI)xistence*. « J'ai travaillé avec Alter, un robot particulier dont le comportement n'est pas calqué sur l'être humain » précise-t-elle. « Il a un système de neurones et de capteurs qui lui permettent de réagir, comme un micro-organisme qui tenterait de survivre dans un environnement. Ces neurones, qui simulent des capacités sensorielles, dirigent les mouvements et lui donnent un côté vivant. Ce robot est programmé pour réagir, ce qui amène de l'inattendu. »¹⁴ *Co(AI)xistence* met en scène le danseur Mirai Moriyama interagissant directement avec le robot dont les circuits sont visibles, mais dont le visage et les mains, réalisés en latex, ont un aspect humain propice à susciter des réactions d'ordre émotionnel ou affectif. Cette œuvre ouvre ainsi d'autres perspectives tant pour la danse que pour les arts visuels mais aussi bien à des débats quant à la

¹² - Gilles Paté, www.gilfakir.com, 2003.

¹³ - Florent Maubert, dossier de l'artiste, Galerie Maubert, 2012.

¹⁴ - Justine Emard, entretien, CNC, 31 octobre 2019.

dancing machines

corps contraint



Justine Emard, *Co(AI)xistence*, 2017 © Adagp, Paris, 2020.
Photo : Mike Patten

définition de l'humanité et de l'artiste en particulier, dont les prémisses remontent sans doute au robot de Nicolas Schöffer, *Cysp 1*, en 1956.

Cysp 1 est décrit en ces termes dans un documentaire de l'époque : « un robot cybernétique qui va, vient, s'arrête selon son humeur ou les bruits ou la lumière perçus par ses sens délicats. Mais *Cysp 1* est également un artiste. Traversé par des rayons lumineux, il fait naître des formes et des couleurs en un étrange cinéma abstrait évocateur de milliers de tableaux colorés. Et c'est un artiste qui a réussi car il est entré au Musée d'art moderne. »¹⁵

C'est avec cet « artiste », qui réagit aux mouvements d'approche et de recul des personnes qui l'entourent, que Maurice Béjart fera dialoguer en 1956 des danseuses de son corps de Ballet sur le toit de la Cité Radieuse.

Bien plus modeste et minimaliste que *Cysp 1* et *Alter*, *Float*, de **Robert Breer**, introduit et termine le parcours de l'exposition. Cette œuvre, qui appartient à la collection du Frac, s'inscrit au sein d'un ensemble de sculptures flottantes réalisées par l'artiste entre 1965 et 1990 ; des sculptures qui se meuvent imperceptiblement et qui, présentées ensemble, dessinent un étrange ballet. Pour le critique Alexis Vaillant, « au premier coup d'œil, ces volumes simples ont l'air immobiles. En réalité [...] motorisés et sur mini-roulettes — ce qui les surélève légèrement du sol et leur donne un côté en apesanteur — ils se glissent à l'insu du visiteur, dessinant des trajectoires aléatoires que vient interrompre le moindre obstacle rencontré. Cette liberté, qui découle de l'autonomie motrice caractéristique des *Floats*, indique la présence d'un œil moteur multiplicateur de points de vue, non pas tant sur l'œuvre mais sur ce qu'elle traverse et ce sur quoi elle déteint. »¹⁶

Ainsi, le *Float* de **Robert Breer** évoque-t-il le corps d'un danseur, un « corps-œil » qui, comme l'indique Florent Maubert, « peut dorénavant explorer, s'engager, comprendre le monde ».

En mêlant, sous le prisme de la contrainte interne au corps, des œuvres d'artistes visuels et de chorégraphes, l'exposition **Dancing Machines** met en lumière la porosité entre ces deux disciplines. Elle propose aussi une traversée des représentations subjectives, idéologiques et politiques de l'humain au regard du monde dans lequel il évolue : du corps glorifié à l'image de la nature idéale créée par Dieu — dont *L'Homme de Vitruve* de Léonard de Vinci est la parfaite représentation — du corps idéal relevant de l'idéologie nazie construit par Laban, du corps mécanique, transformable, agençable à l'ère industrielle, du corps meurtri, démembré, évoquant les conflits armés et les génocides, du corps cherchant à s'émanciper des pressions sociales, sexuelles, raciales, politiques et mercantiles depuis les années 70, jusqu'au corps augmenté, virtuel, posthumain dont semble rêver notre époque.

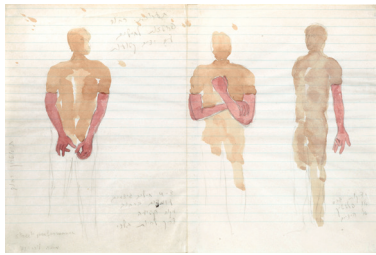
Sylvie Zavatta

¹⁵ - Journal Les Actualités Françaises, *Cyspe, robot cybernétique entre au musée d'art moderne*, 11 novembre 1959, archives INA.

¹⁶ - Alexis Vaillant, in. dossier de presse de l'exposition *Robert Breer, Sculptures flottantes*, Capc 18-11-2010 / 27-02-2011.

dancing machines

liste des œuvres



Micha Laury, *Study for invalids with insulting hands for street performance*, 1971
© Adagp, Paris, 2020. Photo : DR

> Hall

Robert Breer

Float, 1970/2000

Sculpture

Collection Frac Franche-Comté

> Salle 1

Hans Bellmer

La poupée, 1936

Photographie

Galerie Natalie Seroussi, Paris

Sans titre, 1938

Photographie

Galerie 1900-2000, Paris

Anna et Bernhard Blume

Orthopädie, 2003-2004

Photographie

Centre national des arts plastiques

Esther Ferrer

Mains féministes, 1977/2005

Photographies

Collection de l'artiste

Permutations, 2020

Sculpture

Collection de l'artiste

Daniel Firman

Solo (Jambes tendues), 2013

Solo (Genoux pliés), 2013

Sculptures

Galerie Ceysson & Bénétière, Paris

Agnès Geoffray

Sans titre (après Claude Cahun), 2017

Suite, 2018

Les Impassibles, 2018

Photographies

Collection de l'artiste

Jürgen Klauke

Gebaute Figuren, 1974

Photographies

Collection de l'artiste

Micha Laury

Window display with insulting hands, 1971/1994/2020

Installation

Study for invalids with insulting hands for street performance, 1971

Aquarelles

Collection de l'artiste

Les Frères Lumière

n° 831- Le squelette joyeux, 1897

Vidéo

Institut Lumière, Lyon

Markus Raetz

Mimi, 1981

Sculpture

Collection IAC — Institut d'art contemporain — Villeurbanne / Rhône-Alpes

Paul Mpagi Sepuya

Mirror Study (0X5A0486), 2017

Photographie

Document Gallery, Chicago

Mirror Study (0X5A1317), 2017

Photographie

Collection Jean-Philippe Vernes - France / Grande-Bretagne

> Salle 2

Emmanuelle Antille

Strings Of Affection, 2009

Vidéo

Collection Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur

William Forsythe

Lectures from Improvisation Technologies, 2011

Vidéo

Collection de l'artiste

Doing and Undergoing, 2016

Installation

Collection de l'artiste

Agnès Geoffray

Les Impassibles, 2018

Photographie

Collection de l'artiste

Senga Nengudi

Performance Piece, 1978

Photographie

Galerie Sprüth Magers, Berlin, Galerie Thomas Erben et Lévy Gorvy, Londres

Gerhard Bohner

Danse du bâton (chorégraphie Oskar Schlemmer), 1977

Vidéo

Centre national de la danse - CN D

Veit Stratmann

nx2 modules, 2017-2018

Sculpture

Galerie Chez Valentin, Paris



Emmanuelle Antille, *Strings Of Affection*, 2009, Collection Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur
© Emmanuelle Antille

dancing machines

liste des œuvres



Tony Oursler, *How does it feel*, 1995, Collection Frac Grand Large — Hauts-de-France
© Tony Oursler

> Salle 3

William Forsythe

Aufwand, 2015

Installation

Collection de l'artiste

n+n Corsino

Totempol, 1995

Installation vidéo

Collection des artistes

> Salle 4

Gabrielle Conilh de Beyssac

Hammac, 2012

Sculpture

Collection Frac Alsace, Sélestat

Christelle Familiari

La panoplie de défense, épaule droite, 2003

Sculpture

Centre national des arts plastiques

Siège bi-place, 2000

Sculpture

Collection de l'artiste

Laurent Goldring

Fauteuils, 2019

Sculptures, photographies et vidéo

Galerie Maubert, Paris

La Ribot

Walk The Chair, 2010

Installation

Collection du Centre Pompidou,

Mnam / CCI, Paris (acquisition 2016)

Micha Laury

Cut Parts of Table and Chair,

(Wall piece), 1969/2020

Sculpture murale

Collection de l'artiste

Gilles Paté, Stéphane Argillet

Le Repos du Fakir, 2003

Vidéo

Collection des artistes

Erwin Wurm

Untitled (P56), 2018

Untitled (P94), 2018

Untitled (P54), 2018

Photographies

Galerie Thaddaeus Ropac, Londres,
Paris, Salzbourg



Esther Ferrer, *Intime et personnel*, Milan, 2012
© Adagp, Paris, 2020. Photo : DR

> Salle 5

Justine Emard

Co(AI)xistence, 2017

Installation vidéo

Collection de l'artiste (Avec Mirai Moriyama & Alter (développé par Ishiguro Lab, Osaka University et Ikegami Lab, Tokyo University))

Micha Laury

Two right hands, 2004-2005

Sculpture

Collection de l'artiste

> Salle 6

Tony Oursler

How does it feel, 1995

Installation vidéo

Collection Frac Grand Large —
Hauts-de-France

> Salle basse

Laurent Goldring

Cesser d'être un 2020, 2020

Sculpture

Production Frac Franche-Comté
Galerie Maubert, Paris

Cesser d'être un, 2014

Photographies

Galerie Maubert, Paris

le frac franche-comté / présentation



Frac Franche-Comté, Cité des arts, Besançon © Kengo Kuma & Associates / Archidev, crédit photo : Nicolas Waltefaugle

Le Fonds régional d'art contemporain de Franche-Comté est l'un des 23 Fonds Régionaux d'Art Contemporain créés en 1982, dans le cadre de la politique de décentralisation mise en place par l'État. Il est financé par la Région (70%) et l'État (30%) qui contribuent également aux acquisitions d'œuvres.

Le Frac Franche-Comté est un lieu d'exception dédié à la découverte de la création artistique contemporaine. Il se veut un lieu d'échanges et de rencontres ouvert à tous les publics.

Réalisé par Kengo Kuma, avec l'agence Archidev (Hervé Limousin et Séverine Fagnoni) et le paysagiste Jean-Marc L'Anton, ce bâtiment à dimension humaine et à l'esthétique douce et lumineuse a été conçu pour faciliter la découverte des œuvres par le visiteur lors de sa déambulation. Celui-ci y découvre une programmation sans cesse renouvelée fondée sur un programme d'expositions temporaires ambitieux et des propositions culturelles pluridisciplinaires.

La question du Temps

Cette programmation s'appuie sur la collection du Frac, riche de 667 œuvres de 341 artistes, qui depuis 2006 privilégie les œuvres interrogeant la vaste question du Temps, une problématique choisie pour sa permanence dans l'histoire de l'art, son actualité mais aussi pour son ancrage dans l'histoire régionale. Depuis 2011, au sein de cet ensemble d'œuvres explorant la question du Temps, le Frac s'est attaché à développer un axe dédié à des œuvres dites « sonores » lequel s'est vu récemment enrichi par un important dépôt du Centre national des arts plastiques (Cnap).

Les rendez-vous

En écho aux expositions, le public est convié à une grande diversité de rendez-vous : rencontres avec des artistes, conférences, soirées performances, soirées vidéos, concerts, danse...

La diffusion

La collection du Frac est aussi « centrifuge » : elle se déploie ainsi sur le territoire régional et fait également l'objet de nombreux prêts en France et à l'international.

Le Satellite

Depuis 2015 le Satellite, un camion transformé par l'architecte Mathieu Herbelin en espace d'exposition, poursuit son itinérance pour aller à la rencontre des publics éloignés.

informations pratiques / contacts

Dancing Machines

2 février - 16 août 2020

Commissaires de l'exposition :

Florent Maubert,

directeur de la Galerie Maubert, Paris

Sylvie Zavatta,

directrice du Frac Franche-Comté

> visite presse vendredi 31 janvier, 14h15

en présence des commissaires d'exposition

> vernissage samedi 1^{er} février, 18h30

Le vernissage sera ponctué de performances d'Esther Ferrer, Laurent Goldring et Wagner Schwartz.

Avec les œuvres de Emmanuelle Antille, Hans Bellmer, Anna et Bernhard Blume, Robert Breer, Gabrielle Conilh de Beyssac, n + n Corsino, Justine Emard, Christelle Familiari, Esther Ferrer, Daniel Firman, William Forsythe, La Ribot, Les Frères Lumière, Agnès Geoffray, Laurent Goldring, Jürgen Klauke, Micha Laury, Senga Nengudi, Tony Oursler, Gilles Paté et Stéphane Argillet, Markus Raetz, Oskar Schlemmer, Paul Mpagi Sepuya, Veit Stratmann, Erwin Wurm.

frac franche-comté

cité des arts

2, passage des arts

25000 besançon

+33 (0)3 81 87 87 40

www.frac-franche-comte.fr

horaires d'ouverture au public

14h – 18h du mercredi au vendredi

14h – 19h samedi et dimanche

tarifs

tarif plein : 4€

tarif réduit : 2€

gratuité : scolaires, moins de 18 ans

et tous les dimanches

autres conditions tarifaires disponibles à l'accueil

Le Frac est accessible aux personnes en situation de handicap. À chaque exposition, une visite en langue des signes est programmée.

Fiches en braille, guides « facile à lire et à comprendre », guides en gros caractères, boucles auditives, cannes siège et un fauteuil roulant sont disponibles sur place.

contacts presse

Presse nationale / Alambret Communication

Leïla Neirijnck

+33(0)1 48 87 70 77 / +33(0)6 72 76 46 85

leila@alambret.com

Presse régionale / Frac Franche-Comté

Clémence Denis

+33(0)3 81 87 87 50

presse@frac-franche-comte.fr